

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – PPG-ARTE

MÁRCIO TAVARES DOS SANTOS

A ARTE COMO INIMIGA:
As redes reacionárias e a guerra cultural
(2013-2021)

BRASÍLIA

2021

Márcio Tavares dos Santos

**A ARTE COMO INIMIGA:
As redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

BRASÍLIA

2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mari – Universidade de Brasília (Orientador)

Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim – Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília

Prof. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz – Universidade de São Paulo

*Aos que lutam pela democracia, pela
cultura e pela arte.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade de Brasília (UnB) pelo apoio para a realização desta pesquisa. Nesse momento em que a democracia se encontra ameaçada, valorizar nossas universidades públicas é fundamental.

Agradeço também o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB que possibilitou que as condições para que esta investigação pudesse ser levada a cabo em um ambiente colaborativo e intelectualmente estimulante.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço o apoio absolutamente necessário ao desenvolvimento da pesquisa e reforço o quão importante é para o país o apoio à ciência, às humanidades e às artes nos últimos anos cada vez mais subfinanciadas.

Agradeço muitíssimo ao meu orientador, professor doutor Marcelo Mari, pelo atento acompanhamento realizado na construção desta pesquisa e, igualmente, pela compreensão das condições muitas vezes complicadas em que precisei me movimentar ao longo desses quatro anos. As leituras atentas, sugestões, recomendações e indicações bibliográficas foram fundamentais para que esta tese pudesse cumprir com seus objetivos. Evidentemente, todas as limitações são de minha inteira responsabilidade. Muito obrigado, Marcelo.

Agradeço também os membros da banca de avaliação. Os professores doutores Antonio Albino Canelas Rubim, Emerson Dionísio e Lília Moritz Schwarcz por aceitarem participar desse momento tão importante e por terem tido importância determinante no desenvolvimento desta investigação. Ao professor Emerson Dionísio pelas conversas, aulas e pelos comentários agudos que realizou na qualificação. A professora Lília Schwarcz pela importância que seus escritos tiveram para pensar acerca de temas importantes tratados no âmbito desta tese e, igualmente, pelos comentários interessantíssimos que realizou no momento da qualificação. Ao professor Albino Rubim pela colaboração permanente na luta pela cultura brasileira, pelos escritos que são fundamentais para o entendimento de pontos-chave desta pesquisa. Muito obrigado.

Agradeço aos meus familiares, especialmente aos meus pais, Moacir dos Santos e Eliege Tavares dos Santos, por terem sempre me estimulado a seguir em frente em todos os projetos que assumi e por serem referência de amor, carinho e generosidade.

Ao Jackson Raymundo, que ajudou a pensar muitos pontos discutidos nesta tese, indicando caminhos que muitas vezes não havia observado.

Ao Pedro Chaves pela revisão. Aos colegas e militantes que tive a oportunidade de conversar, embalar projetos e sonhos, entabular conversas e que me ofereceram uma perspectiva ainda mais ampla sobre a guerra cultural e seus efeitos sobre a arte e a cultura.

Finalmente, agradeço aos artistas e fazedores cultura desse país que mesmo diante da perseguição e das inúmeras dificuldades levantam a voz em defesa da liberdade, da igualdade e da democracia. Vocês vencerão.

*Você condena o que a moçada anda fazendo
e não aceita o teatro de revista
arte moderna pra você não vale nada
e até vedete você diz não ser artista*

*Você se julga um tanto bom e até perfeito
Por qualquer coisa deita logo falação
Mas eu conheço bem o seu defeito
e não vou fazer segredo não*

*Você é visto toda sexta no Joá
e não é só no carnaval que vai pros bailes se acabar
Fim de semana você deixa a companheira
e no bar com os amigos bebe bem a noite inteira*

*Segunda-feira chega na repartição
pede dispensa para ir ao oculista
e vai curar sua ressaca simplesmente
Você não passa de um falso moralista*

Falso Moralista de Nelson Sargento

RESUMO

TAVARES, Márcio. **A arte como inimiga**: as redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021). Brasília, 2021. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

Desde 2013, o Brasil acompanha o avanço de um movimento condenatório à arte protagonizado por setores reacionários. A partir do ano de 2016, abriu-se um cenário em que as direitas passaram a ocupar as estruturas de poder político e uma ofensiva contra o campo cultural e artístico ganhou proporções que não eram vistas no país desde a ditadura militar. Em 2017, a exposição *Queermuseu* foi censurada em Porto Alegre, a partir de iniciativa da própria instituição realizadora (o Santander Cultural), como resultado de uma campanha difamatória orquestrada pelas redes reacionárias. Esses grupos avançariam nos anos seguintes em seu projeto de constrangimento à arte e cultura, tornando a “guerra cultural” um tema central para as discussões políticas, sociais, culturais e artísticas no país. Esses agrupamentos operam a partir de uma ideologia reacionária que deita raízes na história brasileira e nos demais grupos de extrema direita que avançam pelo mundo, sobretudo nos Estados Unidos recentemente. Em 2019, Jair Bolsonaro toma posse e a guerra cultural se torna uma política de governo afetando duramente as condições para o exercício livre da atividade cultural e artística. Nesta pesquisa, delineamos a forma como esse processo se desenvolveu e como a produção artística e cultural é atingida com o avanço do reacionarismo.

Palavras-chave: censura, guerra cultural, história das exposições, arte e política, reacionarismo, *Queermuseu*.

ABSTRACT

TAVARES, Márcio. **Art as Enemy: The Reactionary Networks and the Cultural War (2013-2021)** Brasília, 2021. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

Since 2013, Brazil has followed the advance of an anti-art movement led by reactionary sectors. As of 2016, a scenario emerged in which the right-wing forces began to occupy the structures of political power and an offensive against the cultural and artistic field gained proportions that had not been seen in the country since the military dictatorship. In 2017, the *Queermuseu* exhibition was censored in Porto Alegre, at the initiative of the promoting institution itself (Santander Cultural), because of a defamatory campaign orchestrated by reactionary networks. These groups would advance in the following years in their project to constrain art and culture, making the "cultural war" a central theme for political, social, cultural, and artistic discussions in the country. These groupings operate from a reactionary ideology that takes root in Brazilian history and in other far-right groups that are advancing around the world, especially in the United States recently. In 2019, Jair Bolsonaro takes office, and the "cultural war" becomes a government policy, severely affecting the conditions for the free exercise of cultural and artistic activity. In this research, we outline how this process developed and how artistic and cultural production is affected by the advance of reactionaryism.

Keywords: censorship, culture war, history of exhibitions, art and politics, reactionarism, Queermuseu.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E IMAGENS

Figura 1: “Cristo Mendigo” censurado

Figura 2: Fachada do Santander Cultural de Porto Alegre

Figura 3: Lygia Clark. Cabeça Coletiva

Figura 4: Willian Santos. X

Figura 5: Protesto em defesa da reabertura de Queermuseu e contra a censura

Figura 6: Antonio Obá. *Et verbum*

Figura 7: Fernando Baril. Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva

Figura 8: Bia Leite. Travesti da lambada e deusa das águas

Figura 9: Bia Leite. Adriano bafônica e Luiz França She-há

Figura 10: Adriana Varejão. Cena de Interior II.

Figura 11: Alessandra Cunha (Ropre). Pedofilia.

Figura 12: Lygia Clark. O eu e o tu.

Figura 13: Andres Serrano. Piss Crist.

Figura 14: Julita Wójcik. Rainbow.

Figura 15: János Bruckner. Here and Now.

Figura 16: Camiseta “Meu Partido é o Brasil”.

Figura 17: Imagem de Donald Trump inspirada no estilo “vaporwave”.

Figura 18: Imagem usada como “avatar” no Twitter por Eduardo Bolsonaro.

Figura 19: Montagem de Bolsonaro ao estilo “vaporwave”.

Figura 20: Bolsonaro como “Capitão América”.

Figura 21: Fernanda Montenegro em fogueira de livros

Figura 22: Roberto Alvim e Joseph Goebbles

LISTA DE SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

APTR – Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

BM – Brigada Militar

BN – Biblioteca Nacional

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

CABC – Ciclo de Arte Brasileira Contemporânea

CCSP – Centro Cultural São Paulo

CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CNC – Conselho Nacional de Cultura

CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

CUT – Central Única dos Trabalhadores

DEM – Democratas

DEPCA – Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente do Mato Grosso do Sul

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

EAV Parque Lage – Escola de Artes Visuais do Parque Lage

ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente

EPL – Estudantes pela Liberdade

FBAVM – Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

FCP – Fundação Cultural Palmares

FGV – Fundação Getúlio Vargas

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

IEAVI – Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul

IPHAE/RS – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul

IPHAN – Instituto do Patrimônio Artístico Nacional

LGBT – Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros

LGBTQIA+ - Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais e mais

MACRS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro

MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MBL – Movimento Brasil Livre

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MDHM – Museu dos Direitos Humanos do Mercosul

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

MOBILE – Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York

MDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

MP – Medida Provisória

MPE – Ministério Público Estadual

MPF – Ministério Público Federal

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

NYU – Universidade de Nova York

PCdoB – Partido Comunista do Brasil

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PEC – Proposta de Emenda à Constituição

PF – Polícia Federal

PHS – Partido Humanista da Solidariedade

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PNC – Plano Nacional de Cultura

PP – Partido Progressista

PR – Partido da República

PRB - Republicanos

PRN – Partido da Reconstrução Nacional

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PSC – Partido Social Cristão

PSD – Partido Social Democrático

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PSL – Partido Social Liberal

PSOL – Partido Socialismo e Liberdade

PT – Partido dos Trabalhadores

PTC – Partido Trabalhista Cristão

PV – Partido Verde

SESC – Serviço Social do Comércio

STF – Supremo Tribunal Federal

TCU – Tribunal de Contas da União

TSE – Tribunal Superior Eleitoral

TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

UPF – Universidade de Passo Fundo

VoD – *Vídeo on Demand*

SUMÁRIO

1. Introdução: A arte como inimiga.....	17
2. Antecedentes ou a formação de um ambiente refratário à arte.....	44
2.1. A extinção do Ministério da Cultura.....	51
2.2. CPI da Lei Rouanet.....	60
3. <i>Queermuseu</i>: da gênese à censura.....	69
3.1 O curador.....	69
3.2 A plataforma curatorial.....	79
3.3 O Santander Cultural.....	90
3.4 O fechamento/censura.....	96
3.5 As cinco obras.....	113
4. Caminho para o caos.....	133
4.1 Casos e mais casos.....	133
4.2 Classificação indicativa.....	140
4.3 Histórias da sexualidade.....	150
4.4 Novas formas de censura.....	160
5. Guerras culturais.....	165
5.1 A guerra cultural nos Estados Unidos.....	172
5.2 A guerra cultural no Brasil.....	193
5.2.1. Olavo de Carvalho.....	198
5.2.2. Marxismo cultural e ideologia de gênero.....	206
5.2.3. Anticomunismo e saudosismo da ditadura.....	212
5.2.4. A manipulação pelas redes.....	218
5.2.5. Estética do reacionarismo.....	222
6. A guerra cultural como política pública.....	236
6.1. Retorno da censura.....	244

6.2. Asfixia financeira do setor cultural.....	256
6.3. Desmonte das instituições artístico-culturais.....	263
7. Considerações finais: Para além da resistência.....	271
Referências Bibliográficas.....	278
Anexos.....	290

1. INTRODUÇÃO: A ARTE COMO INIMIGA

O velho mundo está morrendo. O novo tarda em aparecer. E nesse claro-escuro surgem os monstros.

Antonio Gramsci

Há momentos em que a história parece se acelerar. Os eventos acontecem rapidamente, sobrepondo-se uns aos outros com consequências diversas e imprevisíveis. Não há dúvidas de que vivemos no Brasil, em meio a esse “frenesi” histórico nos últimos anos, tempos muito confusos, às vezes aparenta que as coisas estão “virando de cabeça para baixo”. Em momentos como esse, todos os âmbitos da vida são engolfados pelo redemoinho dos acontecimentos e a arte e a produção artística, evidentemente, não seriam imunes ao contexto de dramáticas mudanças do Brasil contemporâneo. Ao passo que o pacto democrático que sustenta a Constituição de 1988 vai sendo fraturado, como vimos suceder desde 2013 pelo menos, o ambiente e as condições para a produção de arte e cultura no país vão se estreitando. A palavra “censura”, que parecia encapsulada num passado triste, retornou como lamentável realidade ao ambiente acadêmico e artístico a ponto de, atualmente, ser muito difícil iniciar uma discussão a respeito da arte no Brasil sem pensar nas múltiplas interdições que a sua produção sofre por distintos agentes – na sociedade e no governo. Entender como chegamos a esse cenário marcado pelas “guerras culturais”, no qual mecanismos de constrangimento da liberdade de expressão e criatividade são colocados em prática, é um dos desafios para a disciplina de História da arte em nosso país.

A situação terrível para o mundo artístico, em que nos encontramos na atualidade, começou a se pronunciar com maior força no momento do golpe de 2016¹, quando a partir da retomada pela direita do governo federal iniciou-se um processo intenso de perseguição aos fazedores de arte e cultura. Nos primeiros dias de Michel Temer como presidente interino, acompanhamos sua tentativa frustrada de extinguir o Ministério da Cultura e no parlamento vimos um grupo de deputados

¹ No capítulo 2, abordo com maior detalhe minha opção por caracterizar o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 como um golpe de Estado.

conservadores, apoiadores empedernidos da derrubada de Dilma Rousseff (PT), conseguirem assinaturas suficientes para a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar supostos crimes na gestão do incentivo fiscal. Eram passos firmes para a criminalização da atividade cultural, algo que ensaiava a instalação da “guerra cultural” como estratégia política fundamental das redes reacionárias do país – perpassando neoliberais extremistas, fundamentalistas cristãos e grupos saudosistas da ditadura militar, dentre outros.

Não que o país tenha se livrado completamente da censura depois do final da ditadura militar. Aconteceram casos esporádicos que marcaram nossa história cultural e da arte. Em 1989, uma histórica alegoria de um “Cristo mendigo”, da Escola de Samba Beija-Flor, adentrava na Marquês de Sapucaí coberta de lona e portando uma faixa que dizia “mesmo proibido, olhai por nós”. O enredo “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia” trazia questões sociais como a fome e a miséria para a avenida e a representação de um Cristo vestindo farrapos desagradou a Igreja Católica que acionou a justiça para proibir o carro de desfilarmos. A solução genial e de protesto do carnavalesco Joãozinho Trinta marcou época e atentava que o retorno da democracia não tinha ainda afastado de todo as ameaças da censura².

Em 2006, as artes visuais seriam vitimadas pela censura quando a obra “Desenhando com terços” (2000-2003), de Márcia X. (1959-2005), foi retirada da exposição *Erótica – Sentidos da Arte* no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro³ em 2006. Ou o caso em que a Fundação Oi Futuro, igualmente no Rio de Janeiro, desistiu de apresentar uma exposição da fotógrafa estadunidense Nan Goldin(1953)⁴, com curadoria de Lígia Canongia, em função das imagens com conteúdo sexual, demonstram que a censura sempre foi um espectro a rondar aqueles que produzem arte no país. No entanto, em 2006, o ministro da cultura, Gilberto Gil, entrou em campo para condenar a censura e, em 2011, o MAM-SP prontamente abriu suas portas para abrigar a exposição. A conjuntura, dessa

² Imagem em anexo, Figura 1.

³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ministro-gilberto-gil-se-manifesta-contra-censura-obra-de-marcia-x-4587869>. Acesso em: 15 set. 2021.

⁴ Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/da-oi-ao-mam-como-interesses-empresariais-limitam-a-arte/>. Acesso em: 15 set. 2021.

maneira, era desfavorável àqueles que gostariam de constringer a liberdade artística.

O contexto se alteraria paulatinamente desde 2013, com a “virada conservadora” e se aprofundaria dramaticamente após o golpe de 2016. Contudo, foi no ano de 2017 que os conflitos entre reacionários e a arte conquistaram de vez o debate público nacional. Longe de ser em função de uma circunstância feliz, a centralidade da arte na arena pública se deveu ao retorno da censura no Brasil e do avanço do que seria conhecido como “guerra cultural”. Um ambiente refratário à produção artístico-cultural rapidamente se conformou no país *pari passu* com o avanço dos setores políticos reacionários. A conquista do poder pela extrema direita passou fortemente pela repressão à artistas e fazedores de cultura.

No entanto, o retorno da censura aconteceria sob novos aspectos, diferindo de outros momentos em que o Brasil conviveu com regimes autoritários. A censura dispensaria um órgão concebido estritamente para esse fim, tal como acontecia durante o governo militar quando havia um organismo específico do governo para executar a censura às artes⁵. Recentemente, a censura ganharia novos contornos

⁵ O Brasil tem uma longa história de censura oficial às artes que remonta até o período colonial. No século XX, durante as duas ditaduras vivenciadas pela nação, o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985), criaram-se organismos estatais para a repressão à liberdade artística e de imprensa. Durante a ditadura do Estado Novo, foi instituído o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que detinha a responsabilidade sobre todos os serviços de propaganda e publicidade governamental. O DIP foi o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão durante o Estado Novo e o porta-voz autorizado do regime. De acordo com o decreto que lhe deu origem, tinha como principais objetivos centralizar e coordenar a propaganda nacional, interna e externa, e servir como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas; organizar os serviços de turismo, interno e externo; fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa; estimular a produção de filmes educativos nacionais e classificá-los para a concessão de prêmios e favores; colaborar com a imprensa estrangeira para evitar a divulgação de informações nocivas ao país; promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, assim como exposições demonstrativas das atividades do governo, e organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo. Durante a ditadura militar, foi reconfigurado o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), para a realização da repressão à oposição ao regime militar e, também, para a censura de atividades artísticas. Além disso, foi instituído o Serviço Nacional de Informações (SNI), que igualmente atuava na censura às artes através da espionagem, registro e perseguição aos artistas e fazedores de cultura que eventualmente se opunham ao regime. Porém, em 1972, durante a vigência do Ato Institucional número 5 (AI-5), seria criado um órgão específico, vinculado à Polícia Federal (PF) e ao Ministério da Justiça, para a efetivação da censura às artes: o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), substituindo a Divisão de Censura da PF, instituída em 1964. A DCDP possuía um quadro funcional vasto para a aplicação direta da censura. De acordo com Lucas Borges de Carvalho, na ditadura militar, a censura oficial possuía duas linhas principais de atuação: o

sendo elaborada, principalmente, a partir da pressão de redes reacionárias que utilizavam sua inserção política e nos meios digitais para constranger e limitar a liberdade artística e, em seguida, após sua chegada ao governo usariam a institucionalidade para processar formas veladas de censura às artes.

Nessa trajetória que determinaria o avanço da guerra cultural no país, considero que há um evento que se configura como um catalisador do retorno da interdição censória no país: o fechamento e a censura da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, realizada em Porto Alegre no centro de cultura Santander Cultural em setembro de 2017. A censura àquela exposição faria com que o país todo passasse a comentar a respeito da arte: nas redes sociais, nas ruas, na imprensa tradicional e, também, no Congresso Nacional, gerando um impacto enorme e expondo os modos de atuação dos grupos reacionários com relação à arte e à cultura. A decisão do Santander Cultural em fechar a exposição que promovia em função da pressão da extrema direita tornou-se um momento histórico, um acelerador das formas de apresentação da guerra cultural no país, cujos desdobramentos acompanhamos até os dias de hoje, quando o reacionarismo chegou ao comando do governo federal.

O processo que levou ao fechamento da exposição em Porto Alegre tornou-se emblemático para entender a emergência de novas formas de censura contra a arte e para depreender as “razões” que levam a que grupos reacionários de extrema direita coloquem a arte e os artistas como alguns de seus inimigos/adversários principais a serem combatidos em suas cruzadas anticulturais. A violência contra Queermuseu, inaugurou um movimento cada vez mais intenso de perseguição à liberdade de produção artística, algo como uma reação em cadeia que provocou inúmeros novos casos de repressão à arte e à cultura.

A projeção da censura à exposição, demonstrou que as redes reacionárias consideravam que o campo artístico-cultural era de grande importância em seu projeto de conquista ideológica das majorias. Silenciar artistas e fazedores de cultura se inseria em uma agenda repressiva que esses grupos buscavam impor ao

combate às “ideias comunistas” e a “defesa da moralidade pública”, algo que guarda similaridade com os grupos de extrema direita da atualidade (CARVALHO, 2016).

país. A partir dos eventos em Porto Alegre, a arte tornou-se quase que uma obsessão das figuras políticas mais reacionárias e as condições para a produção livre de arte e cultura pioraram dramaticamente. Na sequência da exposição de Porto Alegre, sobrevieram outros casos de censura ou de tentativa de censura de imensa repercussão, como a performance *La Bête* desenvolvida pelo artista Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)⁶, a exposição *Não Matarás*, curada por Wagner Barja e ocorrida no Museu Nacional da República de Brasília⁷ e da exposição *Histórias da Sexualidade*, curada por Adriano Pedrosa, Lília Schwarcz, Pablo Leon de la Barra e Camila Bechelany, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)⁸. Esses eventos mobilizaram a imprensa e a opinião pública em virtude do questionamento que alguns grupos reacionários passaram a realizar acerca de suas formas e seus conteúdos, impulsionando casos de tentativa de censura, debates a respeito da autocensura e perseguições graves

⁶ A performance *La Bête* aconteceu no contexto do 35º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2017. A concepção da performance estava baseada em uma reflexão acerca dos *Bichos* de Lygia Clark. A ação performática questionava os processos de musealização e comercialização das criações de Clark e suas consequências como a inviabilidade da interação entre espectador e obra. Na performance, o artista converte-se em bicho a ser manipulado pelo público. A polêmica foi resultado da presença de uma criança devidamente acompanhada dos pais e que participou da performance. Debateremos o caso em maior detalhe no capítulo 4. Porém, para aspectos ainda mais aprofundados, sugiro a leitura do texto do curador do 35º Panorama da Arte Brasileira, Luiz Camillo Osório, no livro *Arte, Censura, Liberdade: Reflexões à Luz do Presente*. (DUARTE, 2018, p. 41-49).

⁷ A exposição *Não Matarás*, com curadoria de Wagner Barja, foi exibida no Museu Nacional da República entre 3 de agosto e 29 de outubro de 2017. A exposição buscava apresentar uma discussão a respeito do diálogo entre arte e política, retomando principalmente a produção artística desenvolvida durante a ditadura militar. 25 obras doadas por José Zaragoza que abordavam a ditadura foram colocadas em diálogo com outras obras históricas e contemporâneas que discutiam a questão do estado de exceção. A exposição foi “denunciada” por um grupo de deputados evangélicos de cunho fundamentalista alguns dias após o fechamento de *Queermuseu*. Esses deputados, entre eles o Pastor Marco Feliciano, anunciaram o desejo de fechar a exposição em função de sua discordância com o conteúdo expresso por algumas obras de arte. A exposição permaneceu aberta e recebeu, inclusive, o respaldo da visita de 30 parlamentares que se manifestaram, no dia 19 de setembro de 2017, veementemente contra a censura às artes. Fonte: *Metrópoles*. “1964 e além: arte política no Museu Nacional” em: <https://www.metropoles.com/plastica/1964-e-depois-arte-politica-no-museu-nacional>. Acesso em: 2 out. 2019; e *Correio Braziliense*. “Parlamentares se reúnem na exposição ‘Não Matarás’ nesta terça-feira (19/09)” em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/19/interna_diversao_arte,627226/parlamentares-no-museu-nacional.shtml. Acesso em: 2 out. 2019.

⁸ *Histórias da Sexualidade* foi uma exposição que buscava tratar de temas relacionados ao feminismo, erotismo, desejo, questões de gênero e sexualidade na e por meio da arte. A polêmica se instaurou em função dos ataques sofridos pela exposição ainda antes de sua abertura e pela adoção de uma classificação restritiva para o público menor de 18 anos. Discuto com maior riqueza de detalhes a exposição do MASP no capítulo 4.

contra artistas e fazedores de cultura que denunciavam que o ambiente para a produção artística se tornava cada vez mais hostil no país.

Esse novo momento político em que a arte se tornou alvo preferencial do ataque de certos agrupamentos militantes da direita impôs um novo desafio reflexivo e de posicionamento para o campo artístico⁹ no Brasil, pois o questionamento que esses grupos realizam se originam em temas exteriores à arte e, com isso, exigem uma série de respostas que não são intrínsecas à natureza do trabalho dos artistas e dos próprios objetos artísticos. Em outras palavras, o reacionarismo passa a exigir dos artistas uma adequação a suas posições normativas e autoritárias sobre a sociedade. O padrão de exaltação à hegemonia do masculino, da heterossexualidade, da branquitude da extrema direita reverbera na perseguição à produção artística que questiona os padrões históricos de dominação.

Grande parte do questionamento à produção artística se origina em questões de cunho moral, religioso e político que não dizem respeito diretamente – e na maioria das vezes se afastam completamente – a ela, tornando qualquer desvio da norma motivo para condenação e criminalização. A arte é, dessa forma, esvaziada de seu caráter crítico e provocador, algo que lhe é intrínseco, para ser convocada a uma escolha autoritária entre o silenciamento ou a exaltação do padrão excludente.

A interpelação realizada por esses grupos reacionários sobre os eventos artísticos e sobre as obras de arte demonstra uma incapacidade de aceitação das diferenças e da diversidade cultural, mais ainda, tal como veremos a seguir, a interpretação da arte é realizada de modo tão superficial e literal, que exige também compreender o histórico de formação da bagagem para leitura de imagens que trabalham com o interdito e conclamam uma percepção aberta para serem devidamente compreendidas. Compreender as limitações culturais que marcam a

⁹ Penso em campo artístico aqui nos termos propostos por Loïc Wacquant a partir dos desdobramentos que o autor realiza do pensamento de Pierre Bourdieu: “[...] o campo artístico é esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autônoma de ação e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística” (WACQUANT, 2005, p. 117).

relação das maiorias sociais com a produção artística também se converte em algo necessário, bem como verificar de que modo se apresentam as novas formas de censura, por meio da difamação e da manipulação da opinião nas redes sociais, é outro ponto crucial nesse caminho de análise a respeito da emergência da guerra cultural no Brasil.

Desse modo, considero que compreender o que aconteceu com a exposição *Queermuseu* e com os eventos de perseguição artística que se seguiram àquele funesto acontecimento, se converte em um elemento de fundamental importância para o entendimento do caráter desse novo tipo de censura com que a comunidade artística tem sido obrigada a lidar nos últimos anos, no Brasil, e como esse movimento termina desdobrando na construção de um tipo de política cultural marcado pelas guerras culturais, quando a extrema direita chega ao governo. O fato ocorrido nessa mostra de arte foi o primeiro caso de grande visibilidade em que um movimento político com atuação nacional se organizava com o objetivo de limitar a liberdade de expressão artística e praticar a censura explícita de obras de arte, performances e até mesmo de exposições inteiras, como nesse acontecimento emblemático.

A partir do exercício desta pesquisa, identifiquei que a “revolta reacionária”¹⁰ contra a arte, em proporções nacionalizadas, foi acentuada quando da exibição da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. A abertura aconteceu em 15 de agosto, com previsão de encerramento no dia 8 de outubro de 2017, conforme consta, inclusive, no catálogo que acompanhou a exposição. Entretanto, o centro cultural promotor da exposição, o Santander Cultural de Porto Alegre, encerrou abruptamente a mostra no dia 10 de setembro de 2017, isto é, cerca de um mês antes da previsão de término respondendo a pressões advindas

¹⁰ Privilegiarei o termo “reacionarismo” e suas variações com relação ao termo “conservadorismo”, pois considero, em concordância com Mark Lilla, que esse conceito é mais correto em sua definição do conteúdo do pensamento desses grupos que se voltam contra a arte. Sobre as diferenças entre reacionarismo e conservadorismo, Lilla afirma que: “os reacionários não são conservadores. É a primeira coisa que se deve entender a seu respeito. À sua maneira são tão radicais quanto os revolucionários e não menos firmemente presos nas garras da imaginação histórica. As expectativas milenaristas de uma nova ordem social redentora e de seres humanos rejuvenescidos inspiram os revolucionários; os reacionários são obcecados pelo medo apocalíptico de entrar em uma nova era de escuridão” (LILLA, 2018, p. 11).

sobretudo das redes sociais, contrárias ao conteúdo da exposição em si e de algumas obras de arte em particular.

Trata-se de um caso carregado de ineditismo e significado em nosso contexto político, artístico e cultural. Envolve desde o centro cultural promotor da exposição censurar sua própria programação até um debate público de imensas proporções, que toma conta inclusive da agenda política nacional durante um período. Em virtude de suas características inusuais e de certo modo inaugurais entre nós, algo que poderia ser considerado quase como um *fato social total*, em uma ampliada apropriação do conceito desenvolvido por Marcel Mauss¹¹, a censura de *Queermuseu* está no centro de uma miríade de eventos de grande impacto que mudaram os rumos da sociedade brasileira contemporânea, extrapolando e muito as discussões e a repercussão que uma exposição de arte normalmente recebe para além do campo artístico. Desse modo, o evento se converte em uma situação de grande relevância e que exige interpretação, tanto do ponto de vista social e político, mas sobretudo artístico, a fim de que possamos compreender o novo contexto em que a atividade artística se encontra imersa na atualidade. Abordar esse tema a partir de uma perspectiva da História da arte é um desafio posto à comunidade dos profissionais dessa disciplina, uma vez que nosso campo disciplinar tem sido cada vez mais chamado a oferecer interpretações acerca da nova onda de censura à arte no país e das guerras culturais.

Apesar de uma profusão de textos críticos e jornalísticos produzidos a respeito da censura à exposição *Queermuseu* e a reação da área artístico-cultural, que levou à remontagem da mostra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro em 2018, ainda existem lacunas de análise acerca desse fato e de

¹¹ Em seu clássico livro *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss desdobra a noção de fato social elaborada por Émile Durkheim em *As regras do método sociológico* e afirma que um “fato social total” é caracterizado por uma situação ou evento em que as mais diversas relações sociais encontram-se imbricadas: “Existe aí [nas sociedades arcaicas] um enorme conjunto de fatos. E fatos que são muito complexos. Neles, tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam as nossas – até às da proto-história. Nesses fenômenos sociais “totais”, como nos propomos chamá-los, exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam estes fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (MAUSS, 2003, p. 28).

sua repercussão até os dias de hoje. Essas insuficiências de análise, de acordo com minha argumentação, dizem respeito tanto à compreensão limitada ou insuficiente que ainda possuímos daquilo que seria uma cosmovisão (*Weltanschauung*) sobre a arte, nos termos que têm sido adotados por alguns pesquisadores, por parte dos grupos reacionários e de extrema direita que se organizaram para atacar o campo artístico no Brasil recente (MESSEMBERG, 2017), quanto dizem respeito a delimitar melhor quais são as características dessa nova modalidade de censura, por alguns chamada de pós-censura (CASTILHO COSTA & SOUZA JR., 2018) ou “censura social” (CARVALHO, 2016), bem como seus efeitos nefastos no campo artístico. A guerra cultural do reacionarismo e suas investidas contra a arte pegou a todos de surpresa e abalou nossas convicções na segurança dos direitos democráticos conquistados após anos de luta contra a ditadura militar. Por isso, delinear os marcos desse fenômeno e seus efeitos sobre a arte e a cultura, seja na sua dinâmica de produção e exibição, seja no âmbito das políticas públicas, é algo bastante necessário neste momento do país. Essa é tarefa que esta pesquisa se coloca.

Ao longo dos próximos capítulos, pretendo contar uma história do tempo presente, certamente ainda com muitas lacunas devido ao acúmulo de acontecimentos, muitas vezes até aparentemente contraditórios, que nos levaram a essa situação em que as liberdades democráticas se encontram sob profunda ameaça. O Brasil transitou rapidamente de uma situação em que se avançava na promoção de direitos humanos para a comunidade negra, mulheres, LGBTQIA+ e povos indígenas para um contexto de constrangimento contra esses grupos.

Entre 1988, quando a atual Constituição foi promulgada, até 2013, o país registrou avanços significativos para garantir a equidade de direitos entre os cidadãos. Leis de combate à violência contra a mulher, como a Lei Maria da Penha, a implementação das cotas raciais nas universidades públicas federais e o reconhecimento pelo STF do direito ao casamento homoafetivo são avanços civilizacionais que grupos historicamente reprimidos conquistaram. Contudo, essas mesmas conquistas originaram um efeito *backlash*¹² que era imprevisível pelos

¹² De acordo com George Marmelstein, o efeito *backlash* poderia ser descrito da seguinte maneira: o processo segue uma lógica que pode assim ser resumida. (1) Em uma matéria que divide a opinião pública, o Judiciário profere uma decisão liberal, assumindo uma posição de vanguarda na defesa

setores democráticos do país, principalmente os progressistas, com uma extrema direita bastante virulenta “saindo do armário” e contestando duramente as políticas igualitárias.

O conservadorismo tem uma história longa no Brasil, mas desde o final da ditadura militar, os movimentos mais radicalizados à direita encontravam pouco espaço para expressão. A política nacional era dominada por uma disputa que confrontava posições de centro-direita e centro-esquerda, que rejeitavam o radicalismo. Tal situação mudaria a partir de 2013, quando a centro direita, liderada pelo Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB), passa a abrir espaço para grupos extremistas de direita a fim de insuflar sua tentativa de retirar o Partido dos Trabalhadores (PT) do governo. Assim, a extrema direita é legitimada na disputa política e valores democráticos e avanços civilizatórios começam a ser ameaçados.

Os grupos reacionários surgiam bradando a defesa do Estado mínimo e da mercantilização dos serviços públicos, em um anacrônico combate ao “comunismo” ao estilo Guerra Fria, e a favor de “valores cristãos” tradicionalistas acerca da família, sexualidade e comportamento. O movimento no Brasil se encontrava em linha com o que vinha acontecendo em outros países onde a extrema direita ganhava força, por exemplo Estados Unidos, Rússia, Hungria e Itália. Essa extrema direita compreendia (e compreende) a arte e a cultura como um terreno de promoção de valores contrários aos seus e, por isso, assume postura agressiva contra artistas e fazedores de cultura.

dos direitos fundamentais. (2) Como a consciência social ainda não está bem consolidada, a decisão judicial é bombardeada por discursos conservadores inflamados, recheados de falácias com forte apelo emocional. (3) A crítica massiva e politicamente orquestrada à decisão judicial acarreta uma mudança na opinião pública, capaz de influenciar as escolhas eleitorais de grande parcela da população. (4) Com isso, os candidatos que aderem ao discurso conservador costumam conquistar maior espaço político, sendo, muitas vezes, campeões de votos. (5) Ao vencer as eleições e assumir o controle do poder político, o grupo conservador consegue aprovar leis e outras medidas que correspondam a sua visão de mundo. (6) Como o poder político também influencia a composição do Judiciário, já que os membros dos órgãos de cúpula são indicados politicamente, abre-se um espaço para mudança de entendimento dentro do próprio poder judicial. (7) Ao fim e ao cabo, pode haver um retrocesso jurídico capaz de criar uma situação normativa ainda pior do que a que havia antes da decisão judicial, prejudicando os grupos que, supostamente, seriam beneficiados com aquela decisão (MARMELSTEIN, 2016).

Nesse contexto, é preciso apontar que a relação de rejeição reacionária¹³ frente à produção artística tem uma longa trajetória que remonta, pelo menos, aos primórdios do modernismo na Europa e a afirmação da arte como um campo específico de expressão e produção de conhecimento. São inúmeros e muito conhecidos os casos de rechaço da produção moderna em seus preâmbulos na literatura de História da arte. No Brasil, a recepção da arte moderna também não se deu sem reações de rejeição às novas expressividades artísticas. É bastante difundida entre nós a recepção negativa na imprensa brasileira da nascente produção que se reivindicava moderna nas décadas de 1920 e 1930. Rafael Cardoso (2015), por exemplo, aponta que existe uma conexão entre a emergência da produção moderna e contexto político, que leva a uma associação direta entre a arte do modernismo e o comunismo e que contribuiria para explicar melhor as resistências que as novas expressividades sofriam ao serem recebidas pelos públicos e governantes naquele período.

Contudo, é inescapável quando se aborda o pensamento de extrema direita e, sobretudo, o rechaço da produção moderna pelo reacionarismo retomar ao contexto dos totalitarismos, especialmente do nazismo. Não se trata, evidentemente, de fazer uma associação direta entre o pensamento da extrema direita brasileira contemporânea e o nazismo – embora, como se sabe atualmente, o bolsonarismo abarca em seu âmago grupos neonazistas e de inspiração neofascista¹⁴ –, mas a forma como o nacional-socialismo tratou a arte ajuda muito a compreender a mentalidade reacionária das guerras culturais de hoje em dia.

É muito conhecida a ojeriza de Adolf Hitler ao modernismo, associando toda essa produção artística com a “decadência da sociedade alemã”, aliás o “decadentismo”, ou seja, a concepção da existência de um contexto de crise e

¹³ Poderíamos identificar uma história bastante longa de repressão à arte ainda antes do modernismo se incluíssemos, por exemplo, a Inquisição Católica como uma instituição que buscava reprimir a arte e a ciência. Contudo, para adotarmos categorias como esquerda e direita, progressismo e reacionarismo, é necessário também as circunscrever ao período de sua formação que está relacionada diretamente com a emergência do modernismo e da Revolução Francesa (BOBBIO, 2001).

¹⁴ A antropóloga Adriana Dias recentemente mostrou como Jair Bolsonaro se relaciona com grupos neonazistas desde o começo dos anos 2000, mostrando que as ideias neonazistas encontraram terreno simpático na extrema direita contemporânea do país. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/07/28/carta-bolsonaro-neonazismo/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

decadência moral, é presente em todos os movimentos reacionários (WALLERSTEIN, 2002, p. 86-93). Em seu livro-panfleto *Minha Luta*, Hitler associava a produção artística moderna ao que o ditador considerava como as coisas mais perniciosas existentes: o judaísmo e o “bolchevismo”. Para ele, como se pode vislumbrar no filme *Arquitetura da destruição* (1989), todo o modernismo estava embebido dos ideais “judaico-comunistas” que visavam subverter a pureza dos alemães e de suas tradições. A partir de sua chegada ao poder, em 1933, os nazistas passaram a atacar o que eles chamavam de “bolchevismo-cultural”¹⁵ e proscrever boa parte da produção cultural desenvolvida na Alemanha de então. A *Bauhaus*, escola que recebeu imensa projeção na década de 1920 graças ao desenvolvimento de uma produção artística de vanguarda, foi fechada em 1933 e somente reabriria após a queda do nazismo. Isso demonstra que a arte foi colocada como um dos inimigos a serem combatidos pelo regime totalitário e isso se devia a uma crença de que o meio artístico estava tomado pela esquerda e pelo comunismo e que suas criações eram “degeneradas e degeneradoras”¹⁶ do tecido social.

A posição de combate dos nazistas frente à arte moderna, com vistas a sua eliminação, desaguou em 1937 na organização por parte daquele regime totalitário de uma mostra/propaganda denominada *Exposição de Arte Degenerada*. Como dissemos, “degenerada”, dentro do imaginário nazista, seria toda a produção moderna de arte (BELTING, 1998). Nessa exposição, foram expostas obras de Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Max Beckman, Georg Grosz, dentre outros que hoje em dia são consagrados e reverenciados como alguns dos mais significativos artistas visuais de seu tempo – e que, naqueles dias, foram censurados

¹⁵ Bolchevismo Cultural (*Kulturbolschewismus* em alemão), foi um termo amplamente utilizado por críticos na Alemanha Nazista. Em *Mein Kampf*, um capítulo inteiro é dedicado à denúncia do “bolchevismo cultural” como sendo uma estratégia dos “judeus e comunistas” para desvirtuar os valores tradicionais alemães. A crítica à “arte bolchevique”, termo por vezes usado por Hitler e pelos nazistas, aos movimentos modernistas nas artes, buscava desacreditar formas mais expressões artísticas que emergiam com força na Alemanha durante a República de Weimar, por exemplo a abstração e o expressionismo. O termo “bolchevismo cultural” persistiu em uso pelo hitlerismo mesmo após o modernismo na arte ter sido desencorajado na União Soviética sob Stalin como sendo uma manifestação artística burguesa, em favor da estética do realismo socialista. No poder, os nazistas condenaram e proibiram a produção de arte modernista na Alemanha (SPOTTS, 2002, p. 18-24).

¹⁶ A ideia de arte degenerada teria sido importada da medicina para a arte. No processo de denúncia da arte moderna, os nazistas realizavam um paralelo entre os sofrendores mentais e a produção artística do modernismo. Isso provinha da centralização das ideias eugênicas que povoavam o imaginário do hitlerismo (GROYS, 2015).

em função de seu manifesto “bolchevismo-cultural”. De acordo com os nazistas, o ato de expor a produção modernista em uma exposição tinha o sentido de “revelar os objetivos filosóficos, políticos, raciais e morais e as intenções por trás desse movimento e as forças motrizes da corrupção que representam”, ou seja, desejavam “instruir” a população alemã sobre o que deveria ser apreciado e o que deveria ser condenado e eliminado da arte. O objetivo era fazer prevalecer a “verdadeira arte alemã” oriunda de suas tradições e acabar com a “infiltração judaico-comunista” que maculava, em sua concepção pervertida, a produção artística daquele povo.

Boris Groys (2015), em um texto intitulado “O corpo do herói: a teoria da arte de Adolf Hitler”, aborda a percepção artística que o ditador buscava impor ao povo alemão como parte de seu programa totalitário. Na teoria da arte hitlerista, o centro também estava no determinismo racial, o que levou à concepção de um corpo heroico modelar. A produção artística deveria inspirar o povo alemão a atingir o padrão almejado por seu líder. Assim, toda produção artística que desviasse do padrão corpóreo e racial que se buscava impor, deveria ser rejeitada, reprimida e eliminada.

A leitura do projeto estético do nazismo a partir da interpretação desenvolvida por Groys faz perceber que a censura à arte no contexto do nazismo não respondia exclusivamente a uma motivação diretamente política. Em outras palavras, não se tratava de simplesmente silenciar vozes críticas ao regime – embora, evidentemente, isso também acontecesse –, mas também de erigir um modelo estético alternativo que deveria ser fundado das cinzas da destruição do projeto moderno de arte. O silenciamento da polissemia de sentidos, experimentações e abordagens artísticas do modernismo buscava impor, portanto, a perspectiva fascista de uma arte centrada na figura “heroica” do corpo, algo que se coadunava com a nova totalidade social que os nazistas buscavam instituir com uma visão glorificadora da guerra¹⁷ (GROYS, 2015, p. 166-167).

¹⁷ A retomada das raízes desse pensamento reacionário sobre a arte, englobando o nazismo, me parece necessária porque não é apenas ilustrativa das histórias da extrema direita pelo mundo, mas também porque essa percepção sobre a arte influencia a visão das redes reacionárias até hoje, algo que veremos materializado, por exemplo, no discurso de Roberto Alvim, ex-secretário especial de cultura do governo Bolsonaro, que perdeu o cargo justamente ao repetir a mesma cantilena narrativa e estética dos nazistas sobre a arte.

Com objetivos e estratégias muito distintas dos pontos de vista estético e político, podemos identificar o mesmo impulso autoritário de silenciamento das diferenças na arte com a adoção do realismo socialista, durante o período do stalinismo na União Soviética, como único método artístico oficialmente aceito para ser desenvolvido pelos artistas soviéticos. Ao contrário do período revolucionário, quando a produção da vanguarda modernista russa esteve diretamente associada ao avanço revolucionário bolchevique, durante o período do stalinismo e indo quase até o final do regime comunista, o programa estético a ser desenvolvido pelos artistas soviéticos – bem como dos demais países do leste – emanava dos ditames do Comitê Central, partindo do princípio de que a arte deveria ter um papel político ativo (NAPOLITANO, 2011, p. 44-45) e, com isso, a criatividade dos artistas encontrava-se severamente obliterada. Praticamente a única forma de um artista poder exercer seu ofício e não apenas nas artes visuais, mas também no cinema, literatura, teatro e cinema naqueles países, era aceitando as orientações sobre como deveria ser desenvolvida sua produção (GROYS, 2015).

Naquele contexto histórico, o que aproximava teorias artísticas com orientações muito distintas como a dos nazistas e dos comunistas soviéticos era a percepção de que a arte tem uma função na formação das massas, seja para o socialismo, seja para o culto ao corpo heroico e o objetivo de “purificação racial” no caso nazista. Portanto, a ideia moderna de arte autônoma era fortemente rejeitada pelos dois regimes com intencionalidades explicitamente políticas e estéticas que, a partir disso, criavam estratégias muito específicas e também muito radicais de cerceamento da liberdade de expressão criativa e artística, uma vez que entendiam que a arte e os artistas deveriam ser postos a serviço do ideário definido pelos regimes¹⁸. As formas como os dois regimes totalitários se relacionavam com a arte nos oferece, mesmo que dentro de uma visão panorâmica e sabendo que se trata de contextos diferenciados e agentes igualmente distintos, uma via de entendimento acerca do ponto central aqui em discussão: como as cosmovisões políticas autoritárias a respeito do mundo têm impacto regressivo na possibilidade de

¹⁸ Evidentemente que existiram outras formas de arte engajada como o *agitprop* ou o *muralismo mexicano* que responderam a questões políticas, mas raramente a partir de um centro definidor de padrões estéticos ou de programas políticos que visavam interferir na atividade dos artistas (GODÓIS, 2005).

produção e recepção da arte em distintos contextos. Nas diferenças entre os dois regimes, também é possível perceber que o pensamento reacionário segue embebido de uma fixação por ideias como a tradição e a pureza.

Os casos da Alemanha Nazista e da União Soviética sob o stalinismo são exemplos muito conhecidos e que ajudam a contextualizar a relação dos governos totalitários com a arte. A revisão do nazismo é ainda mais útil, para o contexto deste trabalho, por trazer uma perspectiva hiperbólica de muitas das concepções dos grupos políticos mais reacionários a respeito da arte desde o modernismo. Contudo, é importante verificar que os grupos da nova direita que se organizam no país também trazem consigo um substrato de pensamento e reflexão que tem origem na construção histórica de nosso país, carregando elementos mais similares com a trajetória de grupos direitistas da América Latina. A região que tem um histórico de ditaduras reacionárias, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, foi o terreno em que se desenvolveu a censura de forma intensa e que impactou a percepção dos grupos de extrema direita sobre a arte e os artistas, algo notório em suas posições censórias atuais.

Ao trazer essa discussão para um ambiente político e cultural ainda mais próximo de nossa realidade, vale a pena abordar a forma como durante a vigência dos regimes ditatoriais no Cone Sul inúmeros casos de repressão a artistas e de censura a obras de arte e exposições aconteceram, buscando compreender um pouco a mentalidade que organizava esse tipo de cerceamento das liberdades. Um primeiro ponto de diferenciação entre os regimes ditatoriais de direita na América do Sul e o fascismo, o nazismo e o stalinismo é que nenhuma das ditaduras de plantão na região nas décadas de 60 e 70 tinha a pretensão de elaborar um programa estético plenamente formatado¹⁹. A respeito do Brasil, Maria Angélica Melendi (2017, p. 130) diz:

[...] o importante parecia ser saber que diretrizes seguir, pois a censura [às artes visuais] não estava sujeita a regras claras como as que existiam em outras áreas da cultura. De alguma maneira, a partir

¹⁹ Esse debate é um pouco distinto se tomarmos os projetos políticos da América Latina ditos como “populistas”, como o México após a Revolução Mexicana e o Brasil no Estado Novo. Durante o Estado Novo, houve uma busca mais ordenada de parte do governo em construir a partir da arte uma visão de cultura nacional. A respeito desse tema, ver: (CERCHIARO, 2016).

dessas regras, os trabalhos de jornalistas, escritores, atores, diretores, cineastas e músicos foram censurados.

Esse mesmo padrão de censura discricionária atuava ora a partir de uma perspectiva religiosa e moralista, ora com viés de combate aos ideários progressistas da arte que podiam estar inscritos – na percepção dos censores – nos trabalhos dos artistas e ora para coibir eventuais críticas ao regime (CALIRMAN, 2013). Alguns dos casos emblemáticos de censura durante as ditaduras militares no Cone Sul foram o do fechamento e censura à exposição/manifesto *Tucumán Arde*, na Argentina, e o ataque a tiros de tanque de guerra ao Museu Nacional de Belas Artes do Chile durante a perpetração do golpe de Augusto Pinochet, assim como o fechamento do Museu da Solidariedade também no país andino. No Brasil, casos como os da censura ao 4º Salão de Brasília e ao 3º Salão de Ribeirão Preto e do fechamento da 2ª Bienal da Bahia, inclusive com a prisão de artistas, foram traumáticos e marcaram uma época triste de repressão à arte e aos artistas. Similar a todos os regimes ditatoriais da região foi associar os artistas e criadores com a esquerda política, gerando dessa maneira um sistema de perseguição e censura de suas produções antes mesmo delas saírem do plano da imaginação. Por isso, muitos artistas nesse período terminaram por exilar-se em outros países a fim de que pudessem trabalhar com liberdade.

A ditadura militar brasileira criou um sistema de promoção da censura que buscava ao mesmo tempo impor um padrão moral associado aos “valores do cristianismo” com um combate para “extirpar” as ideias comunistas do país. Alfredo Buzaid²⁰ escreveu um artigo denominado “Em defesa da moral e dos bons costumes”, em que defendia a censura como forma de preservação da “moral cristã” contra um acosso comunista:

[...] A luta em favor da liberdade sexual e o combate às leis que reprimem as publicações pornográficas obedece a um plano de ação revolucionária que corresponde aos propósitos da ação revolucionária que corresponde aos propósitos de agitação marxista-leninista. A Constituição Brasileira, conhecendo os meios empregados pelos agentes do comunismo

²⁰ Alfredo Buzaid foi ministro da Justiça entre 1969 e 1974, durante a ditadura militar, quando o órgão chefiava a censura no país.

internacional, declarou que são intoleráveis as publicações e exteriorizações contrárias a moral e aos bons costumes (BUZAID, 1970, p. 14).

Nesse contexto, a justificação da censura reverberava fortemente os apelos ideológicos da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que norteava a ditadura militar²¹. A ideia de uma conspiração interna para impor um regime comunista no país era parte fundamental da ideologia da direita brasileira durante os anos de chumbo e, como percebemos, reverbera até os dias de hoje nas redes reacionárias. Naquele período, a censura à arte e à imprensa era um instrumento central do Estado para combater os inimigos internos e propagação de “ideias subversivas”. Evitar que a esquerda conquistasse a opinião pública era um dos objetivos da censura durante a ditadura militar (CARVALHO, 2016, p. 22).

A redemocratização com a promulgação da Constituição de 1988, que definia os marcos democráticos do país, extinguiu a censura. Durante as três décadas seguintes, a arte e a cultura não seriam mais confrontadas com o fantasma da censura, a não ser em casos muito pontuais e que não se manifestavam como questões de ordem sistêmica na sociedade. Em lugar de legislações que compeliavam a repressão à liberdade artística, a democracia trouxe ao país um regramento que, em tese, protegeria a atividade artística de constrangimentos:

No ordenamento jurídico brasileiro, a Constituição diz que o “Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (artigo 215) e indica o direito à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação (artigos 5º, IX, e 215, parágrafo 3º, II) e o direito de acesso à cultura (artigo 215, parágrafo 3º, II e IV) como direitos culturais. (SOARES, 2018, p. 62-63).

²¹ A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) foi elaborada nos Estados Unidos e difundida na América Latina a partir da Escola das Américas, onde os norte-americanos ofereciam formação para os militares da região. No Brasil, a doutrina foi absorvida e reformulada no âmbito da Escola Superior de Guerra (ESG) no final da década de 1940 e começo dos anos 1950. A ideologia considerava que a principal ameaça ao país era o perigo de uma revolução comunista e, a partir disso, é constituída a ideia do “inimigo-interno” ou seja, todo e qualquer cidadão que expressasse convicções progressistas. Os militares eram percebidos pela Doutrina de Segurança Nacional como uma força “moderadora” que garantiria a “lei, a ordem, a moral e os fundamentos econômicos” do país. Desse modo, a doutrina buscava constituir uma estratégia de enquadramento do país no âmbito da Guerra Fria, alinhado ao bloco capitalista (FAGUNDES, 2014).

Nossa democracia, dessa maneira, não só rejeita a censura como estabelece que um dos objetivos do Estado brasileiro é o de garantir o fomento e a fruição dos bens artísticos e culturais no país. Isto é, de acordo com a letra da lei deveríamos estar livres de qualquer ameaça, constrangimento ou restrições à produção de arte. No entanto, os acontecimentos dos últimos anos demonstram que não estamos e novas formas de censura surgiram a partir da emergência política da extrema direita, mesmo que as leis e a Constituição Federal não tenham sido alteradas.

Por isso, me parece muito significativo buscar compreender o que acontece atualmente no Brasil, em que a guerra cultural emerge como estratégia central da busca dos grupos reacionários pelo poder no país. De acordo com Albino Rubim, a ação dos grupos de extrema direita oferece centralidade para o confronto político-cultural, isso enquadraria os marcos da guerra cultural no país como estratégia autoritária de ação política e de promoção de políticas públicas:

A postura da gestão Messias Bolsonaro configura algo bastante perigoso, o acionamento prévio da luta político-cultural, não para desenvolver a democrática e a legítima disputa pelo poder político, como se poderia supor ingenuamente. Antes significa a utilização antecipada e instrumental de tais dispositivos culturais-ideológicos para viabilizar, em sequência, atos de violência não só simbólica, mas também física, contra instituições, coletivos e pessoas, que não se submetem à sua pregação autoritária e fundamentalista. Enfim, não se trata de um projeto de disputa de hegemonia cultural (intelectual e moral, como diria Antonio Gramsci), posto que a competição não se limita ao confronto para esclarecer, sensibilizar e subsidiar tomadas de decisões políticas de modo pacífico sobre o tema com base em procedimentos legais e legitimados pela sociedade brasileira. Em verdade, o acionamento da visão estratégica da cultura busca tão somente viabilizar violência simbólica e física contra todos os adversários político-culturais, tomados como inimigos a destruir (RUBIM, 2021, p. 49).

Essas características virulentas de confronto à arte e à cultura já podiam ser detectadas antes da vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018, os inúmeros casos de acoso às atividades e produções artísticas já davam a perceber que as redes reacionárias concebiam essas áreas como inimigas a serem combatidas sem trégua. Acompanhando os casos de censura às artes também percebemos a forma ideológica que a guerra cultural tomaria no país, privilegiando questões de gênero, sexualidade e étnico-raciais, os marcos que usualmente chamamos de políticas de identidade, em suas ações persecutórias.

Nesse sentido, a fim de ilustrar essa percepção de privilégio às questões de identidade nas ações de confronto à arte na atualidade, vale a pena retomar brevemente a exposição *Queermuseu*. Realizada em um contexto de franco avanço do reacionarismo no país, a censura à exposição trouxe para o primeiro plano do debate público nacional as posições obscurantistas das emergentes redes reacionárias. Era uma exposição de arte cuja plataforma curatorial buscava se apropriar do conceito *queer* para discutir questões referentes ao padrão excludente do cânone artístico e, por consequência, promover discussões a respeito das desigualdades de gênero ao longo da história até o presente. De acordo com o curador Gaudêncio Fidelis, a exposição foi pensada da seguinte forma:

A *Queermuseu* é um museu desviante, um empreendimento curatorial realizado com o objetivo de produzir conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio da norma canônica. Concebido como um museu provisório, metafórico e circunstancial, a *Queermuseu* busca instituir a possibilidade da inclusão propositiva de um conjunto de obras capazes de sugerir que a possibilidade de transgredir determinadas prerrogativas canônicas é possível e igualmente necessária (e evidentemente desejável), possibilitando, assim, que a transgressão da norma canônica (e não das normas canônicas), mas da norma como uma regra singular e indissolúvel, é absolutamente necessária para a construção de exposições de relevância na atualidade, viabilizando que estas se inscrevam em uma história de exposições no contexto mundial. (FIDELIS, 2018, p. 11).

A partir das palavras do curador, pode-se verificar que a exposição, mesmo detendo um claro posicionamento político em favor das políticas progressistas, foi construída sobretudo com uma narrativa textual e uma seleção de obras de arte que objetivava sua inserção em um debate muito específico do campo artístico, que é o da formação do cânone. Isto é, *Queermuseu* possuía um alvo político preferencial e ele se encontrava no campo artístico: as políticas de exclusão na construção das narrativas da História da arte. No entanto, no confronto com os públicos, a exposição foi tragada pelo ambiente de polarização política e utilizada pelos grupos reacionários para dar divulgação a sua plataforma de combate ao progressismo na arte, na cultura e na sociedade e, tal qual um castelo de cartas, os efeitos dessa perseguição se irradiaram para inúmeros outros eventos artísticos.

Como veremos a seguir, o caso da censura à exposição ganha contornos de profundo interesse político e também para as discussões no âmbito da História da arte, uma vez que há uma completa dissonância entre a proposta curatorial, a legibilidade artística das obras de arte em exposição e os argumentos usados pelos grupos da nova direita para atacar *Queermuseu*, por isso, torna-se necessário reconstituir os pontos de desenlace, bem como os de encaixe discursivos nessa situação.

No entendimento da curadoria, pensar as formas de lidar com as questões referentes à sexualidade e ao gênero baseadas em uma perspectiva que privilegiava a dimensão artística possibilitava, entre outros pontos, vislumbrar a maneira restritiva como o cânone artístico tem sido construído ao longo do tempo e como a própria estrutura do campo artístico estaria permeada por mecanismos de poder que, como já nos mostrou Michel Foucault tempos atrás, permitem formular as estruturas de produção de conhecimento e saber (FOUCAULT, 1988).

O discurso que permeava a construção da exposição, dessa maneira, era extremamente especializado, inserindo um vasto conjunto de obras de arte em uma discussão que se revestia de interesse no interior do campo no qual ela emergiu. Entender esse elemento é o primeiro passo para verificar situação paradoxal da censura realizada contra a exposição com seu fechamento abrupto e unilateral pela própria instituição que a produziu sob encomenda. Pois, as discussões específicas a respeito do campo artístico a que a exposição se propunha foram sobrepujadas por questões externas oriundas do debate político nacional altamente polarizado desde 2015, pelo menos.

Torna-se claro que a censura e o encerramento de *Queermuseu* demonstram como as discussões sobre sexualidade e gênero afetam a dinâmica dos poderes estabelecidos e a própria fragilidade das estruturas democráticas de nossa sociedade e, por isso, afetam tanto os grupos reacionários. A partir da censura de *Queermuseu*, o fazer artístico é confrontado com pensamentos ideológicos que há muito tempo não detinham capacidade de interferência no campo da arte, exigindo reação com a interpelação da sociedade sobre os direitos de pronúnciação e produção de imagens e narrativas.

A forma como a arte é interpelada por esses grupos, a partir de uma lente que reduz as obras de arte a manifestações criminosas, imorais, blasfemas etc., responde a um substrato do pensamento reacionário e sua forma de perceber o mundo. Antônio Pierucci (1990) afirma que esse tipo de pensamento reacionário pode ser denominado como “conservantismo”. Para ele, o conservantismo é uma forma específica de sociabilidade que abrange tanto as esferas públicas e privadas e que está calcada no moralismo, no compartilhamento de preconceitos e de estereótipos que se organizam em uma política de obsessão autoritária que visa a preservação de um *eu* ameaçado – e, sem dúvidas, esses elementos são os que prevalecem nos ataques à arte nos últimos tempos, reduzindo a visão dos artistas a “vagabundos”, “promíscuos”, “esquerdistas” e tornando-os, por consequência, inimigos a serem combatidos – algo que se assemelha perfeitamente à visão dos setores reacionários e das motivações pelas quais consideram ser necessária travar uma guerra cultural em que a arte é uma inimiga.

Há uma miríade de grupos reacionários que compartilham dessa ideologia neoconservadora e extremista eivada de preconceitos sobre a arte. A exposição *Queermuseu* e as demais iniciativas artísticas censuradas após 2017 permitem mostrar de forma bastante evidente a união de grupos neoliberais, religiosos e militaristas nessa guerra contra a cultura.

Retomando *Queermuseu* como um microcosmo que nos permite compreender a dinâmica e a relação desses grupos que colocaram a guerra cultural em marcha no país, podemos delinear quem foram os “engenheiros do caos” que contribuíram para desestruturar a democracia. O Movimento Brasil Livre (MBL) foi o que mais se destacou durante o processo, inclusive reivindicando para si a “conquista” da censura de *Queermuseu* em Porto Alegre. O MBL realizou um vasto processo de difamação da exposição nas redes sociais, denunciando falsamente a mostra como promotora da “pedofilia, zoofilia” e buscando criminalizar o uso da Lei Rouanet – um dos alvos preferenciais dos grupos reacionários – para a realização de um evento que debatia temas relativos ao universo LGBTQIA+, trazendo à tona o conjunto do repertório da extrema direita contra a arte e a cultura.

Os grupos religiosos, da direita católica e evangélicos, também tiveram papel pronunciado no acosso à arte. Com uma bancada parlamentar volumosa, esses grupos estiveram atuando fortemente nas redes sociais e também no parlamento para criar constrangimentos à produção artística. Acompanharemos o modo como a CPI da Lei Rouanet ou a CPI dos Maus-Tratos a Crianças e Adolescentes se converteram em um palco para a desmoralização pública da atividade artística no país.

Aliados desses dois grupos, os militaristas, no parlamento conhecidos como “bancada da bala”, atuaram para perseguir o mundo da arte. Foram eles que levaram as discussões a respeito da arte para o âmbito da Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado na Câmara dos Deputados, reforçando a concepção de que a expressão artística poderia ser criminalizada.

Esses grupos reacionários também demonstraram, em seu ataque coordenado à exposição *Queermuseu*, que as redes sociais seriam utilizadas como espaço privilegiado para o desdobramento de sua estratégia de guerra cultural. Sempre o mundo digital antecipava as ações a serem desenvolvidas no ambiente físico. As redes sociais tornaram-se esfera central para a difusão das ideias reacionárias no país, conectando grupos anteriormente dispersos. Os métodos manipulatórios a partir do uso e do abuso de informações falsas estiveram sempre presentes nos ataques à arte. Foi assim que buscaram criminalizar a performance de Wagner Schwartz no MAM-SP e, assim, que tentaram desvirtuar o sentido da exposição *Queermuseu* ou ainda que se procurou condenar a realização da exposição *Histórias da Sexualidade*, no MASP, antes mesmo de sua abertura.

Analisando o discurso falacioso construído pelos grupos reacionários em seus ataques à arte encontramos um conjunto de clichês e estereótipos que, historicamente, tem servido para reforçar e manter o preconceito contra a comunidade LGBTQIA+ e outros grupos vulneráveis. A afirmação de que os membros dessa comunidade têm tendência à “promiscuidade”, “perversão” e que desrespeitam a norma religiosa são alguns dos temas recorrentes dos discursos de ódio contra gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais. Foi através do artifício da disseminação de preconceitos e estereótipos que o MBL organizou seu discurso

contra a performance *La Bete* e contra a exposição *Queermuseu*, usando-as como plataforma para intensificar sua luta política contra os movimentos sociais progressistas. A manipulação da opinião pública e a difusão de ideias preconceituosas, recheadas de discursos de ódio, são marcas da guerra cultural empreendida pelas redes reacionárias.

Além disso, uma outra camada da argumentação se associa de forma enviesada com princípios neoliberais intrínsecos ao campo semântico que organiza a cosmovisão desses grupos da nova direita, tais como o MBL (MESSEMBERG, 2017, p. 633), localizada numa vertente que buscava criminalizar a Lei de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet. Apesar do mecanismo de incentivo ter sido organizado a partir de princípios de privilégio do mercado, esses agrupamentos têm tido posição refratária com relação a qualquer dispositivo estatal de fomento à cultura, adotando posicionamentos muito radicalizados contra a existência das políticas culturais. No que tange à organização da exposição *Queermuseu*, a instituição realizadora, o Santander Cultural, fez uso do financiamento de fomento federal obtido através da lei, tendo o banco mantenedor sido o único patrocinador da mostra. A utilização do incentivo público foi usada amplamente para questionar a legitimidade da mostra. Na guerra cultural à brasileira o combate à Lei Rouanet deteve papel fundamental, visando criar formas de asfixia financeira do setor cultural²².

Isso aponta para um elemento que se converte como necessário para fins de avaliação: a união das perspectivas neoliberais com a nova direita radical. Irmgard Emmelhainz aponta criticamente os riscos de uma sociedade em que a produção cultural se torna altamente dependente da lógica de mercado. Para ela, as relações mercadológicas colonizam a cultura a ponto de gerar interdições em que se submete a criatividade artística à lógica do neoliberalismo. Afirma a autora:

El neoliberalismo opera en nuestra realidad sensual trabajando nuestras subjetividades a partir del deseo, la sensibilidad y el afecto, lo cual empapa al arte y la cultura, así diferencia al tiempo que homogeniza moldeando vidas y deseos. En este sentido, confunde la información por el conocimiento, a la comunicación con la información, mientras le da forma al espacio y, por lo tanto, a las

²² Este tema será debatido em profundidade no próximo capítulo.

relaciones sociales. Normaliza la violencia, crea modos de ver al mundo a partir de un sentido común que justifica la destrucción y el despojo con nociones de progreso y desarrollo, tratando de dar solución a la precariedad laboral con programas de autoayuda y de educación permanente (EMMELHAINZ, 2016).

A pesquisadora Wendy Brown segue na mesma toada de Emmelhainz, quando aponta o quanto as políticas neoliberais contribuíram para o que ela chama de uma “política antidemocrática” no ocidente. Ela afirma:

[...] a racionalidade neoliberal preparou o terreno para a mobilizar e legitimar forças ferozmente antidemocráticas na segunda década do século XXI. [...] o ataque do neoliberalismo à democracia tem, em todo lugar, inflitado lei, cultura política e subjetividade política. Compreender as raízes e as forças da situação atual requer avaliar a cultura política e a produção subjetiva neoliberais, e não somente as condições econômicas e os racismos permanentes que as geraram.

Considero, em comunhão com essas pesquisadoras, que a “revolta conservadora” está profundamente vinculada com as contradições sociais e as disfunções culturais engendradas pelo neoliberalismo. No Brasil, há um histórico de fomento ao pensamento ultraliberal e profundamente reacionário, que foi uma das formas das elites nacionais reagirem aos avanços sociais e políticos que a redemocratização e a “Constituição Cidadã” de 1988 colocaram na agenda nacional. Os institutos de difusão do pensamento liberal no Brasil, financiados pelas camadas mais ricas da população, legitimaram o extremismo de direita e ofereceram condições para a quebra do ordenamento democrático no país, favorecendo a situação terrível em que ele se encontra, sobretudo para as populações vulneráveis e para aqueles que atuam junto ao mundo da cultura e da educação.

Aliás, retomando o ambiente da produção artístico-cultural, essas contradições do contexto neoliberal estão colocadas de forma presente. Inclusive gerando situações paradoxais como grupos neoliberais atacando duramente as leis de incentivo à cultura, que em seu bojo detém um aspecto de transferência para o mundo privado das verbas públicas destinadas ao apoio à arte e à cultura, algo alinhado com as ideias neoliberais. Desde os anos 1990, as formas de financiamento e fomento à cultura, que têm privilegiado, no país, as relações

público-privadas. No entanto, a inspiração neoliberal das leis de incentivo em vigor no país não impediu que grupos como o MBL atacassem duramente a Lei Rouanet, exigindo até mesmo a saída completa do Estado no apoio ao setor cultural.

O fundamentalismo de mercado se associou fortemente ao fundamentalismo religioso, criando a “tempestade perfeita” para que a extrema direita pudesse investir contra o mundo artístico e cultural com uma virulência que não acompanhávamos no país desde a ditadura militar. Há uma união entre uma direita saudosista da ditadura militar, cristãos radicalizados e neoliberais exaltados que possibilitaram o cerco democrático que vivemos, fomentando o confronto com o mundo artístico e cultural como um de seus objetivos principais.

A seguir, pretendo demonstrar como essas redes de extrema direita em sua guerra cultural engendraram um novo ambiente político no país, no qual a criminalização das atividades artísticas e novas formas de censura, através do constrangimento e perseguição de artistas e fazedores de cultura, se converteram em realidade no Brasil em um tempo histórico muito curto. Os ataques às artes e à cultura são um eixo estruturante na luta dos grupos reacionários para impor ao conjunto da sociedade brasileira sua ideologia autoritária e desigualitária.

As iniciativas de censura começaram também a engendrar propostas de mudança das políticas públicas, organizando um cenário restritivo para a produção artística. Veremos que, ainda durante o governo Temer, temas como a aplicação extensiva da “classificação indicativa” ao conjunto de atividades artísticas e culturais ganharam destaque na pauta dos grupos reacionários em sua busca de constranger o campo artístico – onde terminaram sendo bem-sucedidos –, iniciando alterações nos marcos das políticas culturais que inseriam a ação dos artistas como sendo passível de criminalização.

A guerra cultural se pronunciava como um combate da extrema direita pelos “corações e mentes” dos brasileiros e, para que o projeto pudesse ser implementado, a arte e a cultura precisavam ser descredibilizadas, censuradas, constrangidas e perseguidas quando não respondessem estritamente às suas expectativas ideológicas. Nesse contexto, além de ataques, esses grupos precisavam constituir uma narrativa capaz de conquistar seguidores. Por isso, a

visibilidade e a produção intelectual de figuras como Olavo de Carvalho, por exemplo, tiveram grande importância na articulação desses grupos. Ao dar a teorias conspiratórias ares de pensamento genuíno, Carvalho permitia que esses grupos pudessem atribuir coerência ideológica para seu confronto com os grupos progressistas. Em seguida, acompanharemos o quanto a retomada da ideia de “marxismo cultural”, reminiscência tanto do nazismo quanto da extrema direita norte-americana, é adaptada para recriar a imagem do artista como subversor dos valores tradicionais e, logo, como um inimigo central dessas redes reacionárias.

A guerra cultural foi a estratégia usada pela extrema direita para chegar ao poder no país e os ataques à produção artística foram parte fundamental em sua escalada rumo ao poder, o que foi conquistado em 2018 mediante uma eleição controversa, em que o candidato Jair Bolsonaro usou fartamente dos mesmos expedientes difamatórios que as redes reacionárias haviam despendido contra a arte anteriormente para atacar o candidato adversário, Fernando Haddad. Até mesmo os mesmos tópicos relacionados a estímulos à erotização precoce de crianças – a famosa *fake news* do “kit gay” e da “mamadeira de piroca”²³ –, o suposto apoio do candidato petista ao aborto e, evidentemente, a corrupção – que nas atividades artísticas esteve ligada ao questionamento das formas de financiamento – se repetiram e alcançaram êxito no constrangimento à arte e à cultura, levando Bolsonaro ao Palácio do Planalto, inaugurando a transição da guerra cultural como política pública e demonstrando o quão importante é verificarmos essa trajetória de consolidação dessa política hostil à arte e cultura, para compreender a situação em que nos encontramos na atualidade.

A guerra cultural impõe uma agenda normativa para o conjunto da sociedade e renega qualquer desvio do padrão que busca estabelecer. Por isso, os combatentes dessa guerra, as redes reacionárias, usam e abusam do discurso de

²³ Jair Bolsonaro e os grupos de extrema direita acusavam Fernando Haddad de ter tentado adotar um material que estimulava as crianças a práticas homoafetivas, no âmbito desse projeto estaria a distribuição de mamadeiras para bebês cujos bicos teriam o formato de um pênis. O tal “kit gay” jamais existiu. O projeto atacado pelos grupos reacionários se chamava “Escola Sem Homofobia”, construído com o apoio da UNESCO, não incluía os materiais e os livros descritos pelo candidato extremista de direita, mas sim apostilas destinadas à promoção da tolerância, o combate ao *bullying* e a violência contra pessoas LGBTQIA+. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/comprova/ultimas-noticias/2018/08/30/livro-exibido-por-bolsonaro-no-jornal-nacional-nao-foi-comprado-pelo-mec.htm>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ódio para implementar seus objetivos políticos. Os artistas estão colocados na alça de mira desses grupos, pois sua produção é provocadora do *status quo*, atenta para exclusões históricas e, sobretudo, escapa do maniqueísmo sobre as coisas do mundo que é imposto pela percepção autoritária da extrema direita. Entender como esse processo se materializou e em que termos se torna atualmente em uma forma de “política cultural da destruição” é fundamental neste momento e, a partir daí, podemos jogar luzes sobre os desafios para o campo artístico no Brasil em momento de pandemônio político, cultural, econômico e social. É o que buscamos nesta pesquisa: compreender como a arte foi tragada para o centro da luta política nacional e de que forma ela pode contribuir para a sustentação da democracia em momento tão dramático.

A fim de aprofundar os tópicos delineados nesta introdução, irei nos próximos capítulos debruçar sobre os seguintes temas: no Capítulo 2, intitulado *Antecedentes ou formação de um ambiente refratário à arte e à cultura*, abordarei o percurso do país entre 2013 e 2017, oferecendo condições de análise para a emergência dos grupos reacionários e os modos como a atividade artística passou a ser encarada por eles como inimiga.

No Capítulo 3, *Queermuseu: da gênese à censura*, analiso em detalhes a plataforma curatorial da exposição, a repercussão da mostra antes e depois de seu fechamento, examinarei o Santander Cultural em seu histórico e características, buscarei apontar o modo como aconteceu o fechamento da exposição e ainda argumentarei a respeito da estratégia dos grupos reacionários de ataque a determinadas obras que participavam da mostra, pronunciando uma agenda da guerra cultural no Brasil.

No capítulo 4, *Caminho para o caos*, discutirei como a partir da censura da exposição em Porto Alegre, abriu-se caminho para um cenário de acosso ao campo artístico pelo país afora, abordarei casos específicos de censura e suas repercussões políticas no mundo político, que engendraram inclusive propostas de alteração das políticas públicas.

No Capítulo 5, *Guerras culturais*, estabeleço um paralelo entre os modos como a guerra cultural se desenvolveu nos Estados Unidos e no Brasil, permitindo

um horizonte comparativo para verificar adequadamente a circulação de ideias nas redes reacionárias na atualidade e, por fim, demonstrar como a ideologia da guerra cultural foi construída a partir de múltiplas influências que orientam a ação das diversas redes reacionárias em sua guerra cultural.

No Capítulo 6, *Guerra cultural institucionalizada*, abordo o modo como a guerra cultural se materializa como a política desenvolvida pela extrema direita a partir de sua chegada definitiva ao governo com Jair Bolsonaro em 2019.

Para encerrar, o Capítulo 7, *Para além da resistência*, traz as considerações finais da pesquisa.

.....

Michel Foucault fez um alerta há cerca de 40 anos e que segue com imensa atualidade – e com tons cada vez mais ameaçadores: “[...] o fascismo está em todos nós, assombrando nossos espíritos e nossas condutas cotidianas” (FOUCAULT, 2009, p. XIII). Espantar o fantasma do fascismo é tarefa dura e altamente complexa com a qual artistas e historiadores da arte se vêm cada vez mais deparados, espero que esta pesquisa contribua para esse processo.

2. ANTECEDENTES OU A FORMAÇÃO DE UM AMBIENTE REFRACTÁRIO À ARTE

Tudo o que degrada a cultura, encurta os caminhos para a servidão

Albert Camus

No dia 12 de maio de 2016, Michel Temer (MDB) assumia interinamente a função de presidente da República. O ato acontecia como decorrência do afastamento da presidenta Dilma Rousseff (PT) do cargo após um controvertido processo de impeachment – considerado por grande parte dos cientistas políticos como um tipo de golpe de Estado –, que sofreu no começo daquele ano²⁴. A assunção do então vice-presidente marcava o fim de um ciclo político no país que havia começado em 2003 com a chegada do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva ao comando do Executivo nacional, inaugurando um período de liderança do Partido dos Trabalhadores (PT) que perduraria até aqueles primeiros meses de 2016. Os progressistas, ou a esquerda política, eram desalojados do poder e a direita, em suas múltiplas vertentes, chegava à presidência sem as bênçãos do sufrágio popular, mas a partir de operações internas às instituições políticas.

O país vivia uma grave fratura política e ideológica. A divisão nacional em dois polos distintos se intensificava desde 2013, quando aconteceram as chamadas “jornadas de junho”²⁵. Naquele momento, manifestações que iniciaram como um protesto pontual a respeito do preço do transporte público, ganharam um volume cada vez maior e paulatinamente os setores conservadores conquistaram grande hegemonia nas ruas, com o apoio da mídia corporativa²⁶ que divulgaram ao vivo boa parte das mobilizações exacerbando as críticas contra o governo de Dilma

24 A respeito da discussão sobre a caracterização do impeachment de Dilma Rousseff como um golpe de Estado, há uma vasta literatura na área de ciência política, mas não seria o caso de trazer com profundidade essa discussão para o âmbito dessa pesquisa. Luis Felipe Miguel revisa bem esse debate em seu livro *O colapso da democracia no Brasil: da Constituição ao golpe de 2016* (MIGUEL, 2019).

25 As jornadas de junho foram uma sequência de manifestações acontecidas no mês de junho de 2013.

26 Adoto o conceito mídia corporativa para definir o setor de comunicações empresarial de grande porte. A respeito do uso do termo, lembrando que a abordagem aqui é de longo alcance, sugiro o artigo no observatório da imprensa (Ver: <https://d.emtempo.com.br/politica/54300/artistas-visuais-lancam-carta-aberta-contr-o-impeachment-de-dilma>) e, também, o interessantíssimo livro de Noam Chomsky a respeito da mídia (CHOMSKY, 2018).

Rousseff, à época uma presidenta muito popular²⁷. Aconteceram em junho de 2013 as maiores manifestações de rua no país desde o movimento pelas “Diretas Já!”, em 1983 e 1984, e simbolizando uma virada do humor político do país, com as forças à direita e conservadoras pela primeira vez, em muito tempo, tomando a dianteira da iniciativa política.

Esse período marca um fenômeno bastante interessante e que enquadra o debate que fazemos nessa pesquisa. Há um deslocamento do debate público que até esse momento priorizava pautas de conteúdo econômico (desemprego, salário-mínimo, privatizações, crescimento econômico, tarifas de ônibus, dentre outras), para questões relacionadas a temas morais ou comportamentais (corrupção, abuso infantil, direito ao aborto, casamento igualitário, direitos de LGBTQIA+ e combate à homofobia, legalização do aborto, legalização de drogas, direitos humanos, por exemplo). Esse movimento pode ser acompanhado ao menos desde o processo judicial conhecido como “mensalão” (iniciado em 2005 e concluído em 2012), que tornou o tema da corrupção como um elemento importante do debate nacional. Porém, a virada aconteceria de fato a partir da eleição do Pastor Marcos Feliciano como presidente da Comissão de Direitos Humanos e Minorias (2013), das manifestações de junho de 2013 e do início da Operação Lava Jato (2014). Repetindo bastante o que acontecia nos Estados Unidos²⁸ como nos Estados Unidos, os novos temas aparecem no debate público pela voz de novos grupos conservadores por meio de discursos eivados de teorias da comparação que compeliavam seus apoiadores ao combate à “ideologia de gênero”, à defesa da “família tradicional” que estaria sendo atacada pelo “marxismo cultural”, pelo “globalismo” e/ou pelo multiculturalismo²⁹.

O deslocamento do debate público, dominado cada vez mais pelo que viria a ser chamado como guerra cultural, acompanharia de perto o processo eleitoral de 2014, em que a divisão política entre PT e PSDB não seria marcada apenas entre o apoio ou rejeição às políticas neoliberais, mas também invadiria com força

27 Em março de 2013, apenas três meses antes de começarem as mobilizações de junho, Dilma batia recorde de aprovação popular. Ver: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2013/03/19/dilma-cni-ibope.htm>. Acesso em: 19 abr. 2021.

28 Esse tema será tratado com maior atenção no capítulo 4.

29 Igualmente essas questões são discutidas com maior profundidade no capítulo 4.

aspectos de valores – algo que não havia ainda ganhado relevância em debates presidenciais desde o final da ditadura militar. Esse processo entraria em ebulição em 2016, durante o golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, quando o antipetismo e a criminalização das políticas progressistas atingem um nível inimaginável no país. Estudiosos desse último período do país, enquadram esse movimento dentro de uma “reação conservadora” à políticas adotadas pelos governos de Lula e Dilma Rousseff, notadamente temas como a inclusão das cotas raciais nas universidades públicas (2013), o reconhecimento pelo STF do direito ao casamento homoafetivo (2012), a instalação da Comissão Nacional da Verdade (2011), a legalização do aborto de fetos anencefálicos (2013), a aprovação da PEC das domésticas (2013), a “lei da palmada” (2014) e, por fim, a tentativa de criminalização da homofobia (2012) que eram profundamente rejeitados por setores de direita conservadores (LIMA, 2021).

As eleições de 2014, quando Dilma Rousseff (PT) venceu por margem apertadíssima o candidato tucano Aécio Neves (PSDB) na disputa pela presidência, foram um novo marco dessa fissura ideológica do país. Poderíamos identificar nesse momento o nascimento do predomínio daquilo que o cientista italiano Giuliano da Empoli chama de “política quântica” no país e, igualmente, como um ensaio para que a guerra cultural se estabelecesse como elemento político central no país. A disputa política, principalmente eleitoral, iniciaria uma trajetória de transformação, deixaria de acontecer na esfera pública, em que os veículos de mediação da informação – televisão, jornais e revistas mormente – detinham um papel central na construção do debate público. Empoli aponta que a emergência da “política quântica” vira esse universo de cabeça para baixo e os algoritmos da internet tornou o sistema em algo disfuncional e fragmentário, pois não há mais a construção de uma percepção comum, mas predomina a customização das informações e das opiniões. As questões públicas flutuam por nichos de opinião isolados e a possibilidade de formação de uma arena pública democrática se complica dramaticamente³⁰. De acordo com Da Empoli:

³⁰ Em 2014, acompanhamos uma série de debates distintos envolvendo temas morais e comportamentais. Dentre eles, podemos identificar as posições da candidata Marina Silva a respeito do casamento homoafetivo, explorado grandemente pela campanha de Dilma Rousseff no sentido de recuperar para si o eleitorado progressista, ou a exploração pelo candidato Aécio Neves de

O jogo não consiste mais em unir as pessoas em torno de um denominador comum, mas, ao contrário, em inflamar as paixões do maior número possível de grupelhos para, em seguida, adicioná-los, mesmo à revelia. Para conquistar uma maioria, eles não vão convergir para o centro, e sim unir-se aos extremos (DA EMPOLI, 2020, p. 21).

Apesar da entrada desse novo modo de operar a política, as forças de direita e centro-direita perderam em 2014 a quarta eleição presidencial consecutiva para um candidato do Partido dos Trabalhadores, porém, dessa vez o resultado eleitoral não foi acatado pelo polo derrotado e, dessa maneira, o país seria tragado para uma crise institucional de enormes proporções. O segundo turno foi muito acirrado e a vitória de Dilma aconteceu com 51,6% dos votos contra 48,3% do adversário tucano, demonstrando a profunda divisão do país naquele momento. É importante ressaltar que a vitória da petista aconteceu no segundo turno com apoio significativo do mundo artístico e cultural à sua candidatura. Muitos artistas se manifestaram publicamente a favor da reeleição de Dilma Rousseff, inclusive um dos mais significativos atos da disputa eleitoral reuniu artistas e intelectuais no Teatro da Pontifícia Universidade Católica (TUCA) em São Paulo, em 20 de outubro de 2014³¹. Atos similares aconteceram em muitas outras capitais do país como Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte, sempre com grande afluência da comunidade cultural, marcando uma tradição de posicionamento majoritário dos artistas e fazedores de cultura ao lado dos setores progressistas na política nacional.

Entretanto, ao contrário do ocorrido nos pleitos presidenciais anteriores, o ex-governador de Minas Gerais Aécio Neves não aceitou o resultado das urnas. O candidato do PSDB, que a partir de 2016 seria alvo de inúmeras denúncias de casos de corrupção, pedia ao Tribunal Superior Eleitoral (TSE) a auditoria do processo eleitoral³². Como se veria nos anos seguintes, fez alegações infundadas de fraude eleitoral por parte da chapa de Dilma Rousseff (PT) e Michel Temer (PMDB), seu companheiro de cédula como vice-presidente. Assim, a própria legitimidade do

posições favoráveis ao direito ao aborto por parte de Dilma Rousseff. Além do tema da corrupção que predominou na campanha do candidato tucano.

31 Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/eleicoes/2014/noticia/2014/10/em-sao-paulo-dilma-recebe-apoio-de-artistas-e-intelectuais-ao-lado-de-lula.html>. Acesso em: 21 abr. 2021.

32 Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/10/psdb-pede-ao-tse-auditoria-para-verificar-lisura-da-eleicao.html>. Acesso em: 21 abr. 2021.

processo eleitoral era colocada em xeque pela primeira vez desde 1989, quando ocorreram as primeiras eleições diretas para a presidência da República após longos anos de ditadura militar.

Em outubro de 2015, quando o então presidente da Câmara dos Deputados, o deputado Eduardo Cunha (PMDB-RJ), aceitou um pedido de impeachment elaborado pelos advogados Hélio Bicudo, Janaína Paschoal e Miguel Reale Júnior, cuja alegação era de que a presidenta Dilma Rousseff havia cometido um crime de responsabilidade ao executar manobras contábeis denominadas como “pedaladas fiscais”, a situação política do país deteriorou completamente e o fosso político entre os setores progressistas e as direitas tornou-se ainda maior. A motivação do processo de impeachment desde o começo foi altamente questionada em termos jurídicos e a incapacidade de demonstração clara de um “crime de responsabilidade” ocasionou um intenso acirramento dos ânimos políticos no país, levando um ambiente altamente divisivo para as ruas e para as redes sociais, onde manifestações cada vez maiores eram organizadas, tanto a favor quanto contrárias ao impeachment da presidenta.

Muitos setores à direita, incluindo setores da mídia, do capital financeiro e empresarial, além de novos agrupamentos neoliberais como o Movimento Brasil Livre (MBL) em conjunto com uma extrema direita revanchista dos tempos da ditadura militar, que incluía figuras como o atual presidente Jair Bolsonaro (sem partido), se uniram para a derrubada do mandato de Dilma Rousseff. De outro lado, os setores de esquerda e progressistas, liderados pelo partido da presidenta da República, o Partido dos Trabalhadores, movimentos sociais como Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e a Central Única dos Trabalhadores (CUT), somados ao grosso do mundo acadêmico, intelectual e artístico do país se uniram em defesa da legitimidade do mandato de Dilma Rousseff e condenando a direita por organizar um golpe de Estado.

A proeminência política do conservadorismo religioso é um tema fundamental para compreender a mudança de cenário que caminhava para o golpe de 2016. Setores evangélicos foram paulatinamente ganhando espaço político ao comprarem emissoras de rádio e televisão para a difusão de suas opiniões e crenças, a posse

da TV Record, uma das maiores do país, é algo sintomático dessa emergência da direita evangélica como agente político importante. Em 2008, o bispo Edir Macedo já anunciava em um livro sintomaticamente intitulado como *Projeto de Poder* que o objetivo da Igreja Universal e de seus aliados era o de governar o Brasil (MACEDO, 2008). Esse movimento se veria sentir com a bancada evangélica sendo composta por números cada vez mais expressivos de parlamentares com capacidade de influenciar nas decisões políticas.

De outro lado, os setores mais reacionários da Igreja Católica também passaram a se organizar com muita força nesse período, visando sobretudo atuar no combate ao que consideravam como “ideologia de gênero” e, brevemente, esses grupos atuavam em conjunto na defesa de inúmeras pautas políticas, inclusive a censura à arte. Em recente reportagem do site *The Intercept Brasil* há uma longa reportagem investigativa de Leandro Demori que aponta o modo como organizações estrangeiras, principalmente da Espanha, atuaram para formar grupos de pressão católicos capazes de atuar fortemente em prol dos valores conservadores do catolicismo. Ele demonstra como táticas de desinformação usadas pela extrema direita no Brasil foram em parte formuladas no ambiente do fundamentalismo religioso criaram uma plataforma para esses grupos no país, que até esse momento ainda se encontravam dispersos. Parte das políticas que organizariam a chamada guerra cultural no país teria sido importada nesse momento por essa extrema direita católica:

Entre as bases da tal “guerra cultural” estão combater a ideia universal de direitos humanos e promover o discurso de ódio a minorias e ao “lobby LGBT”. Em mais um documento, “abortistas e lobby gay” são identificados como “cultura da morte”. Em outro, defendia-se a ideia de que as sociedades usam a aids como desculpa para vender preservativos (e assim frear o nascimento de crianças). Em um quarto, havia críticas ao “politicamente correto” e à masturbação.³³

Uma terceira força motriz da reação conservadora no país são os grupos ultraliberais que emergem à cena pública a partir de 2013. Em primeiro lugar, reverberando a retórica udenista a respeito da corrupção, mas também

³³ Disponível em: <https://theintercept.com/2021/08/18/catolico-espanha-citizengo-treinou-extrema-direita-2013-bolsonaro/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

incorporando valores associados às concepções do neoliberalismo, como a rejeição ao Estado e o apoio à mercantilização de serviços e bens públicos, grupos como o “Vem Pra Rua” e, sobretudo, o MBL (Movimento Brasil Livre) tornaram-se agentes políticos relevantes na cena nacional. De acordo com Flávio Henrique Calheiros Casimiro, esses grupos são originários diretos do processo de organização de direita nacional após o final da ditadura militar, criando “aparelhos ideológicos” como institutos e *think tanks* para a divisão do pensamento radical neoliberal e foi no bojo do financiamento para a criação desses grupos que se possibilitou a criação de organizações como o MBL. Esses grupos fariam uma “articulação entre liberalismo econômico e conservadorismo cultural” que seria determinante para a união desses grupos reacionários em seu projeto de guerra cultural e perseguição à arte³⁴ (CALHEIROS CASEMIRO, 2018, p. 371).

No enquadramento dessa pesquisa, é importante retomar esse contexto prévio à cassação do mandato de Dilma Rousseff e a formação desses novos agentes políticos que determinariam os rumos políticos e culturais no país a partir de 2013. Mesmo que sem riqueza de detalhes, esse mapeamento da conjuntura e do contexto em que o país foi imerso nos últimos anos nos ajuda a entender de que modo os artistas, a arte e o mundo da cultura se tornaram alvo da direita política no

³⁴ Calheiros Casimiro aborda, por exemplo, o papel que organizações como o Instituto Millenium (IMIL) tiveram para a formação dessa visão que associava neoliberalismo e conservadorismo moral e que foi determinante para a formação desses novos grupos ultraliberais e ultraconservadores brasileiros. A fim de elucidar a forma como esses aparelhos de difusão ideológica atuaram para construir novos grupos aderentes a posições políticas radicais e, inclusive, antidemocráticas em essência vale uma longa citação que elucidada a forma como o IMIL atuava, mas que de acordo com a pesquisa do autor pode ser replicado para outras instituições como os Institutos Liberais, o Instituto Ling, etc: “Uma das principais ações do Millenium é voltada para a construção de consenso, tanto intraclasse, reforçando os valores da ideologia de mercado condizentes com frações da burguesia a que representa, quanto também para a formação de novos quadros de intelectuais orgânicos engajados nos pressupostos e na sua concepção de mundo. [...] A instituição visa, portanto, ‘recrutar’ e ‘educar’ a juventude brasileira, para a ação política e ideológica do liberalismo. [...] Outro mecanismo de difusão ideológica do Imil foi sua participação no projeto de produção do material didático “Farol da Democracia”. O material é obra da organização conservadora Farol da Democracia Representativa (FDR). [...] Seu objetivo, de acordo com o FDR, seria buscar a ‘disseminação de valores culturais que estruturavam a moral, a ética, a religiosidade e o saber jurídico da civilização ocidental’. [...] Mesmo o Instituto Millenium se apresentando como uma entidade de defesa dos pressupostos característicos do neoliberalismo, proferindo em vários de seus artigos e outras publicações um discurso supostamente pautado nas liberdades individuais e liberdade de expressão, relaciona-se, todavia com uma instituição declaradamente moralista e ultraconservadora. Por meio do discurso de defesa dos ‘valores tradicionais da família’ e dos ‘bons costumes’, o FDR manifesta-se a partir de uma postura autoritária e violenta sobre seus eleitos ‘culpados’” (CALHEIROS CASIMIRO, 2018, p. 367-371).

poder após 2016, enquadrando o que seria a guerra cultural desde uma estratégia de constrangimento contra a diversidade de pensamento, identidades e ideologias até sua materialização como uma política cultural a partir da chegada de Bolsonaro no governo federal, percurso que acompanharemos a seguir.

Nesse contexto, é também importante recordar a forma como artistas e fazedores de cultura se posicionaram publicamente desde o momento do golpe de 2016. Naquele momento, personalidades do mundo artístico, de todas as linguagens, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elza Soares, Wagner Moura, Caco Ciocler, Zezé Polessa, Emicida, Elisa Lucinda, Humberto Carrão, Irandhir Santos, Mart'nália, Russo Passapusso, Chico César, Criolo, Geraldo Azevedo, Yamandú Costa, Sérgio Mamberti, José Celso Martinez Correa, Matheus Nachtergaele, Paulo Betti, Julia Lemmertz, Gregório Duvivier, Enrique Diaz, Amir Haddad se posicionaram publicamente contra a deposição da presidenta e, como revide, passaram a ser alvo direto dos grupos que se posicionavam favoravelmente ao impeachment³⁵.

No mundo das artes visuais, um manifesto foi lançado no dia 23 de março de 2016, pouco antes da votação da admissibilidade do processo de impeachment na Câmara dos Deputados. Nomes como Beto Schwafaty, Jaime Lauriano, Ding Musa, Marta Mestre, Moacir dos Anjos, dentre muitos outros, afirmaram em carta aberta:

É inadmissível a destituição, sem a observância das devidas disposições constitucionais, de um governo legitimamente eleito pela maioria do povo brasileiro. E é especialmente inadmissível a gestação de condições propícias à perpetração da violência e do arbítrio contra as liberdades individuais garantidas por nossa constituição. Defendemos uma reforma política democrática e verdadeira, bem como o combate à corrupção partidário e não seletivo.³⁶

A sensibilidade do setor artístico e cultural de que o impeachment configurava um golpe de Estado e o engajamento maciço do setor em defesa da legitimidade do mandato de Dilma Rousseff trouxeram a ira do lado adversário. Artistas, produtores

35 Disponível em: <https://exame.com/brasil/artistas-saem-em-defesa-de-dilma-e-contra-impeachment-veja/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

36 Disponível em: <https://d.emtempo.com.br/politica/54300/artistas-visuais-lancam-carta-aberta-contra-o-impeachment-de-dilma>. Acesso em: 27 abr. 2021.

e fazedores de cultura tornaram-se alvos não apenas da agressividade verbal, mas também de ações políticas no Congresso e por parte do governo federal após a posse de Temer na presidência. As desventuras que o país viveu desde 2013 abriram terreno para um avanço dos grupos reacionários rumo ao poder. O golpe parlamentar de 2016 criou o cenário para um processo de perseguição à arte e à cultura, inédito desde a ditadura militar no Brasil, mas, como veremos, com características bastante distintas daquele período anterior.

2.1. *A extinção do Ministério da Cultura*

A posse interina de Michel Temer na presidência significou uma quebra do ordenamento político, que envolveu elementos simbólicos muito profundos. No dia 12 de abril de 2016, o ex-vice-presidente dava posse em um ato no Palácio do Planalto ao conjunto dos novos ministros. Mesmo com o processo de impeachment ainda incluso³⁷, Temer deu posse a um novo governo que alijava o Partido dos Trabalhadores da Esplanada dos Ministérios e incluía os partidos de oposição, como o PSDB, que assumiu o Ministério das Relações Exteriores, com o nome do Senador e ex-candidato à presidência da República em 2002 e 2010 José Serra, no governo, por exemplo.

Entretanto, não só a mudança do perfil partidário e ideológico marcou aquele ato de posse. Também, a ausência total da presença de mulheres nos cargos ministeriais – uma constante nos governos petistas – foi um dado notável daquele momento. Ainda mais intenso porque esse governo interino substituiria um governo liderado por uma mulher, a primeira a ocupar a cadeira presencial no país. Era uma mostra de um perfil mais conservador e associado às lideranças políticas mais tradicionais do país, onde a presença feminina sempre foi escassa.

O desaparecimento das mulheres em postos ministeriais não seria o único dado que revelava o perfil regressivo do novo governo, em comparação com a gestão deposta. Rodeado de homens vestindo ternos sóbrios, em sua maioria de

³⁷ Somente no mês de agosto daquele ano, o Senado julgaria definitivamente o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff.

tons sóbrios e sombrios, Michel Temer extinguiu o Ministério da Cultura (MinC) e o fundia com o Ministério da Educação. Retomando o antigo Ministério da Educação e Cultura (MEC) nos moldes como estava organizado na época da ditadura militar. Para o comando da pasta, indicava Mendonça Filho (DEM-PE), ex-governador e administrador de empresas, sem qualquer experiência nas áreas de educação e menos ainda de cultura.

O fim do Ministério da Cultura detinha um imenso poder simbólico. Primeiramente, em termos democráticos, o MinC foi um ministério criado com a redemocratização do país. Após a eleição de Tancredo Neves (MDB), no ano de 1985, em disputa indireta no Colégio Eleitoral do Congresso Nacional contra Paulo Maluf (ARENA/ atual PP), uma de suas iniciativas anunciadas foi a da criação de um ministério específico para a cultura. Com a morte prematura de Tancredo Neves, que inviabilizou sua posse como presidente, seu vice-presidente, efetivado no cargo, José Sarney (MDB), cumpriu com a disposição do falecido presidente eleito e criou o Ministério da Cultura em 15 de março de 1985 através do decreto número 91.144³⁸. O primeiro titular da pasta foi o reconhecido economista Celso Furtado.

Assim, a extinção do Ministério da Cultura, preliminarmente, trazia à memória a quebra com uma conquista democrática. Todavia, além disso, recordava um outro episódio em que o setor artístico brasileiro havia sido “punido” por razões políticas. Em 15 de março de 1990, quando tomou posse como presidente da República Fernando Collor de Mello (PRN/ atual PTC), uma de suas primeiras iniciativas foi a eliminação do MinC, bem como das políticas culturais até então estabelecidas. Naqueles dias, as medidas de Collor foram identificadas como um castigo ao mundo cultural que havia apoiado de modo contundente seu adversário no pleito de 1989, Luiz Inácio Lula da Silva (PT).³⁹

38 A respeito do desenvolvimento das políticas culturais no Brasil e da formação do Ministério da Cultura, a pesquisadora Lia Calabre trata do tema em sua publicação *Escritos sobre políticas culturais* (CALABRE, 2019, p. 45-59). O decreto de criação do MinC encontra-se disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.ht. Acesso em: 15 fev. 2021.

39 Esse episódio é contado em detalhes por Fábio Meleronka Ferron em sua dissertação de mestrado *O primeiro fim do MinC*. Ver: FERRON, Fabio Meleronka. *O primeiro fim do MinC*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: [10.11606/D.100.2018.tde-27112017-103623](https://doi.org/10.11606/D.100.2018.tde-27112017-103623). Acesso em: 04 abr. 2021.

O MinC foi recriado por Itamar Franco (PRN/ atual PTC) em 1992, mantido nos governos de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), e teve importância simbólica e política reforçada nos mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff⁴⁰. Portanto, a decisão de Michel Temer significava uma ruptura em muitos sentidos e o sentimento no setor cultural foi o da aplicação de um castigo pela manifestação majoritariamente contrária dos artistas e fazedores de cultura ao impeachment da ex-presidenta. Mesmo que a justificativa oficial para extinguir o MinC tenha sido a do enxugamento da máquina estatal, o desprestígio da área ficava evidente e as razões políticas patentes.

Aliás, nesse contexto, é importante mencionar o compromisso do governo Michel Temer com uma agenda neoliberal de abrangência inédita no país⁴¹. Em seu primeiro discurso como interino no cargo, o governante emedebista já anunciava claramente o fim de uma agenda social em favor de princípios neoliberais. Ele afirmava que era o fim da democracia social e o início de uma “democracia da eficiência”:

A primeira medida na linha dessa redução [do escopo do Estado] está, ainda que modestamente, aqui representada. Já eliminamos vários ministérios da máquina pública. E ao mesmo tempo nós não vamos parar por aí [...]. Então, quando eu digo que é preciso dar eficiência aos gastos públicos, coisa que não tem merecido maior preocupação no Estado brasileiro, nós todos estamos de acordo com isso. Nós precisamos atingir aquilo que eu chamo de democracia da eficiência. Porque se no passado, nós tivemos por força da Constituição, o período da democracia liberal, quando os direitos liberais foram exercitados amplamente, se ao depois, ainda ancorado na Constituição, nós tivemos o desfrute dos chamados direitos sociais (porque estão previstos na Constituição). Num dado momento aqueles que subiram ao primeiro patamar da classe média

40 Não é objetivo dessa pesquisa discutir em detalhes as políticas culturais elaboradas nos governos de José Sarney, Fernando Collor, Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Cito aqui alguns desdobramentos, mas há uma ampla discussão acadêmica a respeito do desempenho efetivo de cada um desses governantes na elaboração e execução de políticas culturais. Há certo consenso de que os governos mais exitosos na área foram os de Lula, quando uma série de políticas foram desenvolvidas e a ideia de Sistema Nacional de Cultura elaborada. Entretanto, para efeito de nossa discussão nesse ponto, é importante verificar que havia um processo de consolidação institucional da área em curso e que esse movimento teve dois interregnos no período democrático por razões explicitamente políticas. Primeiro no governo Collor e depois com a tomada do poder por Michel Temer. A respeito da trajetória das políticas culturais no país sugiro a leitura do artigo *Políticas e gestão cultural no Brasil* de Antonio Albino Canelas Rubim. Ver: RUBIM, A. A. C.; CANAL, C. Y.; BAYARDO, R. Políticas e gestão cultural no Brasil. In: Antonio Albino Canelas Rubim; Carlos Yanez Canal; Rubens Bayardo. (Org.). *Panorama da gestão cultural na Ibero-América*. 1ed. Salvador: Editora da UFBA, 2016, v. 1, p. 59-84.

41 Os governos de Fernando Collor e de Fernando Henrique Cardoso anunciaram ações liberalizantes, mas a enunciação política e a efetivação das ações não tiveram a escala.

começaram a exigir eficiência, eficiência no serviço público e eficiência nos serviços privados, e é por isso que hoje nós estamos na fase da democracia da eficiência.⁴²

Formalmente as autoridades governamentais apresentavam o fim do Ministério da Cultura como um ato de compromisso com a redução do tamanho do Estado⁴³, em um esforço para conter o gasto público. Tal justificativa, somada a decisão de eliminar o MinC, sinalizava o desprestígio do tema, uma vez que o novo governo claramente considerava a cultura e a arte como despesas a serem contidas. Isto é, como um peso para a máquina pública ao invés de um investimento essencial. Entretanto, a extinção do Ministério da Cultura detinha simbologia negativa ainda mais profunda. Por exemplo, a jornalista Camila Moraes, em matéria para o periódico online *El País Brasil*, declarava:

A aglutinação dos ministérios tem um papel simbólico negativo, revelando o peso que o Governo interino de Michel Temer dá para a Cultura. A redução do papel da pasta foi rejeitada por profissionais e especialistas da área, que já articulam manifestos e um abaixo-assinado que circula nas redes. A própria nomeação política de Mendonça Filho aumentou a frustração. A fusão afeta as conquistas de um ministério jovem, que ainda trata de se erguer depois de sua extinção em 1990, sob Fernando Collor, e retomada em 1992, com Itamar Franco. Novamente, em tempos de recessão, aventa-se a possibilidade de restringir o orçamento do setor, sem dar chance de que seus agentes apresentem soluções próprias para superá-la. Por que, num país como o Brasil, a Cultura sempre patina?⁴⁴

No mundo cultural, a rejeição à medida foi imediata e os protestos também. A primeira dificuldade da gestão Temer foi encontrar um nome que aceitasse assumir a recém-criada Secretaria Nacional de Cultura. Foram convidados diversos nomes reconhecidos como Bruna Lombardi, Daniela Mercury e Marília Gabriela⁴⁵,

42 Michel Temer em seu discurso de posse interina no dia 12 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWQi-hcnNw>. Acesso em: 15 fev. 2021.

43 É preciso dizer que no ano de 2015, ainda durante o governo de Dilma Rousseff, chegou a ser aventada na imprensa a possibilidade da fusão do Ministério da Cultura com o da Educação. Contudo, o governo nunca confirmou tal possibilidade de modo oficial e na reforma ministerial daquele ano, que reduziu o número de ministérios, a pasta da cultura foi preservada.

44 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html. Acesso em: 31 abr. 2021.

45 A grande articuladora para a tentativa fracassada de indicação de um nome feminino para a Secretaria de Cultura do governo Temer foi a ex-senadora Marta Suplicy – a época no PMDB. Marta tinha sido ministra da cultura durante o governo de Dilma Rousseff entre 2012 e 2014 e havia rompido com a ex-presidenta após a eleição de 2014, posteriormente saiu do Partido dos Trabalhadores e ingressou no PMDB, apoiando o impeachment de Dilma e inicialmente o governo de Temer. A própria Marta Suplicy chegou a ser sondada para ocupar o cargo de ministra, caso o MinC se mantivesse o

que não aceitaram o convite. Marília Gabriela inclusive fez duros comentários a respeito da sondagem para assumir a rebaixada pasta da cultura:

Apesar de eu ser uma pessoa ligada à Cultura, naquele momento eu estava sendo convidada simplesmente por ser uma figura midiática, espaçosa, e seria uma estampa em um governo que, em absoluto prestigiou a mulher. Agora, ainda estão colocando algumas mulheres em alguns cargos. Mas era só mesmo para fazer uma estampa. Eu não seria nada além disso. Não teria cabimento eu aceitar um convite desses. Eu tenho consciência de que eu não representaria nada além de uma imagem. Não sou política nem tenho intenção de ser. Eu seria apenas uma figura emblemática. Não fui preparada para ser gestora de uma secretaria desse porte.⁴⁶

Mulheres de larga trajetória na gestão cultural como Claudia Leitão, ex-Secretária de Economia Criativa do MinC, e Eliane Costa, gestora de projetos na Petrobrás e professora de gestão cultural na Fundação Getúlio Vargas (FGV), negaram o convite do governo. Costa, ademais, disse uma frase que teve muita repercussão naquele momento: “não serei coveira do MinC”. Com a negativa de diversas artistas e gestoras culturais, restou a Mendonça Filho convidar para o cargo o ex-Secretário Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Calero – atualmente deputado federal.

Naqueles dias, manifestações ocorreram pelo país em um movimento denominado *Fica MinC*. Instalações do antigo ministério foram ocupadas em dezoito capitais por artistas e ativistas culturais. A antiga sede do MEC no Rio de Janeiro, o edifício Capanema, a sede do IPHAN em Porto Alegre, as sedes da Funarte em Belo Horizonte e Brasília, foram alguns dos prédios ocupados por artistas e ativistas culturais que reivindicavam o retorno do Ministério da Cultura.

A Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados começou a fazer uma série de atividades em apoio aos manifestantes, inclusive com visitas às ocupações no Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre. O deputado federal Chico D’Angelo (na época do PT e hoje no PDT) tinha sido eleito presidente da comissão no dia 3 de

status ministerial, no entanto a ex-senadora já organizava sua candidatura à prefeitura da cidade de São Paulo naquele mesmo ano de 2016.

46 Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/05/marilia-gabriela-explica-recusa-para-ser-secretaria-de-cultura-eu-se.html>. Acesso em: 31 abr. 2021.

maio de 2016 com o compromisso de tornar o espaço um “fórum das demandas de todas as áreas do setor cultural e artístico”⁴⁷ e abriu o espaço para que a luta pelo retorno do MinC ganhasse espaço no Congresso Nacional, desgastando ainda mais a posição do governo interino⁴⁸ e criando uma convergência ainda maior entre os grupos culturais e coletivos artísticos que demandavam o “Fica MinC” com a bandeira de luta que iniciava e reunia os grupos contrários ao impeachment de Dilma Rousseff: “Fora Temer”.

O movimento foi crescendo, com manifestações em teatros pelo país, como o grande ato ocorrido no Teatro Oficina em São Paulo, ou o ato da Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR), onde um grupo de artistas de grande visibilidade pública se posicionou contra a extinção do MinC e se construiu petições públicas, iniciativas junto ao Superior Tribunal Federal (STF) e ações nas redes sociais em defesa do retorno do Ministério da Cultura.

No Senado também as mobilizações se fizeram ouvir, a Comissão de Educação e Cultura da casa, a época presidida pelo senador Romário (PODEMOS-RJ), convocou Mendonça Filho para dar explicações a respeito da política cultural aos parlamentares. A imprensa também divulgou amplamente que o senador Renan Calheiros (PMDB-AL) recomendou ao presidente interino a recriação do MinC, uma vez que o órgão possuía “imenso valor simbólico”⁴⁹. Até mesmo, Fernando Collor, que havia tomado a mesma decisão de Temer em seu governo, aconselhou o retorno do ministério, uma vez que, segundo matéria de Mariana Haubert e Gustavo Uribe para o jornal *Folha de S.Paulo*, “uma das frentes de briga que abriu com setores da sociedade que mais deram trabalho a ele foi justamente a com o setor cultural”⁵⁰.

Diante da repercussão negativa no setor e na sociedade, Michel Temer pensou em deslocar a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação para o

47 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oe3LkSEWHL8>. Acesso em: 31 mar. 2021.

48 Nesse momento, comecei a atuar na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados como coordenador da assessoria técnica e de política cultural do órgão, por isso muitas informações citadas também decorrem da experiência do autor.

49 Disponível em: <https://www.todabahia.com.br/entidades-da-classe-artistica-ja-dialogam-com-novo-ministro-da-cultural/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

50 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772514-apos-criticas-e-manifestacoes-temer-discute-vincular-cultura-a-casa-civil.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2021.

âmbito da Casa Civil, comandada por seu principal operador político, o gaúcho Eliseu Padilha (PMDB-RS). Contudo, a ida da cultura para o Palácio do Planalto igualmente não contemplava as aspirações de artistas e cultores, e a ideia logo foi abortada pelo governo interino.

A situação política a respeito do tema ficou ainda mais complicada para Michel Temer quando um grupo de governadores do Nordeste assinou uma carta criticando a extinção do MinC. Renan Filho (PMDB), de Alagoas – e filho de Renan Calheiros –, Rui Costa (PT), da Bahia, Camilo Santana (PT), do Ceará, Flávio Dino (PCdoB), do Maranhão, Ricardo Coutinho (PSB), da Paraíba, Paulo Câmara (PSB), de Pernambuco, Wellington Dias (PT), do Piauí, Robinson Faria (PSD), do Rio Grande do Norte, e Jackson Barreto (PMDB), de Sergipe, afirmaram em carta curta:

Os Governadores dos Estados do Nordeste, signatários nesta carta, manifestam-se em defesa da integridade do Ministério da Cultura – contra sua extinção e pelo fortalecimento das políticas construídas ao longo de seus 31 anos de existência, com ênfase no Sistema Nacional de Cultura e no Plano Nacional de Cultural, marcos institucionais importantes para construção do pacto federativo entre a União, estados e municípios brasileiros em torno da democratização do acesso aos bens e serviços culturais, bem como do fomento às artes e da preservação e promoção do patrimônio cultural e da memória brasileira em toda sua diversidade.⁵¹

Diante da pressão política e de um governo com baixa legitimidade social, Michel Temer recuou e decidiu recriar o Ministério da Cultura no dia 21 de maio de 2016. Num gesto de proteção ao seu aliado Mendonça Filho, ficou a cargo do ministro da Educação anunciar o retorno da pasta ao status ministerial. Mendonça declarou que "a pressão legítima de atores que promovem e fazem a cultura no Brasil faz parte do processo democrático. A gente tem que entender como algo legítimo" e o retorno do MinC seria "um sinal de diálogo" do governo com o setor⁵². Marcelo Calero, que havia sido apontado como secretário, seria efetivado como ministro.

51

Disponível

em:

<https://www20.opovo.com.br/app/politica/2016/05/19/noticiaspoliticas,3615228/camilo-e-governadores-do-ne-assinam-carta-contr-extincao-do-minc.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2021.

52 Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/ministro-diz-que-pressao-de-artistas-influenciou-na-criacao-do-minc.html>. Acesso em: 31 mar. 2021.

A recriação do Ministério da Cultura expôs também certa divisão entre as entidades e artistas a respeito do governo Temer. Parte do setor, como a APTR, a produtora Paula Lavigne – que mais tarde mudaria de posição – considerava possível entendimento com o governo interino em relação às políticas culturais. Essa era uma posição bastante presente entre os artistas cariocas, uma vez que a gestão de Calero na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, durante o governo de Eduardo Paes (DEM), havia logrado uma boa relação na área. Contudo, um grupo bastante expressivo de artistas e fazedores de cultura adotou a consigna “Fora Temer” desde o início do governo interino e, mesmo com a recriação do ministério, não viam possibilidade de interface com uma gestão que não consideravam legítima.

Ao mesmo tempo que o mundo da arte e da cultura se alinhava, em diferentes medidas, ao redor de um polo de defesa da democracia, das políticas culturais e do retorno do MinC, políticos e personalidades altamente conservadores, como o deputado e pastor Marco Feliciano (PSC-SP) e o pastor da Igreja Assembleia de Deus, Silas Malafaia, saíram em defesa da decisão de Temer de extinguir o ministério. Feliciano chegou a recomendar aos artistas que procurassem o Ministério do Trabalho: “Vocês que estão tristes com o fechamento do Ministério da Cultura, procurem o Ministério do Trabalho!”⁵³. Reforçando um argumento que estaria muito presente dali para diante nos ataques aos artistas brasileiros, o de que seriam “vagabundos”, que “não trabalhavam” e viviam “nas tetas da Lei Rouanet”.

Esse movimento de maior agressividade dos setores mais conservadores se pronunciou também na Câmara dos Deputados. A Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados havia proposto uma audiência para tratar da extinção do ministério para o dia 24 de maio de 2016, como o governo interino havia enviado uma Medida Provisória recriando o MinC dias antes, a audiência tornou-se um espaço de reivindicação geral em defesa do setor cultural. Solicitada pelos deputados Alice Portugal (PCdoB-BA), Chico D’Angelo (PT-RJ), Jandira Feghali (PCdoB-RJ), Jean Wyllys (PSOL-RJ), Waldenor Pereira (PT-BA), a audiência lotou a sala da comissão

53 Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/noticias/politica-e-poder/procurem-o-ministerio-do-trabalho-diz-feliciano-sobre-manifestacoes-contrarias-ao-fim-do-minc/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

e movimentou o parlamento. Participaram da mesa o Movimento Ocupa MinC Brasil, a Frente Nacional de Teatro, o ex-Secretário Executivo do Ministério da Cultura, João Brant, a líder indígena, Sônia Guajajara, e os músicos Silvério Pontes e Tico Santa Cruz.

As falas tiveram uma tônica de reforço da necessidade de políticas culturais e, igualmente, acusaram o governo de falta de legitimidade democrática. A definição de “governo golpista” e até mesmo “fascista” foi presente em muitas falas da reunião. Tico Santa Cruz fez uma fala inflamada contra o governo e o novo ministério, disse: “o que a gente tem nesse ministério é um museu, um museu das trevas” e fez um chamado “vamos retomar a nossa democracia”. No entanto, o grande dado dessa audiência foi a presença dos deputados Jair Bolsonaro (PSC-RJ), Marco Feliciano (PSC-RJ) e Eduardo Bolsonaro (PSC-SP). Eles entraram no plenário em clima confrontativo com a plateia e os proponentes e causaram grande tumulto, chamando ainda mais atenção, inclusive da grande imprensa para a atividade.

O regimento da Câmara dos Deputados determina que os deputados possuem direito à fala em qualquer atividade da casa. Marco Feliciano solicitou a palavra. Em sua fala, o deputado atacou fortemente os ativistas culturais e artistas, apresentando alguns dos argumentos que se tornariam comuns nas investidas das direitas contra a comunidade cultural e artística:

A CPI da Lei Rouanet está incompleta. Apresentei uma nova CPI para que seja aditada a essa e vai ver os convênios do Ministério da Cultura com algumas ONGs, porque artistas de verdade, que precisam de dinheiro, não conseguem e não têm acesso fácil aos convênios da Lei Rouanet. Eu sou artista: sou cantor, tenho três CDs gravados e 20 livros escritos. Eu sei como funciona a cultura. Isso aqui não é cultura, isso é baderna.⁵⁴

Enquanto o deputado falava, a plateia presente virou as costas. Esse era o símbolo de uma profunda divisão política do país, de uma politização intensa do campo cultural e de uma forte ideologização da atividade artística por parte dos grupos conservadores. Finalizada a batalha em defesa do MinC, a direita

54 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/488919-artistas-criticam-politica-cultural-de-temer-em-audiencia-na-camara/>. Acesso em: 02 abr. 2021.

reacionária iniciaria uma nova ação, que visava criminalizar as políticas culturais e os artistas que delas se beneficiaram: a CPI da Lei Rouanet.

2.2. A CPI da Lei Rouanet

No dia 25 de maio de 2016, apenas quadro dias após Michel Temer assinar a Medida Provisória que recriava o Ministério da Cultura, os deputados federais Alberto Fraga (DEM-DF) e Sostenes Cavalcanti (DEM-RJ), protocolaram na Secretaria Geral da Câmara dos Deputados o pedido de abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar supostos crimes cometidos por meio do uso da lei de incentivo por produtores e artistas.

Fraga, ex-deputado e representante da chamada “bancada da bala” no Congresso⁵⁵, e Sostenes, notório membro da “bancada da bíblia”⁵⁶, conseguiram 212 assinaturas de deputados federais para a criação da CPI. De acordo com o regimento da Câmara dos Deputados, é necessário o apoio de 171 deputados para reivindicar a criação de uma CPI – equivalente a um terço do número de parlamentares. Assim, os dois proponentes da investigação conseguiram uma adesão significativamente superior que o mínimo necessário para iniciar uma investigação contra o setor cultural, demonstrando que o Congresso, naquela legislatura, era bastante permeável a uma visão criminalizadora da cultura e dos artistas.

Alberto Fraga, em matéria da própria *Agência de Notícias* da Câmara dos Deputados, afirma que o objetivo da Comissão Parlamentar de Inquérito seria investigar um suposto uso político por parte dos governos petistas da lei de incentivo. Em suas palavras:

Nos últimos anos, principalmente quando o PT estava no poder, apenas aqueles artistas rotulados como petistas é que estavam tendo acesso e

55 A “bancada da bala” se refere ao grupo de deputados e senadores que são notórios defensores de políticas armamentistas e em defesa da ação das polícias, sobretudo as polícias militares.

56 A “bancada da bíblia” se refere ao grupo de deputados e senadores conhecidos como membros de organizações e igrejas cristãs, principalmente evangélicas neopentecostais, defensores de posições conservadoras.

direito a esses benefícios. Então, alguns artistas, como a cantora Cláudia Leite, não pode pegar quase R\$ 6 milhões dos cofres públicos para financiar o show; o Luan Santana, quase R\$ 4,8 milhões; e por aí vai.⁵⁷

Esse argumento de que havia favorecimento por parte das gestões do PT de artistas alinhados ao partido tornou-se o centro da justificativa para a abertura da CPI. Um argumento que carecia de base material e de um objeto preciso, pois a alegação de que a lei de incentivo era um instrumento de favorecimento aos aliados dos governos de Lula e Dilma era praticamente impossível de comprovação, uma vez que os recursos destinados aos projetos culturais beneficiados pela lei não tinham seus recursos definidos diretamente pelo governo, mas sim pelas empresas que apoiavam as ações por meio da dedução de impostos⁵⁸. Contudo, mesmo com a falta de conhecimento a respeito de como a concessão do incentivo fiscal funcionava, a investigação foi instalada no Congresso Nacional⁵⁹.

Um levantamento do site Congresso em Foco, mostrou que os partidos que mais aderiram ao pedido da CPI foram PSDB, DEM, PSD, PMDB e PR. Somente com as assinaturas desses partidos, que também lideraram o pedido de impeachment, a investigação já teria assinaturas suficientes para garantir sua abertura. Outros partidos menores, mas muito ligados a pautas conservadoras, como o Partido Social Cristão (PSC) tiveram o conjunto da sua bancada reivindicando a CPI. Surpreendentemente, muitos parlamentares do Partido Socialista Brasileiro (PSB) também apoiaram o pedido de Sostenes Cavalcanti e Alberto Fraga. Contudo, é importante lembrar que o partido de centro-esquerda

57 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/489191-deputados-entram-com-pedido-de-criacao-da-cpi-da-lei-rouanet/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

58 A lei, criada em 1991, permite que empresas e pessoas físicas destinem parte do Imposto de Renda para apoiar projetos culturais. Os projetos aptos ao financiamento são selecionados no âmbito governamental, antes pelo Ministério da Cultura e atualmente pela Secretaria Nacional de Cultura, por meio de uma comissão – a Comissão Nacional de Investimento à Cultura –, composta por membros do governo e da sociedade civil, que a partir de critérios técnicos definem se os projetos podem acessar o benefício fiscal. Entretanto, a chancela governamental não garante o financiamento do projeto cultural, pois a concessão do financiamento depende do interesse das empresas e das pessoas físicas. Majoritariamente, são as empresas que utilizam o benefício fiscal aos projetos culturais associados às suas estratégias de marketing.

59 Novamente, muitas informações compartilhadas aqui advêm da experiência do autor que acompanhou a CPI da Lei Rouanet desde a sua abertura até a votação de seu relatório final.

havia rompido relações com o Partido dos Trabalhadores (PT) na época e votado, majoritariamente, a favor do impeachment de Dilma⁶⁰.

É importante salientar que o PT vinha buscando alterar a Lei Rouanet para torná-la um mecanismo de acesso mais democrático. A crítica dos governos de Lula e Dilma e de seus ministros da cultura, se baseava numa premissa bastante distinta da dos deputados que reivindicavam a abertura da CPI da Lei Rouanet: a tentativa era criar mecanismos que deixassem o fomento menos dependente dos desejos dos departamentos de marketing das empresas que usavam a isenção fiscal. Tanto é assim, que Juca Ferreira (PT-BA) – ministro da Cultura entre 2008-2010, no governo Lula enquanto ainda pertencia ao Partido Verde (PV) e, depois, novamente ministro da pasta após a reeleição de Dilma Rousseff 2015-2016, já como membro do PT – afirmou que a Lei Rouanet seria um “engodo, o ovo de serpente da cultura”, pois o mecanismo se proporia a ser uma PPP, mas permitiria “100% de financiamento público, enquanto o Estado não coloca nada”⁶¹.

Quando a presidenta Dilma Rousseff foi deposta, o Congresso Nacional discutia justamente uma proposta de reforma dos mecanismos de financiamento à cultura brasileira. O Ministério da Cultura havia criado um projeto denominado “Procultura” que alterava dramaticamente as políticas de fomento e substituiria a Lei Rouanet, defendido de forma enfática pelo ministro Juca Ferreira como um instrumento de democratização do acesso à cultura. No cerne do projeto, estava o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura, que seria privilegiado frente aos mecanismos de incentivo fiscal.

A partir dessa rápida revisão histórica, e bastante panorâmica⁶², da posição dos governos petistas a respeito da Lei Rouanet, percebe-se o quanto os

60 Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/quem-apoia-a-cpi-da-lei-rouanet-na-camara/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

61 Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2015/01/juca-ferreira-diz-que-ministerio-vai-ferver-depois-do-carnaval-e-critica-lei-rouanet-2350/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

62 É preciso pontuar que durante os governos petistas, muitas nuances a respeito do tema permearam a gestão da cultura. O ministro Gilberto Gil buscou construir uma reforma da lei Rouanet, que foi apresentada durante sua gestão em 2006. Contudo, as mudanças propostas por Gil não contemplavam a alteração da lei de financiamento à cultura, mas uma modificação realizada a partir de decreto governamental. Durante a primeira gestão de Juca Ferreira foi desenhado o projeto do Procultura. A ministra Ana de Hollanda – 2011-2012 – defendeu a aprovação do Procultura, desenhado na gestão anterior. A sucessora de Ana de Hollanda à frente do ministério, a ex-prefeita de São Paulo, Marta Suplicy, deu menor ênfase à necessidade de alteração da lei Rouanet e

argumentos para a criação da CPI da Lei Rouanet soavam fora de lugar. Baseado na forma como a Lei Rouanet funciona, é inverossímil o argumento de que o governo usava o incentivo fiscal para o favorecimento político de artistas. Contudo, boa parte da Câmara dos Deputados considerou razoável abrir uma investigação desse tipo. Dessa forma, analisar a CPI é instrumental para compreender o desenvolvimento de argumentos persecutórios ao setor artístico nos grupos mais conservadores e reacionários.

O inquérito parlamentar colocou o novo ministro Marcelo Calero em situação delicada, após as manifestações pela recriação do MinC, pois num momento em que buscava um diálogo com a área cultural e o mundo artístico, a base parlamentar que sustentava o governo interino de Michel Temer iniciava uma CPI que poderia inviabilizar o principal instrumento de fomento à cultura no país.

O ministro Calero afirmou que a lei não poderia ser “satanizada” e complementou que “o que não pode acontecer é essa satanização de um instrumento que tem se revelado o principal financiador da cultura. Acho que as críticas são bem-vindas, há distorções a serem corrigidas, mas não podemos demonizar a Lei Rouanet”⁶³. Essa foi a linha do gestor durante o início das investigações, buscando um equilíbrio entre os aliados do presidente interino e o esforço para amenizar a tensão com o mundo artístico.

A ofensiva para criminalizar a Lei Rouanet ganhou maior impulso quando a Polícia Federal (PF) em conjunto com a Controladoria Geral União (CGU) desencadeou a Operação Boca Livre, no dia 28 de junho de 2016. As investigações apontaram o mau uso dos recursos oriundos do incentivo fiscal, com o pagamento de festas, confraternizações e, até mesmo, casamentos por produtores beneficiados. Na época, falava-se em desvios de até 180 milhões de reais⁶⁴.

apostaram em uma reforma da legislação. O retorno de Juca Ferreira ao ministério significou a retomada da defesa de uma nova lei de fomento nacional a substituir a Lei Rouanet.

63 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/05/18/nao-podemos-satanizar-a-lei-rouanet-diz-novo-secretario-de-cultura.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 01 abr. 2021.

64 Disponível em: <https://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2016-06/pf-investiga-desvios-da-lei-rouanet-entenda-como-funciona-lei>. Acesso em: 01 abr. 2021.

Nos dias seguintes à operação da PF, a força-tarefa da Operação Lava Jato, em Curitiba, anunciou que investigaria os maiores captadores da Lei Rouanet em 30 de maio daquele ano. O delegado Eduardo Mauat, que atuava na operação, solicitou ao Ministério da Transparência os dados referentes aos cem maiores captadores de recursos por meio da lei nos dez anos anteriores, isto é, desde 2006⁶⁵. O requerimento da PF solicitava a lista de beneficiários, inquiria acerca do montante dos valores recebidos e perguntava sobre a prestação de contas desses projetos. Contudo, o pedido de Mauat não continha qualquer dado que referenciasse a razão das suspeitas e, menos ainda, qual seria o curso da investigação adotada⁶⁶.

Isto é, logo após a admissibilidade do processo de impeachment e do afastamento de Dilma Rousseff e das manifestações pelo *Fica MinC*, duas investigações surgiram direcionadas para supostos maus usos do benefício fiscal. A reação dos setores conservadores ao posicionamento de artistas começava a resultar nessa ofensiva política e investigativa contra os instrumentos de financiamento à arte e à cultura no país.

A CPI que, conforme visto, foi solicitada com intencionalidade política passou a ser retroalimentada por essas investigações abertas e que jogaram suspeitas a respeito da possibilidade de abusos na utilização do mecanismo. Em conjunto com as investigações, programas de televisão e rádio de cunho conservador, como o Pânico, da Rádio Jovem Pan, e o Programa do Ratinho, do SBT, passaram a atacar o uso da Lei Rouanet e associar os artistas e produtores culturais a gente que vivia às custas do erário. A expressão “mamando nas tetas da Lei Rouanet” se tornou recorrente naquele período, tanto nesses programas, quanto por parte dos políticos conservadores, como forma de ataque à comunidade artística.

Por exemplo, no dia 25 de maio de 2016, o apresentador Ratinho gastou cerca de sete minutos de seu programa para atacar o mecanismo. Ali afirmou que

65 Disponível em: <https://www.todabahia.com.br/lava-jato-mira-os-100-maiores-captadores-da-lei-rouanet-diz-blog/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

66 Com repercussão bastante negativa em boa parte da imprensa corporativa, o juiz Sérgio Moro, que comandava a força-tarefa da Lava-Jato em Curitiba, determinou a anulação do pedido no âmbito da operação e recomendava um inquérito à parte para tal investigação, com o fim de evitar “tumulto” nas investigações. Ver: <https://exame.com/brasil/moro-barra-ofensiva-da-pf-sobre-100-maiores-da-lei-rouanet/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

os artistas que protestavam pelas políticas culturais eram, em sua imensa maioria, “mamões das tetas da Lei Rouanet”. Usou alguns projetos aprovados para a captação como amostra para generalizar um uso indevido disseminado do dispositivo. Imediatamente associou os benefícios fiscais concedidos por meio de empresas privadas com um suposto “domínio” do país por países como Cuba, Bolívia – “aquele índio do cacete manda no Brasil”, de acordo com a fala do próprio apresentador – e Venezuela. Uma narrativa que se tornaria cada vez mais presente e que associava os artistas a uma suposta conspiração das esquerdas.

Para desapontamento dos grupos que haviam solicitado a abertura da CPI, o curso das investigações da Operação Boca Livre apontou para uma produtora como sendo a principal responsável por malversação do uso de recursos da Lei Rouanet: o Grupo Bellini Cultural. O valor das fraudes, anunciados previamente como chegando a 180 milhões de reais, com o desenrolar da apuração da PF não ultrapassou os 21 milhões, demonstrando que a extensão dos problemas de corrupção era muito mais restrita do que o discurso das forças conservadoras dava a entender. Piorando a situação para os proponentes da CPI, revelou-se que o dono da empresa, Antonio Carlos Bellini Amorim, era conhecido como crítico das gestões do Partido dos Trabalhadores e um apoiador do impeachment de Dilma Rousseff⁶⁷.

Diante da dificuldade de comprovar por meio das investigações a tese de que a Lei Rouanet era usada nos governos petistas para favorecimento político, os proponentes da CPI começaram a direcionar suas ações para alguns artistas de maior visibilidade na militância contra o impeachment. Os principais alvos foram o ator José de Abreu e o músico Tico Santa Cruz. O deputado Sóstenes Cavalcante protocolou um requerimento que convocava os dois artistas a comparecerem na CPI a fim de darem explicações a respeito do uso que fizeram do mecanismo de incentivo fiscal.

Os artistas reagiram com força, uma vez que não respondiam a qualquer tipo de investigação naquele momento. José de Abreu e Tico Santa Cruz afirmaram estarem sofrendo perseguição por suas manifestações políticas e que jamais

67 O curso das investigações demonstrou que o Grupo Bellini praticava fraudes com os recursos captados pelo incentivo fiscal desde 1996 pelo menos, quando Fernando Henrique Cardoso (PSDB) era presidente.

havia cometido quaisquer irregularidades em seus projetos beneficiados pela lei – o que provaria ser verdadeiro. Os deputados da oposição atuaram no sentido de transformar a convocação – que obriga o comparecimento – em convite para prestarem esclarecimentos à CPI, o que foi aceito pelo relator da comissão o deputado Domingos Sávio (PSDB-MG).

Conforme as investigações evoluíam no sentido de demonstrar que o mau uso do dispositivo do incentivo fiscal estava longe de ser uma prática disseminada e que os casos identificados, em sua maioria, não eram de pessoas identificadas com as políticas do governo, a atuação dos conservadores na CPI passou a focar mais na legitimidade dos projetos apoiados. Isto é, começou-se a discutir os beneficiados. Isso levou a situações um tanto quanto vexatórias, como a de um deputado que fez um requerimento para convocar a artista visual Tomie Ohtake, falecida em 2015, para prestar depoimento na CPI⁶⁸.

As instituições de arte e os museus de arte, nesse momento, passaram a ser alvo dos proponentes das investigações. Como muitas instituições de arte e museus utilizavam – e utilizam – a Lei Rouanet para viabilizar suas atividades anuais – os chamados planos anuais de atividades –, algo que é permitido pela legislação, eles se encontravam entre algumas das maiores captadoras de recursos por meio da Rouanet. Instituições como a Bienal de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Fundação Iberê Camargo, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) passaram a ser acusadas de concentrar os recursos da lei.

Diante da ofensiva dos deputados conservadores, os parlamentares progressistas passaram a apresentar argumentos que buscavam demonstrar que as alegações de corrupção generalizada e favorecimento político eram infundadas. O resultado da operação da PF e das investigações da Controladoria-Geral da União passaram a ser instrumentos para a defesa da gestão petista. O ex-secretário executivo do Ministério da Cultura, João Brant, esteve na comissão e apresentou uma série de iniciativas tomadas por parte do governo de Dilma Rousseff para

68 Disponível em: <https://www.portalarartes.com.br/noticias/cpi-da-lei-rouanet-quer-convocar-artista-pl%C3%A1stica-j%C3%A1-falecida-para-prestar-depoimento.html>. Acesso em: 03 abr. 2021.

resolver o problema da avaliação das prestações de contas, outro ponto muito usado para atacar a gestão anterior.

A fim de demonstrar cabalmente que as gestões de Lula e Dilma na presidência não prestigiavam seus apoiadores com o incentivo fiscal, deputados de oposição ao governo interino recuperaram na comissão o fato de que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso usou durante praticamente todo o período dos governos petistas a Lei Rouanet para financiar o seu instituto. Identificaram o uso de mais de 14 milhões de reais pela instituição do ex-presidente, sem nenhuma ilegalidade identificada, mas que conferia aos opositores da CPI a possibilidade de reafirmar que havia sido feita uma gestão republicana dos recursos da lei durante os governos petistas.

O relator da CPI, perante as dificuldades em comprovar irregularidades sistemáticas, passou a focar na necessidade de “reforma de Lei Rouanet”. A proposta de Domingos Sávio dialogava com as posições do novo ministro da Cultura, que recomendava ajustes no mecanismo. Conforme o tempo foi passando, ouviram-se mais especialistas propondo alterações legais do que denúncias de corrupção. As manifestações dos conservadores começaram a se direcionar a um uso da lei para fomentar “artistas iniciantes”. Aliás, um argumento que se tornaria recorrente no futuro quando figuras de direita abordariam o tema, inclusive o atual presidente Jair Bolsonaro.

Em abril de 2017, foi apresentado o relatório da CPI da Lei Rouanet. O relator apresentou a sugestão de indiciamento das pessoas ligadas à Bellini Cultural e negou a existência de irregularidades sistemáticas. Outro ponto enfatizado por Domingos Sávio foi a necessidade de o MinC reforçar os mecanismos de controle e prestações de contas⁶⁹. Por fim, o relatório fazia uma sugestão de um projeto de lei para alteração da lei⁷⁰. Ironicamente, as propostas de mudança na legislação

69 Esse aspecto tornou-se um elemento permanente e que até os dias de hoje dificulta o uso do benefício fiscal, quando finalizo a escrita desse capítulo (abril de 2021), há reclamações muito fortes de que o instrumento está inviabilizado por parte do governo federal.

70 O relatório final pode ser acessado neste link: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=27AA92C12C20A78AD5937DAF01797040.proposicoesWeb1?codteor=1548803&filename=REL+1/2017+CPIROUAN+%3D%3E+RCP+23/2016. Acesso em: 29 abr. 2021.

apresentadas por Sávio foram em sua maioria elaboradas por deputados, técnicos legislativos e especialistas na área e estavam alinhadas com o pensamento dos setores progressistas⁷¹. Sávio chegou a afirmar que a legislação era boa, só precisava de ajustes para atingir melhor seus objetivos, em uma reviravolta do sentimento inicial da CPI:

Esta CPI, além de punir os culpados, não pode perder de vista esse grande objetivo, essa grande oportunidade. Melhorar, aprimorar a Lei Rouanet, porque ela é um instrumento importante que não pode ser demonizado como algo ruim. Pelo contrário, a gente sai, no término desta CPI, com a convicção de que precisamos de incentivos como esse para a cultura brasileira, que é um patrimônio que não há como avaliar, dimensionar. Uma das maiores riquezas do nosso povo é a nossa cultura.⁷²

O relatório de Domingos Sávio desagradou profundamente o presidente da CPI, deputado Alberto Fraga – investigado por inúmeras suspeitas de corrupção a época – ficou inconformado com o tom adotado pelo relator. Fraga abandonou a sessão enquanto Sávio fazia a leitura de seu texto em protesto contra a abordagem do relator. Fraga que tinha a intenção, de forma bastante evidente, de criminalizar o instrumento de incentivo fiscal e condenar artistas com posições políticas progressistas, terminou assistindo a CPI reforçando as percepções tradicionalmente ligadas à esquerda sobre a lei e as alterações que eram necessárias para que o mecanismo funcionasse.

Contudo, mesmo que o relatório tenha sido favorável à oposição ao governo interino – ou golpista – e a maioria dos artistas, os conservadores conseguiram durante quase um ano trazer à baila uma série de argumentos criminalizadores da atuação dos artistas e do fomento à cultura. Argumentos que se transformaram em lugar comum dos radicais de direita como o de que os artistas “mamavam nas tetas da Lei Rouanet”, de que o PT usava o mecanismo para favorecer artistas amigos ou para disseminar seus posicionamentos ideológicos inundaram as redes sociais. Figuras de proa do conservadorismo como Marco Feliciano e Jair Bolsonaro

71 Atuei bastante na construção do projeto de alteração da lei Rouanet proposta no relatório da CPI. As mudanças contemplavam muitos pontos defendidos pelos setores de esquerda como a alteração do fomento via estatais por região, o fim do contingenciamento dos recursos do fundo nacional de cultura, por exemplo.

72 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/512743-relatorio-final-da-cpi-da-lei-rouanet-sugere-indiciamento-de-investigados/>. Acesso em: 03 abr. 2021.

tornaram a lei em um dos seus alvos prediletos. Um cenário cada vez mais refratário à cultura se desdobrava no ambiente político.

3. QUEERMUSEU: DA GÊNESE À CENSURA

Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas.

Karl Marx e Friedrich Engels

Domingo, 10 de setembro de 2017, estava em Brasília. Fazia já um ano que havia deixado de viver em Porto Alegre e passara a viver na capital nacional. Estava no encerramento de um fim de semana prolongado iniciado na quinta-feira, feriado de 7 de setembro. Nesse dia, acordei com a notícia de que o Santander Cultural havia decidido fechar a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença* na arte brasileira, curada por Gaudêncio Fidelis e que eu tinha colaborado desde a concepção do projeto e terminei por escrever dois textos para o catálogo, além de ajudar na formatação de seus conteúdos. Mesmo que o Brasil seja um país dado a eventos fantásticos, acordar com a notícia de que a própria instituição promotora da mostra havia decidido censurá-la me parecia que ultrapassava os limites do razoável, mesmo que o momento histórico já fosse bastante grave. Era o princípio de uma história que engendraria novas formas de perseguição à produção artística e que tristemente inseriria a censura novamente na agenda política nacional⁷³.

Mas, afinal de contas, o que e como aconteceu? No âmbito dessa pesquisa, o primeiro passo me parece ser abordar a plataforma curatorial da exposição, até para compreendermos melhor as razões para que a mostra ganhasse tamanha atenção dos grupos de extrema direita. É a partir de uma melhor compreensão sobre a exposição, suas obras e seu posicionamento artístico e político que as controvérsias podem ser mais bem compreendidas, enquadradas, analisadas e, por fim, inseridas em um quadro mais amplo dos acontecimentos em curso no país,

⁷³ A despeito de que este texto seja um texto acadêmico, considero fundamental esclarecer aos leitores e pesquisadores o lugar de onde provém meu interesse por esse objeto de estudo e meu próprio envolvimento com o caso. Por isso, opto pela escrita em primeira pessoa e, ao longo do texto, irei inserir informações e ações acerca do acontecimento que me foram proporcionadas pela vivência e o acompanhamento de cada uma das fases desde a censura à exposição em Porto Alegre até sua reabertura em 2018 no Rio de Janeiro.

contribuir para que se entenda como esse episódio ganhou relevo para a história das exposições, história da arte e, sem dúvidas, para a história política nacional.

2.1 O curador

A ideia de desenvolver uma exposição como a *Queermuseu*, de acordo com o curador da exposição, Gaudêncio Fidelis, surgiu ainda no ano de 2010, quando assumiu a direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS. Dessa forma, pode-se inferir que a exposição censurada foi o resultado de um longo processo de desenvolvimento conceitual e do amadurecimento do posicionamento político do curador e historiador da arte. Assim, a fim de que se possa compreender melhor as razões de determinadas escolhas conceituais terem sido realizadas na construção da plataforma de *Queermuseu*, é interessante que se verifique os caminhos percorridos por Fidelis ao longo de sua carreira.

Fidelis tem uma longa trajetória como curador e sua produção nessa área teve imenso impacto no cenário artístico do Rio Grande do Sul, levando-o a atuar nos principais espaços institucionais de exibição artística daquele estado. Igualmente, terminou também atuando como curador em projetos em diferentes instituições nacionais, realizando exposições bastante relevantes. Com o objetivo de melhor compreender a proposta curatorial da exposição, considero que é um elemento importante conhecer a trajetória artística e intelectual do curador, pois é justamente a partir dela que algumas escolhas – inclusive algumas polêmicas – ganham maior clareza e ampliam, dessa forma, nossas possibilidades de entendimento.

Fidelis é artista visual de formação. Graduou-se em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1988. Durante a década de 1980, desenvolveu uma carreira artística de relativo êxito no cenário local, tratando-se de um artista de produção emergente. Entretanto, no começo da década de 1990, coincidentemente com o período em que começam a se consolidar no Rio Grande do Sul as profissões de gestor cultural e de curador de arte, Fidelis realiza uma virada em sua carreira, enveredando para essas áreas e abandonando a produção

artística autoral desde então. No começo da década de 1990, com o advento do primeiro governo progressista após a ditadura no Rio Grande do Sul⁷⁴, o curador foi convidado a assumir a direção do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI), que detém a tarefa, até os dias de hoje, de elaborar as políticas públicas para o setor de artes visuais no estado.

Nesse período, a gestão de Gaudêncio Fidelis notabilizou-se por dois projetos. Primeiro, pelo desenvolvimento de um programa que marcaria época no Rio Grande do Sul, chamado *Ciclo de Arte Brasileira Contemporânea* do IEAVI. Expuseram no CABC artistas como Carlos Vergara, Jac Leirner, Carlos Fajardo, Dudi Maia Rosa, Iole de Freitas, Karin Lambrecht, Marco Gianotti, Nuno Ramos e Vera Chaves Barcellos – muitos deles realizaram sua primeira exposição individual no estado no contexto desse programa. É digno de nota afirmar que todas as exposições do CABC tiveram a curadoria de Fidelis. Em um contexto ainda relativamente incipiente de fomento às artes e à circulação dos artistas, a exibição desse conjunto de exposições ganhou repercussão local e impulsionou a carreira de Fidelis como curador⁷⁵.

Foi nesse contexto que o IEAVI inicia um segundo e ambicioso projeto que marcaria a passagem de Fidelis por aquela instituição: a criação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Ele, nesse período, acumulou a função de criação e direção do MACRS conjuntamente com a direção do IEAVI⁷⁶. Fidelis assumiu a responsabilidade de, com apenas 26 anos de idade, fundar o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em 1991. A criação do MACRS teve impacto significativo para o impulso à produção artística contemporânea da região e sua fundação coincidiu com um cenário de maiores investimentos no setor que levaria, dentre outras iniciativas, à fundação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul em 1994, que possui sede em Porto Alegre.

⁷⁴ Alceu Collares do PDT foi eleito governador do Rio Grande do Sul em 1990. Collares, profundamente ligado à Leonel Brizola, foi o primeiro negro a se eleger governador de um estado brasileiro.

⁷⁵ Informação obtida a partir de entrevista com o curador realizada em 8 de setembro de 2019.

⁷⁶ Era e, infelizmente, segue sendo prática comum na gestão cultural do Rio Grande do Sul, no âmbito do governo do Estado, o acúmulo de funções.

Após sua passagem pela gestão governamental, em 1998, transfere-se para os Estados Unidos e passa a viver em Nova York e a estudar na Universidade de Nova York (NYU), onde cursou o mestrado e o doutorado. Sua tese de doutorado, intitulada *A recepção e a legibilidade da arte contemporânea brasileira nos Estados Unidos (1995-2006)*, já aponta para alguns dos pontos que marcarão suas plataformas curatoriais a partir dos anos 2000, como sua preocupação com os processos de consolidação do cânone artístico e com a recepção e a legibilidade das obras de arte entre especialistas e os públicos.

Principalmente a partir dos anos 2000, Gaudêncio Fidelis passa a ter uma atuação cada vez mais intensa como curador de arte. Atuação, esta, que lhe rendeu o convite para ser curador-adjunto da 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que teve como curador-chefe Paulo Sérgio Duarte. A 5ª Bienal do Mercosul foi um marco importante na história das mostras, pois a exposição que abriu caminho para o final das representações nacionais e o privilégio das plataformas curatoriais em sua formulação⁷⁷. Explica o próprio Fidelis, em seu livro *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*:

Sob o título *Histórias da arte e do espaço*, a 5ª Bienal do Mercosul estabeleceu diversos diferenciais em seu projeto curatorial. O principal deles talvez tenha sido a exposição das obras por afinidades de linguagem exclusivamente, sem nenhum valor temático. Essa foi uma variação da estratégia adotada pela primeira bienal, que elegeu “vertentes” temáticas para agrupar obras com determinadas afinidades. No caso da 5ª Bienal, as obras dos países participantes foram agrupadas conforme suas especificidades linguísticas, determinadas antes de tudo pelas modalidades artísticas às quais pertencem (FIDELIS, 2005, p. 137).

Histórias da Arte e do Espaço, que buscava responder ao desafio de construir uma exposição coerente em um sistema imbricado de representações diplomáticas que marcava a Bienal do Mercosul desde seu nascedouro⁷⁸, já sinalizava para um procedimento curatorial que seria presente nos projetos seguintes de Fidelis: evitar buscar a legibilidade das obras de arte prioritariamente ou exclusivamente em

⁷⁷ O fim do sistema de representações nacionais na Bienal do Mercosul aconteceria na 6ª Bienal do Mercosul.

⁷⁸ Para uma compreensão mais aprofundada a respeito da Bienal do Mercosul, inclusive em suas vertentes políticas e diplomáticas, sugiro a leitura da tese de doutorado de Bianca Knaak. Ver: (KNAAK, 2008).

elementos que lhe são exteriores. Esse mesmo recurso de buscar a leitura da produção artística a partir dos termos propostos pelas obras e pelos artistas seria utilizado em seu principal projeto curatorial o da 10ª Bienal do Mercosul *Mensagens de Uma Nova América*, como veremos em seguida - elementos que são fundamentais no entendimento das escolhas realizadas pelo curador em *Queermuseu*.

Em 2011, Gaudêncio Fidelis assume a direção do MARGS, o principal museu dedicado à arte no Rio Grande do Sul. Nesse período, o curador e historiador da arte busca estabelecer, em suas próprias palavras, “uma gestão modernizadora” e que elevasse o museu aos “melhores padrões internacionais da prática museológica”⁷⁹. Tal ímpeto pode ser percebido em um processo de valorização do acervo, que passou a ser a fonte primordial para as exposições desenvolvidas pelo museu, bem como uma retomada do colecionismo por parte da instituição, focada, sobretudo, em obras de artistas mulheres e na produção gaúcha e brasileira a partir dos anos 1950.

Sua gestão à frente do MARGS também serviu para a elaboração não só de uma plataforma de gestão institucional, mas também para o desenvolvimento de seu trabalho como curador. Fidelis, enquanto dirigiu a instituição, criou a função de curador-chefe do MARGS⁸⁰, profissionalizando essa dimensão do trabalho museal pela primeira vez na instituição. Contudo, Gaudêncio Fidelis também foi responsável pela curadoria de várias das exposições apresentadas pelo museu entre 2011 e 2014. Dentre as exposições de maior visibilidade concebidas pelo curador nesse período, podem ser citadas *Cromomuseu: pós-pictorialismo no contexto museológico* e *O museu sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*.

Nesse período, Fidelis elabora de forma ordenada seu método curatorial denominado “labiríntico”. Em um texto publicado no catálogo da exposição curada por José Francisco Alves, *Labirintos da Iconografia*, Fidelis apresenta mais claramente sua perspectiva:

⁷⁹ Discurso de posse de Gaudêncio Fidelis como diretor do MARGS. Arquivo do curador cedido para consulta ao pesquisador.

⁸⁰ Posição ocupada por José Francisco Alves até 2013 e por Ana Zavadil entre 2013 e 2014.

Partindo de uma organização curatorial labiríntica, onde as escolhas das obras foram realizadas para privilegiar uma disposição não-cronológica, avançando e recuando dentro do arco histórico definido pela exposição, Labirintos da Iconografia busca privilegiar a convivência entre obras no espaço de exposição produzindo mecanismos de amostragem que venham a enfatizar o potencial artístico de cada uma dessas obras para além de sua aparência inicial. Iconografia, no caso dessa exposição, refere-se a abordagem de um tema ou assunto em termos de conteúdo e imagem. Assim, a exposição busca instituir novas relações entre imagens cujo potencial artístico seja capaz de se relacionar com obras de períodos e gêneros diversos para muito além de sua especificidade. (FIDELIS, 2014, p. 18)

Trata-se de uma metodologia de manufatura de exposição que dispensa a linearidade temporal para a exibição das obras, focando principalmente nos conteúdos propostos e em suas possíveis múltiplas relações no do espaço de exibição. Tal perspectiva descentra a análise conceitual e material das exposições das listas de artistas participantes e concentra-se nas obras que serão apresentadas e seus conteúdos, pois o curador considera que:

é fundamental, tanto para o público quanto para a própria legibilidade da obra do artista, que as exposições não sejam apenas celebratórias e representativas de personalidade e estilo, mas que acrescentem inovação a uma longa história de exposições internacionais. (FIDELIS, *ibidem*, p. 20).

A preocupação em garantir um contexto de legibilidade para as obras de arte, que possam inclusive discordar de leituras já bem assentadas na história da arte e das exposições, tem sido um desafio que Fidelis coloca ao longo de sua carreira. Entretanto, uma proposta com esse tipo de ambição sempre se abre para a controvérsia, pois implica romper com princípios, formatos e concepções estabelecidas. Questões como apresentar as obras de arte em paredes multicoloridas, como em *Cromomuseu*, ou retirar todas as obras dos artistas homens e deixar em exibição apenas obras produzidas por artistas mulheres nas galerias do MARGS, como acontecido em *Museu sensível*, foram objeto de discussão em âmbito acadêmico e de não-especialistas. No entanto, embora as proposições desenvolvidas pelo MARGS naquele período já causassem certo descontentamento em setores adeptos de perspectivas mais conservadoras em

termos artísticos e políticos, academicamente a metodologia labiríntica de curadoria de Fidelis e as exposições construídas sob essa perspectiva receberam boa receptividade nos círculos especializados⁸¹.

A proposta de construção de plataformas curatoriais de perfil contra-hegemônico caracterizou o trabalho de Gaudêncio Fidelis nos últimos anos. Para a 10ª Bienal do Mercosul, intitulada *Mensagens de Uma Nova América*, seu mais amplo projeto curatorial e que contou com este pesquisador como curador-adjunto, o método labiríntico e a justaposição serviram para construir uma plataforma que discutisse a formação do cânone da arte da América Latina. Evitando-se aplicar a definição homogeneizadora “arte latino-americana”, que havia sido a preferida de Frederico Morais em sua plataforma para a 1ª Bienal do Mercosul (MORAIS, 1997)⁸², a plataforma curatorial da 10ª Bienal partia do princípio de que a unidade geográfica América Latina dizia pouco acerca da produção para que se pudesse confinar em um mesmo bloco de análise, compreensão e legibilidade.

Nesse projeto curatorial, a preocupação central com a criação de contextos de legibilidade para a produção em exibição encontrava-se em destaque. Ali, afirmava-se que um dos objetivos daquela exposição Bienal era:

Introduzir uma plataforma conceitual capaz de produzir legibilidade histórica para esta produção, incluindo neste caso o que podemos considerar como “legibilidade circunstancial”, ou seja, a

⁸¹ Por exemplo, a pesquisadora e professora do Instituto de Artes da UFRGS Bianca Knaak, que se dedicou a estudar as exposições realizadas pelo MARGS afirmou: “Seguindo um projeto institucional que se quer politicamente redentor de deslizes colonialistas na formação desse acervo e na valorização de certos gêneros e modelos, a atual gestão do MARGS afirma que pretende transformar o acervo em protagonista e narrador do museu, investindo na recuperação e ampliação de seu status artístico, cultural e simbólico, bem como na exibição contínua de suas obras. Mas, considerando-se a repercussão divergente junto à imprensa, ao grande público, à academia e a chamada crítica especializada, observa-se que essas curadorias, mesmo que se pretendam inclusivas, propositivas e performativas, com temáticas de exploração diacrônica, ainda não podem ser mensuradas conforme seus efeitos promocionais no circuito artístico local. [...] Declaradamente, esse discurso evita destacar o que chama de individualidades, como a primazia ou a relevância artística de algumas obras, e até mesmo a especificidade de outras na trajetória de determinados artistas. Expediente que, evidentemente, não é suficiente para a revisão da história, das ideologias e da crítica de arte que são contíguas à instituição museal e incontornáveis também nas exposições de arte (KNAAK, 2013, p. 287).

⁸² Frederico Morais foi um dos curadores brasileiros que mais impulsionaram o intercâmbio entre a produção artística brasileira e do restante dos países da América Latina. Foi esse reconhecido trabalho que garantiu o convite para fosse responsável por curar a 1ª Bienal do Mercosul. Naquele momento, Morais afirmou que o objetivo daquela exposição era “reescrever a história da arte latino-americana”.

compreensão rápida do contexto artístico em que se situa uma obra, sem que seja necessária para isso uma vasta carga teórica a priori. O processo é realizado através da familiaridade de contexto apresentado pela exposição.⁸³

O conceito da exposição consistia em apresentar uma “outra América Latina”, que escapasse dos estereótipos e de visões cristalizadas, sobretudo pelas exposições realizadas nos grandes centros de arte da Europa e Estados Unidos. Traduzia-se em um esforço que claramente adotava uma perspectiva descolonial de escrita da história da arte da região, onde não se tinha a pretensão de uma narrativa totalizante, mas de apresentar novas possibilidades de leitura das obras em exibição e da produção artística como um todo. Mais uma vez a aposta era na inclusão de obras de arte de um vasto arco temporal, permitindo, assim, novas percepções sobre a formação do cânone artístico e, principalmente, possibilitando a criação de uma plataforma de visibilidade para uma produção “marginalizada” pelos grandes centros. De acordo com o projeto curatorial:

o projeto curatorial transformará a lógica de uma exposição transnacional em um centro de construção conceitual, ainda que considere as rupturas históricas e conceituais que cada obra engendra, assim como sua constituição estética historicamente situada. A inclusão de obras consideradas “obras primas” pela historiografia só interessa a esta exposição quando colocadas em uma posição crítica, pois é preciso dizer de antemão que o projeto da 10ª Bienal estará empenhado na reavaliação do cânone artístico, em estabelecer prioridade histórica e especificidade cultural e em reconsiderar determinados posicionamentos históricos estabelecidos pela historiografia mais tradicional, especialmente aquela que acredita ainda que a história da arte é feita apenas de um conjunto de obras canônicas, consideradas aquelas mais importantes pela sua “qualidade estética”, fortuna crítica e institucionalização museológica. Quer se fazer crer muitas vezes que as margens não mais existem, e que vivemos em um mundo globalizado e transnacional que eliminou as barreiras e as diferenças, mas a verdade é que as diferenças, as exclusões e os pontos cegos da historiografia só se acirraram para aqueles países localizados às margens dos grandes centros de produção artística internacional.⁸⁴

⁸³ Extraído do projeto curatorial elaborado por Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares que foi apresentado à direção da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (arquivo do autor).

⁸⁴ *Idem*.

Pode-se perceber a partir dessa análise de seus projetos que há um posicionamento político em favor de uma perspectiva mais inclusiva do exercício da tarefa de curador de arte na atuação de Gaudêncio Fidelis. Uma perspectiva que o próprio curador já sinalizava em um texto publicado no catálogo da exposição *Museu sensível*, realizada no MARGS em 2013, intitulado *Ativismo curatorial: estratégias de transformação através de exposições* em que ele sinalizava que há um caráter de militância em muitas das exposições que vêm sendo desenvolvidas nos últimos anos. Conforme Fidelis (2014, p. 57), “trata-se de exposições que se engajam em uma perspectiva de trabalho cujo caráter político caminha lado a lado com a excelência estética e sua importância cultural”.

Aliás, o próprio curador já reconhecia, anos antes da censura de *Queermuseu*, que exposições que adotavam a perspectiva de uma “curadoria militante” e que enveredavam para questões como o deslocamento do cânone e a inclusão de produções marginalizadas ou escassamente representadas em acervos, coleções e na própria história das exposições, ainda encontravam resistências institucionais severas. Em suas palavras, com grande previdência:

Cada vez mais curadores têm procurado envolver-se em projetos curatoriais que envolvam algum tipo de transformação das estruturas que regem o sistema de exposições e desafiem o conjunto de fatores que estabelecem o cânone e suas formações discursivas. Projetos de curadoria inclusiva são igualmente significativos mesmo porque as exposições são eventos exclusionários por excelência. Entretanto, o sucesso obtido por esses profissionais ainda é relativamente pequeno, considerando o enorme *spectrum* de exposições realizadas ao redor do mundo. Por outro, lado, as grandes estruturas institucionais e organizações da área mostram-se absolutamente resistentes a projetos com esse perfil, sendo que a realização de tais projetos em instituições tem sido rara e, muitas vezes, ineficaz (FIDELIS, 2014 [2], p. 58).

Dessa maneira, é possível perceber um deslocamento cada vez mais agudo das proposições curatoriais de Fidelis para um campo crítico da curadoria e da história da arte. Elementos como a dimensão excludente do cânone e sua busca pela exibição de produções marginalizadas gerando novos contextos de legibilidade para as obras de arte, inclusive para as canônicas, estarão, como se verá a seguir fortemente representados na plataforma curatorial de *Queermuseu: cartografias da*

diferença na arte brasileira. Esta exposição pode ser apresentada como que um ponto de confluência desse conjunto de preocupações conceituais e políticas do curador.

Gaudêncio Fidelis, a partir de 2015, quando da realização do projeto da 10ª Bienal do Mercosul e de sua execução, começa a falar a respeito da necessidade de elaboração de um modelo “não heteronormativo” de exposições, a fim de empreender um projeto eficiente de deslocamento do cânone artístico no contexto brasileiro e latino-americano. Nesse mesmo ano, no espaço daquela bienal, apresenta uma conferência registrada em texto no âmbito do programa *Escola Experimental de Curadoria da 10ª Bienal do Mercosul*⁸⁵, denominada *Em direção a uma curadoria não heteronormativa: exposições queer e curadoria olfatória no contexto museológico*, em que afirma que a questão da recepção é um imenso desafio para o desenvolvimento da curadoria, pois o objeto artístico seria um dispositivo disparador de sentimentos e sensibilidades, antecipando algumas questões que se mostrariam presentes quando da realização de *Queermuseu*. Por exemplo, amor, ódio, aceitação, rejeição, respeito e preconceito, de acordo com o curador, seriam projetados sobre os trabalhos dos criadores por parte dos públicos, configurando a relação entre público e objeto artístico como uma relação de alteridade e que em muitos casos se configuraria como uma relação conflitiva e de rejeição do espectador diante do objeto artístico. Tal rejeição poderia conduzir o público a instintivamente reagir de forma “irracional” diante das obras, com o objetivo de preservação de seu *self* (FIDELIS, 2015, p. 65).

É interessante verificar que o conceito de *queer* é trazido por Gaudêncio Fidelis para o interior de sua reflexão acerca da curadoria é uma apropriação com o objetivo de operacionalizar a noção para um debate acerca da história da arte e da história das exposições.

A introdução de uma leitura *queer* da produção artística talvez seja uma das mais inovadoras estratégias a ser adotada por museus,

⁸⁵ A Escola Experimental de Curadoria foi um projeto formulado e coordenado por esse pesquisador no contexto daquela bienal. Seu objetivo era criar um espaço de trocas entre profissionais de curadoria e estimular uma dimensão formativa na área de curadoria. A existência de um projeto com essas características e que resultou em um dos livros de maior densidade produzidos no país acerca do tema, demonstra a preocupação com temas conceituais por parte de Gaudêncio Fidelis.

uma vez que possibilita uma abordagem inclusiva e ao mesmo tempo definidora de um campo de ação política dos mais radicais, elevando a atuação dos museus ao status de instituições mais democráticas. Entretanto, é preciso dizer que exposições com este perfil não estão compulsoriamente engajadas em demonstrar uma categoria de produção, mas um conjunto de objetos que possuam determinadas características (tidas como *queer*), ou mesmo passíveis de serem identificadas com uma determinada estratégia de abordagem que possua esta inclinação (FIDELIS, *ibid.*, p. 70).

Essa chegada ao conceito de *queer*, em uma abordagem que poderíamos identificar em um primeiro momento como heterodoxa, pois adapta noções advindas da filosofia para tratar de questões bastante mais amplas que as abordadas usualmente no âmbito da teoria *queer*, traz uma série de elementos que sem a sua compreensão, torna difícil o entendimento das escolhas exercidas por Gaudêncio Fidelis no desenvolvimento de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* – que, por sua vez, está em linha com outras exposições que se autodenominaram como afiliadas ao conceito *queer*, que tiveram grande impacto na história recente das exposições⁸⁶.

2.2 A plataforma curatorial

Tal como visto anteriormente, pode-se notar que Gaudêncio Fidelis oferece grande atenção a respeito dos processos de institucionalização e canonização da produção artística em seus trabalhos curatoriais. Há uma preocupação com a dimensão política da ação dos museus no processo de construção das narrativas da história da arte e, conseqüentemente, com os discursos mais gerais a respeito da sociedade. Pode-se depreender a escolha da inclusão da palavra *museu* associada ao conceito de *queer* para a exposição *Queermuseu* justamente por essa

⁸⁶ Na exposição *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* realizada na Smithsonian National Portrait Gallery nos Estados Unidos, os curadores Jonathan Katz e David Ward optaram pela exibição de nus artísticos exclusivamente produzidos por criadores que se autodefiniam como heterossexuais. Trazendo as questões *queer* também para elementos das obras e não exclusivamente para a sexualidade dos artistas. Sobre o tema ver: (KATZ, 2018, p. 34).

inclinação para com as preocupações sobre os processos de institucionalização na arte que Fidelis desenvolvia, sobretudo em sua passagem pela direção do MARGS.

Por isso, a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* pode ser classificada como uma exposição que parte de uma perspectiva museológica, embora tenha sido realizada por e em um centro cultural que, como veremos a seguir, jamais se propôs a assumir as tarefas clássicas dos museus. No catálogo apresentado no contexto da exposição do Santander Cultural, Fidelis deixa clara a inclinação museal de sua plataforma curatorial. Em um dos textos, aborda justamente uma proposta de desenvolvimento de uma “museologia queer” com vistas a fazer aflorar “o desvio como estratégia curatorial para exposições não heteronormativas” (FIDELIS, 2017, p. 22).

A ideia de uma “museologia queer” tinha como objetivo subverter a agenda “tradicional dos museus”; isto é, existia uma intencionalidade política, mas que tinha como alvo primeiro e inicial realizar uma provocação a respeito da própria estrutura do cânone artístico, que seria excessivamente excludente conforme Fidelis. Em suas palavras:

Por sua própria natureza, os museus sempre foram o instrumento de consolidação de agendas “nacionalistas, evolucionistas e narrativas patriarcais” que lhes permitiram sustentabilidade institucional, na medida em que tais prerrogativas encontram-se em consonância com as normas sociais que regem a heteronormatividade, juntamente com um conjunto de vários outros princípios estabelecidos que historicamente vêm instrumentalizando a formação do cânone artístico da arte ocidental (FIDELIS, 2017, p. 22).

É importante, dessa maneira, verificar que o movimento da curadoria foi o de uma apropriação política do conceito *queer*, instrumentalizando-o para o desenvolvimento da exposição, criando formas de relação entre as obras de arte e legibilidade artística específicas. O conceito que é carregado de um sentido de intervenção política muito potente, pois questiona sistemas de normatividade e, especialmente, sistemas de heteronormatividade no âmbito social é trazido para a proposta curatorial como um modo de provocar abalos nas narrativas da história da arte.

A teoria *queer*, de acordo com perspectivas apontadas por filósofas como Judith Butler e Paul Beatriz Preciado, compreende o gênero e a sexualidade em termos relacionais e que são estão submetidos às variedades dos contextos históricos e culturais (BUTLER, 2003 e PRECIADO, 2002). Essa é uma abordagem que busca ultrapassar noções que entendem as identidades como estáveis ao longo do tempo e, assim, possibilita trabalhar as questões referentes às orientações sexuais e de gênero na relação com outras identidades, apontando para a ideia de interseccionalidade⁸⁷. Dessa maneira, as concepções advindas dessa teoria têm sido bastantes pervasivas na crítica artística e cultural, contribuindo para questionamentos importantes a respeito das relações entre a produção artística e temas referentes a gênero e sexualidade.

Contudo, alguns grupos consideram esse conceito como altamente específico para o tratamento de questões referentes aos interesses e vivências da comunidade LGBTQIA+ e que, dessa maneira, não poderia ser transportado para a discussão de outros âmbitos, mesmo que em contextos de correlação. Fidelis, no entanto, utiliza o conceito *queer* como um ponto de partida para um debate que tem características políticas, mas está afeto sobretudo a debates pertencentes ao campo artístico. Evidentemente, uma apropriação ampla da noção *queer* se abre para questionamentos vindos de perspectivas que advogam um uso mais estrito e fechado do conceito⁸⁸.

Para o curador, um dos modos de romper com as narrativas tradicionais postuladas pelas instituições museológicas seria justamente por meio da construção de “projetos radicais de exposições” que servissem como uma espécie de mola

⁸⁷ Interseccionalidade é um conceito que busca focalizar múltiplos sistemas de opressão e grupos oprimidos. Surgiu a partir das discussões das feministas negras que buscavam criar categorias explicativas para as opressões e violências de cunho racial e de gênero que sofriam (AKOTIRENE, 2019).

⁸⁸ Tal posicionamento da curadoria irá gerar críticas de alguns setores, inclusive do debate artístico, que consideram que a temática *queer* é antes de mais nada um debate afeto à representatividade da produção dos artistas LGBTI+ no âmbito da arte e, desse modo, entendem que uma exposição com uma plataforma *queer* deveria incluir apenas a produção de artistas identificados com essa comunidade. Essa foi, por exemplo, a crítica advinda em um artigo publicado por Carlos Guilherme Hünninghausen intitulado *Queermuseu: faltaram artistas, obras e histórias apagadas* (Revista Select (Mar, Abr, Mai de 2018, p. 100-101) em que o artista advoga que a exposição falhava em apresentar uma história da produção *queer* no país. Demonstrando assim uma perspectiva bastante divergente da de Fidelis que rejeita o “caráter enciclopedista de exposições”. Sobre a posição de Fidelis a respeito do tema ver: (FIDELIS, 2018, p. 17-32).

propulsora para que “possamos inovar e avançar na produção de conhecimento original, mais inclusivo sob a perspectiva do cânone artístico” (FIDELIS, 2017, p. 22). O conceito *queer* se tornaria para o curador um modo de ativação das obras no contexto expositivo que permitiria uma interpelação “não-heteronormativa” do cânone artístico tal como Fidelis almejava.

Gaudêncio Fidelis considerava que a plataforma de *Queermuseu* estava projetada justamente para provocar fricções nos processos de canonização da arte. Seria justamente a partir de um deslocamento dos discursos a respeito da arte que se poderia projetar, através de um projeto artístico, um horizonte mais inclusivo no ambiente social. É possível afirmar que *Queermuseu* foi arquitetada do ponto de vista de sua plataforma curatorial para provocar muito mais a comunidade de especialistas na arte do que para estabelecer uma dinâmica confrontativa com os públicos. Contudo, a exposição detinha uma nítida posição política a favor de temas relacionados a gênero, estando bastante alinhada com as proposições dos setores progressistas. Segundo Fidelis, a característica da exposição era a seguinte:

Queermuseu é uma dessas exposições [radicais]. Ela procura desafiar os modelos curatoriais tradicionais, especialmente aqueles que podemos caracterizar como constituídos a partir de uma perspectiva heteronormativa de curadoria. Como eu já havia apontado em outra ocasião⁸⁹, podemos considerar como heteronormativas aquelas propostas curatoriais que *não* questionam a manutenção das relações de poder através das exposições e sua inclinação patriarcal, propostas exclusivamente formalistas, proposições que se mantêm afiliadas ao eurocentrismo, propostas academicistas e aquelas que *não* articulam uma revisão, mesmo que elementar, da norma canônica. O cânone⁹⁰ pode ser considerado o

⁸⁹ Ver: (FIDELIS, 2015).

⁹⁰ Talvez valha aqui apontar como Gaudêncio Fidelis entende e elabora o conceito de cânone. Ele construiu a seguinte definição: Originário da palavra grega κανών, que significa régua, medida ou vareta, o termo cânone refere-se a mecanismos utilizados como instrumento de medição. Trata-se de um conjunto de regras que determinam um grupo de obras que passaram a fazer parte daquelas consideradas as mais importantes da história da arte, através de um processo consolidado por áreas como a crítica, historiografia, teoria e curadoria, seja em separado, seja pela ação dessas diversas instâncias de institucionalização simultaneamente. Tais instâncias agem principalmente por meio da academia e do museu. O cânone é uma construção cultural estabelecida pelo Ocidente, conhecido pelo ‘cânone da arte ocidental’. Mais recentemente, passou a ser considerado pelas teorias revisionistas como sendo excludente e discriminatório. Não deve ser confundido com o que muitos chamam de ‘arte tradicional’, denominação atribuída (erroneamente) à produção de caráter artesanal de países não ocidentais, como aqueles do continente africano ou dos povos originários da América, por exemplo, visto que muitas obras canônicas podem ser contemporâneas. É possível identificar a existência de diversas hierarquias do cânone: aquele que pertence a determinados período da história da arte, como, por exemplo, o cânone da arte barroca, renascentista, moderna, da arte latino-

bastião do estabelecimento da heteronormatividade, sendo capaz de assegurar o prestígio de determinadas obras em detrimento de outras. Se nem tudo aquilo que é canônico provém de uma inclinação heteronormativa, podemos dizer que a heteronormatividade sempre está identificada com os princípios estabelecidos e consagrados pela lógica patriarcal das instituições que o constituem, largamente representados pela academia e pelo museu (FIDELIS, 2017, p.22).

A plataforma de *Queermuseu*, assim, se organiza para interferir no cânone artístico e para reelaborar a narrativa que se construiria acerca da história da arte brasileira. Gaudêncio Fidelis, a partir de uma discussão com os textos de Griselda Pollock, aponta nessa direção provocativa com relação a história da arte, alertando para a necessidade uma nova organização canônica da produção. De acordo com o curador, seu objetivo é escapar das duas possibilidades que a autora identifica para a abordagem crítica da norma canônica, que seriam a “expansão do cânone” ou a “abolição” dos cânones (POLLOCK, 1999, p. 6), buscando um caminho intermediário. Isto é, “utilizar o próprio cânone e as obras canônicas para realizar o processo de inclusão e, ao mesmo tempo, continuar um sistemático processo de abertura do cânone para outras narrativas” (FIDELIS, 2017, p. 25).

De fato, a perspectiva defendida por Fidelis pode ser considerada muito mais próxima, ou até mesmo como, um processo de *deslocamento* da norma canônica com vistas a sua expansão com maior “inclusividade”. É esse posicionamento que organiza o entendimento das escolhas curatoriais das obras de arte a serem incluídas na mostra. Ao utilizar o cânone como instrumento de crítica e escapar, por opção, de um registro de obras produzidas especificamente por artistas da comunidade LGBTQIA+ que a inclusão explicar de artistas como Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Almandrade, Ana Norogrande, Antônio Caringi, Cândido Portinari, Dudi Maia Rosa, Paulo Osir, Pedro Américo, Romanita Disconzi e Sandra Cinto,

americana, entre outros; aquele que pode ser considerado ainda como pertencendo ao cânone da arte mundial e as obras canônicas provenientes de diversas localidades periféricas que não são consideradas em relação ao contexto maior de obras que integram as grandes narrativas da história da arte. O cânone é estabelecido com base em diversas características, entre elas materiais que compõem a obra, geralmente aqueles considerados nobres (mármore, tinta a óleo, bronze, etc.), inovação e originalidade artística, prestígio do artista, modalidade artística (a grande maioria de obras canônicas pertencem às modalidades de pintura e escultura). Observa-se a tentativa de estabelecer um cânone da videoarte, da performance e das obras de outras modalidades consideradas menos tradicionais, mas elas têm sido bem-sucedidas apenas em parte” (FIDELIS & TAVARES, 2015 [2], p. 956).

dentre outros, ganha perspectiva. Interessa muito mais ao curador o que poderíamos chamar de “posicionamento das obras de arte” no contexto de legibilidade da exposição que a identidade dos artistas que as produziram. Trata-se de uma posição arriscada, que busca trazer essas obras para um contexto alternativo de legibilidade em que elas sejam capazes de evidenciar “lacunas” e, a partir disso, formular novas percepções a respeito da dimensão excludente da narrativa canônica tradicional.

Uma plataforma com essa intencionalidade guarda uma promessa gigantesca materializada em uma exposição composta por 264 obras de 85 artistas brasileiros. Criadores artísticos de diferentes gerações e que produziram em distintos contextos históricos da trajetória nacional, que tem suas obras em distintas coleções públicas e privadas, tiveram suas obras selecionadas para a mostra, exigindo também um exercício de convencimento dos artistas e colecionadores para que fosse permitido que as obras fossem levadas para um contexto narrativo que muitas vezes podia ser diverso da intencionalidade do artista⁹¹. Do ponto de vista da curadoria, uma exposição com as pretensões apresentadas por Gaudêncio Fidelis sempre terá um resultado limitado, pois as lacunas da narrativa canônica são imensas e as possibilidades de uma exposição como essa são exíguas, por mais ampliado que seja o escopo histórico e de obras que o curador apresente. Entretanto, como um dispositivo capaz de amplificar o escopo de um debate ainda muito incipiente no contexto nacional, é uma iniciativa importante e com enorme potencial artístico e político⁹².

As polêmicas políticas com relação a exposição no âmbito da própria comunidade LGBTQIA+ em termos da percepção da representatividade exibida no contexto de *Queermuseu* podem também ser identificadas e circunscritas em termos explicativos como sendo advindas do aspecto praticamente inaugural da exposição no país. Diante de uma carência de exposições de maior fôlego que

⁹¹ Fidelis faz um agradecimento específico aos artistas e colecionadores que concordaram com a apresentação das obras de arte no contexto daquela plataforma. Para o curador, trava-se de um exemplo de coragem “artística e política” (FIDELIS, 2017, p. 101).

⁹² Após a polêmica da censura e a visibilidade midiática que a exposição sofreu em função de elementos externos ao debate proposto pela curadoria, torna-se praticamente impossível dimensionar qual seria o impacto que a exposição alcançaria nos debates a respeito da crítica do cânone artístico em nosso país.

colocassem as questões *queer* em discussão⁹³, a exposição catalisou para si um conjunto de carências políticas que se apresentaram imediatamente após sua abertura, sem que a mostra tivesse condições ou pretendesse resolvê-las por completo – pensando especificamente acerca das demandas políticas da comunidade LGBTQIA+ por visibilidade e maior participação política, por exemplo. Sobre o caráter inaugural da exposição, Fidelis aponta que:

Construir um “museu queer” (Queermuseu) cuja vocação incluísse um corte transversal dilacerante no centro da epistemologia museológica, um *museu* que, embora ficcional, pudesse ser provisoriamente instalado em uma exposição no centro (periférico) de uma cidade brasileira como Porto Alegre, é uma proposição desafiadora. Tanto assim que até agora, em 2017, em pleno século 21, nenhum curador brasileiro ousou acionar a questão da diferença sob uma perspectiva *queer*. Dessa forma, *Queermuseu* é um museu provisional, um museu *transversal*, dentro de uma cartografia não simétrica, que propicia uma experiência *transmuseológica*, um “museu sem paredes”, para parafrasear André Malraux, e que se atreve a existir provisoriamente pelo período da exposição, durante o qual a inclusão é exercida para além dos parâmetros restritivos do cânone artístico, geralmente excludente e irreduzível (FIDELIS, 2017, p. 38).

Por conseguinte, é possível identificar que Fidelis buscou através das obras canônicas inseridas na exposição conseguir o efeito de oposição e contraste entre as obras que André Malraux preconizava em *O museu imaginário* como sendo o efeito desejável para uma exibição museológica. Essa estratégia possibilitaria a emergência de novos discursos sobre as obras em exibição, que seriam impossíveis com o vislumbre isolado de cada uma das criações artísticas (MALRAUX, 2000). Trata-se de uma postura epistemologicamente construtivista do exercício curatorial e que aposta nas possibilidades críticas da exibição das criações artísticas em diferentes contextos e relações. Reitera, dessa maneira, um combate político no âmbito do campo artístico e na sociedade por meio da arte como os propósitos do curador com a plataforma da exposição.

⁹³ Maura Reilly tratando da história das exposições *queer* nos Estados Unidos não consegue apontar mais do que uma dezena de exposições com esse viés realizadas naquele país que hoje é o maior centro de arte do planeta. Isso demonstra a defasagem e o risco político que existe na realização de exposições que abordam uma perspectiva *queer* da arte e da sociedade (REILLY, 2018).

A exposição, como já era possível deduzir a partir de alguns artistas já citados, incluía obras de arte produzidas em distintos períodos⁹⁴ e se organizava no espaço através de um sistema de justaposição. Isto é, as obras não estavam dispostas a partir de um esquema cronológico ou formal em termos de linguagem. Permitia-se, então, que obras de arte de distintas linguagens e produzidas em períodos diferentes pudessem estar dispostas lado a lado no espaço expositivo, criando formas alternativas de legibilidade das obras de arte e da exposição em si.

A adoção desse tipo de estratégia curatorial tem a virtude abrir um arsenal de relações conceituais entre as obras com sentidos que muitas vezes ficam

⁹⁴ Foram incluídas obras de arte dos seguintes artistas: Adriana Varejão (Rio de Janeiro-RJ, 1964), Alair Gomes (Valença-RJ, 1921 – Rio de Janeiro-RJ, 1992), Alex Cerverny (São Paulo-SP, 1963), Alfredo Volpi (Itália, 1896 – São Paulo-SP, 1988), Almandrade (São Felipe-BA, 1953), Amorim (Curitiba-PR, 1969), Ana Flores (Porto Alegre-RS, 1962), Ana Norogrande (Cachoeira do Sul-RS, 1951), André Petry (Porto Alegre-RS, 1958), Angelina Agostini (Rio de Janeiro-RJ, 1888-1973), Antônio Augusto Bueno (Porto Alegre-RS, 1972), Antônio Caringi (Pelotas-RS, 1905-1981), Antônio Obá (Ceilândia-DF, 1983), Armando Queiroz (Belém-PA, 1968), AVAF [Assume Vivid Astro Focus] [Eli Sudbrack (Rio de Janeiro-RJ, 1968) e Christophe Hamaide-Pierson (Paris-França, 1973), Beatriz Dagnese (Nova Bassano-RS, 1964), Bia Leite (Brasília-DF, 1990), Cândido Portinari (Brodowski-SP, 1903 – Rio de Janeiro-RJ, 1962), Célio Braga (Guimarães-MG, 1963), Christus Nóbrega (João Pessoa-PB, 1976), Cibele Vieira (Porto Alegre-RS, 1973), Cibelle Cavalli Bastos (São Paulo-SP, 1978), Cintia Ribas (Curitiba-PR, 1979), Clovis Graciano (Araras-SP, 1907 – São Paulo-SP, 1988), Constance Pinheiro (Curitiba-PR, 1962), Danillo Villa (Echaporã-SP, 1969), Deyson Gilbert (São José do Egito-PE, 1985), Didonet Thomaz (Bento Gonçalves-RS, 1950), Dudi Maia Rosa (São Paulo-SP, 1946), Edgard de Souza (São Paulo-SP, 1962), Eduardo Cruz (Ilhéus-BA, 1943), Efigênia Rolim (Abre Campo-MG, 1931), Efraim Almeida (Boa Viagem-CE, 1964), Erika Verzutti (São Paulo-SP, 1971), Fabio Del Re (Porto Alegre-RS, 1960), Farnese de Andrade (Araguari-MG, 1926 – Rio de Janeiro-RJ, 1996), Felipe Scandelari (Curitiba-PR, 1981), Fernando Baril (Porto Alegre-RS, 1948), Fernando Bini (Rio das Antas-SC, 1946), Flávio Cerqueira (São Paulo-SP, 1983), Flávio de Carvalho (Amparo da Barra Mansa-RJ, 1899 – Valinhos-SP, 1973), Gilberto Perin (Guaporé-RS, 1953), Gilda Vogt (Rio de Janeiro-RJ, 1953), Guignard (Nova Friburgo-RJ, 1896 – Belo Horizonte-MG, 1962), Guttman Bicho (Petrópolis-RJ, 1888-1955), Hudinilson Jr. (São Paulo-SP, 1957-2013), João Faria Vianna (Porto Alegre-RS, 1905-1975), José Antônio da Silva (Sales de Oliveira-SP, 1909 – São Paulo-SP, 1996), Juliana Burigo (Curitiba-PR, 1981), Kika Costa (Porto Alegre-RS, 1961), Leonilson (Fortaleza-CE, 1957 – São Paulo-SP, 1993), Luiz Fernando Borges da Fonseca (Rio de Janeiro-RJ, 1948-1990), Luiz Henrique Schwanke (Joinville-SC, 1951-1992), Lygia Clark (Belo Horizonte-MG, 1920 – Rio de Janeiro-RJ, 1988), Marcos Chaves (Rio de Janeiro-RJ, 1961), Mário Röhneit (Pelotas-RS, 1950 – Porto Alegre-RS, 2018), Maurício Bentes (Rio de Janeiro-RJ, 1958-2003), Maurício Ianês (Santos-SP, 1973), Milton Kurtz (Santa Maria-RS, 1951 – Porto Alegre-RS, 1996), Montez Magno (Timbaúba-PE, 1934), Nelson Boeira Faedrich (Porto Alegre-RS, 1912-1994), Nino Cais (São Paulo-SP, 1969), Odires Mlászho (Mandirituba-PR, 1960), Otto Sulzbach (Palmeira das Missões-RS, 1969), Paloma Bosquê (Garça-SP, 1982), Paulo Osir (São Paulo-SP, 1890-1959), Pedro Américo (Areia-PB, 1843 – Florença-Itália, 1905), Roberto Cidade (Caçapava do Sul-RS, 1939 – Torres-RS, 2011), Roberto Winter (São Paulo-SP, 1983), Rodolpho Parigi (São Paulo-SP, 1977), Rogério Nazari (Araranguá-SC, 1951), Romanita Disconzi (Santiago-RS, 1940), Sandra Cinto (Santo André-SP, 1968), Sandro Ka (Porto Alegre-RS, 1981), Sidney Amaral (São Paulo-SP, 1973-2017), Sílvia Giordani (Porto Alegre-RS, 1970), Suzana Lobo (Curitiba-PR, 1944), Telmo Lanes (Porto Alegre-RS, 1955), Têti Waldraff (Sinimbu-RS, 1959), Thiago Martins de Melo (São Luís-MA, 1981), Tony Camargo (Paula Freitas-PR, 1979), Willian Santos (Curitiba-PR, 1985), Yuri Firmeza (São Paulo-SP, 1982).

subalternizados, negligenciados ou até mesmo despercebidos em outras formas de disposição das criações artísticas nos espaços de exibição que apostam em disposições mais lineares em termos cronológicos ou em afinidades de expressão artística e material. Fidelis (2017, p. 38) afirma, inclusive, que a partir dessa perspectiva “essas obras ingressam, portanto, em um território das demarcações conceituais e em uma esfera transformacional do significado”. Ou seja, os significados das obras de arte terminam amplificados em um contexto em que elas são expostas a presença de um conjunto de trabalhos com os quais usualmente essas obras não seriam exibidas juntas. A virtude, para Gaudêncio Fidelis, desse processo seria tornar a diferença em um elemento avançado e positivado em que relações de “parentesco” entre obras seriam estendidas e, assim, novas genealogias e histórias poderiam ser contadas em contextos cada vez mais abrangentes e inclusivos. O predicado dessa estratégia curatorial não cronológica seria assim registrado por seu curador:

Abolindo a cronologia e adotando uma série de mecanismos de justaposição que possibilitam o confronto entre obras de períodos diversos, *Queermuseu* propõe uma equivalência entre a realidade das obras e aquela da vida contemporânea, tomando como centro geracional uma abordagem sobre diversas questões de gênero. (FIDELIS, 2017, p. 39).

Uma proposta como essa adota um ponto de vista baseado na experiência. Tornando ainda mais aguçada, dessa maneira, a dimensão museográfica como parte essencial do processo de compreensão da plataforma desenvolvida pela exposição. Para além de uma lista de obras de arte e de artistas participantes, o efeito do conjunto exposto torna-se fundamental nessa perspectiva de exercício da curadoria. No espaço e nas relações de equivalência propostas podem ficar ainda mais evidentes eventuais lacunas nas narrativas estabelecidas pela escrita da história da arte e gerar espaço para o alargamento das normas canônicas. Entretanto, a insuficiência na força de uma relação proposta entre obras também se torna ainda mais flagrantes e, por isso, um processo inclusivo baseado na relação diferença-equivalência, como proposto em *Queermuseu*, é um empreendimento recheado de riscos.

Fidelis apresenta a construção do *design* da exposição no espaço propriamente a partir dos elementos acima discutidos. A construção da disposição das obras no espaço de exibição tinha por objetivo fazer quebrar no espectador um sentido de rotina no olhar. Isto é, pretendia romper com aspectos normalizadores dos processos de exclusão na arte e, a partir daí, avançando para o conjunto da sociedade. Nas palavras do curador, a montagem da exposição foi pensada da seguinte forma:

No caso de *Queermuseu*, utilizei ainda um conjunto de recursos na montagem das obras que podem ser descritos como *simetria* (obras em paralelo em lados opostos da exposição); *recorrência* (obras que aparecem novamente nesta exposição e que há pouco foram incluídas em outra exposição curada por mim)⁹⁵; *contraposição* (obras de um mesmo artista que tratam de questões similares exibidas em diversos pontos da exposição repetidamente e em justaposição a obras de outros artistas como forma de assinalar um mesmo conjunto de questões). Esses três princípios de articulação dão estrutura à exposição e estabelecem os princípios de montagem (FIDELIS, 2017, p. 35-36).

Tal perspectiva exige uma centralidade nas obras de arte e seus conteúdos, o que não está em acordo com uma perspectiva dominante na história da curadoria, em que há uma tendência ao privilégio das biografias dos artistas na construção das exposições e de outras estratégias de exibição das obras de arte no espaço⁹⁶. Gaudêncio Fidelis reconhece isso quando traz as discussões sobre o “fascínio do elemento biográfico” na história da arte propostas por *Didi-Hubermann*, que faria com que a disciplina se apresentasse muito mais como uma história dos artistas do que qualquer outra coisa (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 114).

Além disso, é possível verificar no discurso curatorial, quando aborda a construção, sobretudo espacial, da exposição, um aporte oriundo da semiótica da montagem no cinema, pois ela é montada tendo em vista quadros, planos, sequências que formam conjuntos que jamais podem ser percebidos isoladamente - algo que é bastante característico do processo de manufatura visual das obras audiovisuais. No âmbito cinematográfico, a montagem é a núcleo central da

⁹⁵ Aqui o autor se refere à exposição 10ª Bienal do Mercosul *Mensagens de Uma Nova América*.

⁹⁶ Especificamente a respeito dessas diferentes perspectivas curatoriais escrevi um texto publicado em 2015. Ver: (TAVARES, 2015).

linguagem fílmica. De acordo com Marcel Martin, o processo de montagem de um filme teria duas dimensões: a montagem narrativa e a expressiva. Podemos identificar um processo similar ao explanado por Martin na elaboração espacial da exposição realizada por Gaudêncio Fidelis. De acordo com o pesquisador francês:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fático, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de casualidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim [...] (MARTIN, 2013).

O processo de isolamento e reconexão entre obras de arte significa, para Gaudêncio Fidelis, a possibilidade de desconstrução dos significados construídos previamente. Didi-Hubermann, citado por Fidelis em outra passagem, é esclarecedor a respeito desse processo e sobre como o curador entende que ele funciona no interior do processo curatorial.

[...] a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela mesmo remonta, no duplo sentido da anamnese estrutural. Refundar a história sobre o movimento “a contrapelo” significava, portanto, apostar num conhecimento pela *montagem*, tendo feito do não *saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e momento heurístico de sua própria constituição (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 131).

Trata-se de uma exposição que precisa das conexões propostas pelas obras no espaço para que possa de fato iniciar o processo conceitual proposto pela curadoria, pois a construção dos sentidos está situada, para além da presença das obras de arte, na relação entre as criações artísticas no espaço de exposição. A partir da formação de conjuntos de obras que formam blocos de produção de sentido é que o curador pretende materializar sua perspectiva acerca da arte e, em última

instância, produzir uma narrativa alternativa que possibilite deslocar a narrativa do cânone artístico.

Para Fidelis (2018, p. 11), a opção curatorial por uma estratégia de montagem em justaposição que visava a construção de múltiplas relações entre as obras, muitas vezes em detrimento das interpretações mais assentadas a respeito delas, e por um modelo “labiríntico” de organização do espaço expositivo que desconsiderava qualquer parâmetro de linearidade tinha como finalidade possibilitar um *desvio* da norma canônica e, assim, produzir conhecimento “avançado” a respeito da arte. Essa é a preocupação central dessa plataforma: friccionar o debate sobre a história da arte brasileira e movimentar concepções consolidadas no âmbito do campo artístico e, somente a partir disso, tomar parte de um debate público mais ampliado.

Para a ambição da plataforma curatorial, era uma exposição que melhor se adaptaria a um contexto museológico com suas normas, processos e metodologias. Uma vez que a exposição visava justamente apontar para lacunas, silenciamentos e invisibilidades históricas no processo de construção de uma perspectiva dominante sobre a história da arte nacional. Contudo, uma exposição como essa não poderia se apoiar em conceitos tradicionais de acordo com Fidelis. Para ele, *Queermuseu* se organizava através do signo do desvio. Essa ideia de “desvio” é que garantiria a operacionalidade da junção entre o conceito de *queer* e a noção de museu. Diz Fidelis (2018):

[...] O desvio é a forma desse caminho paralelo ao raciocínio constituído e institucionalizado. Não se trata igualmente de uma comoção moral de nenhum tipo. Ao contrário, esse desvio constitui uma proposição criativa do pensamento, uma forma antinormativa, e claro, institucionalmente menos segura de interferência. Portanto, nesse processo desviante quanto mais distante o corpo posiciona-se de si mesmo, mais próximo se encontra da verdade do outro. Assim, o desvio encerra o paradoxo de que, ao fugir da norma, encontra-se com o outro que a própria norma justamente tenta evitar. É portanto a fuga da estrutura normativa que faz dessa exposição um acontecimento de transversalidade discursiva, capaz de interferir no debate público de maneira eficiente e perene. A *Queermuseu* é assim um museu deslocado para outro lugar fora das regras heterocêntricas e heteronormativas e, dessa forma, profundamente vocacionado para tal.

Dessa forma, podemos compreender a exposição em um vasto interesse de produção de conhecimento a respeito da arte. Evidentemente, existia um posicionamento político claro por parte da curadoria no processo de desenvolvimento da plataforma. O alvo político principal da exposição era o próprio campo artístico e, sobretudo, oferecer visibilidade para os processos institucionais que muitas vezes são excludentes, porém terminou por provocar uma tempestade política de proporções internacionais. *Queermuseu* em sua pretensão de discutir a normatividade da história da arte terminou por ser confrontada duramente com aspectos normativos e obscurantistas da própria sociedade brasileira. Ao fim e ao cabo, o próprio encerramento da exposição por parte do Santander Cultural acabará corroborando com aquilo que a curadoria apontava como sendo elementos de um “conservadorismo” por parte das instituições tanto na formação dos seus acervos e de suas programações, dois elementos fundamentais na construção de narrativas sobre a história da arte, mas irá muito além disso, inclusive renovando a capacidade da arte provocar discussão pública.

É importante considerar que esses elementos apontados por Fidelis são corroborados por Jonathan Katz, curador da exposição *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* que foi a primeira mostra de temática *queer* a ser realizada em uma instituição pública norte-americana em 2010 e que, igualmente, sofreu intensos ataques por parte das forças reacionárias daquele país – embora o processo de desgaste da exposição não tenha redundado em censura da exposição inteira como em *Queermuseu*, mas de uma das obras em exibição⁹⁷. Katz (2018) fala sobre “censura encoberta” e afirma que essa é uma prática muito disseminada nas instituições de arte. Ele dirá que “apenas museus imprudentes censuram”. De

⁹⁷ Após uma série de ataques contra a exposição, inclusive no Congresso dos Estados Unidos por parte de deputados do Partido Republicano, o Smithsonian National Portrait Gallery resolveu retirar e censurar a obra mais atacada da exposição. Similar ao caso de *Queermuseu*, a obra foi censurada sem qualquer contato com os curadores da mostra que não estavam de acordo com a retirada da obra e a descaracterização da exposição decorrente disso. A obra censurada era um filme do artista David Wojnarowicz intitulado *Fire in my Belly*, obra inacabada. Em 2010, quando a exposição foi exibida, faziam dezoito anos da morte de Wojnarowicz. Portanto, se tratava de uma obra que poderíamos já chamar como histórica. De acordo com Katz, após a censura do Smithsonian Institution, vários museus compraram obras de Wojnarowicz e as exibiram. No entanto, a maioria dessas instituições jamais tinham exibido qualquer trabalho do artista até então. Inclusive, o MoMA que havia negado o empréstimo de uma das obras de seu acervo para *Hide/Seek*. De acordo com Katz, tais situações demonstram os comportamentos ambíguos das instituições ao tratar os temas *queer* (KATZ, 2018, p. 34-35).

acordo com ele, museus mais experientes e especializados realizam processos de interdição “muito tempo *antes* das obras de arte irem para as paredes e serem transformadas em exposições e ganharem uma vida institucional” (KATZ, *idem*, p. 33).

O processo identificado por Katz é um tipo de autocensura que seria praticada com frequência pelas instituições – inclusive pelas de ponta – com vistas a evitar problemas com financiadores ou com grupos de pressão – religiosos, políticos, dentre outros – e isso faz com que exposições mais incisivas a respeito de questões *queer* seriam evitados *a priori*. Considerar esses elementos é algo fundamental para dar conta do problema que os ataques contra a exposição e seu fechamento/censura ocasionam frente à proposta da exposição e a impossibilidade de verificação pelos públicos, especialistas e não especialistas, de seus conteúdos, levando em conta sobretudo o posicionamento da instituição que por fim perpetrou o ato de censura: o Santander Cultural.

2.3 O Santander Cultural

O Santander Cultural era o braço institucional de cultura mantido pelo Banco Santander como parte de suas iniciativas de *marketing* social e cultural. Inicialmente, o centro cultural contava com duas unidades: uma na cidade de Recife, herdado com o Centro Cultural do Banco do Estado de Pernambuco, comprado pelo Banco Santander, e o Santander Cultural de Porto Alegre, antiga agência central do Banco Real, também adquirido pelo banco espanhol. Posteriormente, o banco abriu um novo centro cultural, chamado Farol Santander, localizado na cidade de São Paulo.

Contudo, o centro cultural localizado na capital pernambucana foi fechado em 2014⁹⁸ e, dessa maneira, até a inauguração do Farol Santander no ano de 2018⁹⁹, a unidade de Porto Alegre permaneceu durante quatro anos como o único centro

⁹⁸ *Santander Cultural fecha as portas*. Jornal do Commercio, 06/05/2014 (online). Acesso em: 10 set. 2019.

⁹⁹ *Farol Santander, antigo prédio do Banespa, é aberto para a visitação nessa sexta em SP*. Portal G1, 26/01/2018. Acesso em: 10 set. 2019.

cultural mantido pelo Banco Santander. A inauguração da unidade de São Paulo, em 2018, determinou a alteração da nomenclatura da unidade da capital gaúcha, que agora também se chama Farol Santander¹⁰⁰. Isso significa que, poucos meses após o episódio de censura da exposição *Queermuseu*, o centro cultural modificou seu nome¹⁰¹.

De acordo com o próprio banco, o fomento à cultura tem sido um dos vetores mais importantes de seu relacionamento social. Desde a chegada da instituição ao Brasil no ano 2000¹⁰². Entretanto, somente no Brasil que o banco se tornou administrador de instituições culturais próprias. Em 2017, ano da realização de *Queermuseu*, o Santander Cultural era o único centro cultural mantido pelo banco no mundo. A criação de centros culturais por parte das instituições financeiras no país tem sido uma prática bastante frequente de *marketing* cultural e de políticas de “responsabilidade social” das empresas, que avançou muito durante a década de 1990, paralelamente ao aperfeiçoamento dos mecanismos de incentivo à cultura no país, sobretudo com a implementação da chamada Lei Rouanet em 1991.

Sendo assim, o Banco Santander já chega ao país em um contexto em que os bancos assumem grande protagonismo na promoção, financiamento e gestão de centros culturais no começo da década passada. Inclusive, como visto, no caso de Recife, um dos bancos adquiridos pelo grupo espanhol já detinha um centro de cultura que passou para a administração do Santander. No ano 2000, o Santander também compra o Banco Bozzano, que havia, por sua vez, adquirido o Banco Meridional¹⁰³. A sede principal daquele banco se encontrava justamente no prédio em que seria instalado o centro cultural em 2001.

O edifício está localizado no Praça da Alfândega, local que reúne um importante conjunto de instituições culturais da cidade de Porto Alegre como o

¹⁰⁰ Informação que pode ser obtida através do site www.farolsantander.com.br.

¹⁰¹ *Santander Cultural muda o nome e reabre como nova proposta*. *Jornal Correio do Povo* (online), 25/03/2019. Acesso em: 12 jul. 2019.

¹⁰² O Banco Santander é uma empresa financeira espanhola fundado ainda no século XIX, em 1857, e com grande presença internacional. Entretanto, começa a operar no Brasil somente no ano 2000 quando adquire o BANESPA a partir da privatização do banco estatal paulista e da permissão da operação de instituições bancárias estrangeiras no país. As informações institucionais a respeito da chegada do banco ao Brasil e suas operações podem ser conferidas em www.santander.com.br.

¹⁰³ O Banco Meridional era um dos bancos públicos pertencentes ao Estado do Rio Grande do Sul e que foi privatizado na década de 1990.

MARGS, o Memorial do Rio Grande do Sul e o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul¹⁰⁴. Trata-se de um prédio histórico e tombado pelo IPHAE/RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul), cuja construção foi concluída no ano de 1931 e que se adaptaria com dificuldades para o uso como agência bancária atualmente – finalidade para a qual foi construído.

Até 1999, o prédio manteve vários tipos de operações bancárias das instituições financeiras que tiveram a propriedade da edificação. Entretanto, com a chegada da administração pelo Grupo Santander em 2000, é quando surge a ideia de desativar as operações financeiras realizadas naquele edifício e construir um centro cultural multiuso.

Figura 2 - Fachada do Santander Cultural



Fonte: acervo de divulgação.

¹⁰⁴ No conjunto cultural da Praça da Alfândega também se localizava o Museu dos Direitos Humanos do Mercosul, instituição fechada pelo governo do Rio Grande do Sul em 2015.

Diante dessa obsolescência do edifício para fins bancários e da emergência de noções de marketing cultural nas instituições financeiras¹⁰⁵, o banco reconvertiu o prédio em um centro de cultura. Foram construídos auditórios, salas de cinema, salas de exposição, biblioteca, espaços de convivência e educativos com o objetivo de permitir a recepção de variadas atividades artísticas e culturais¹⁰⁶. Apesar do Banco Santander possuir uma coleção de arte, a Coleção Santander Brasil, a instituição de Porto Alegre não se dedicou ao colecionismo e à produção do acervo¹⁰⁷; o objetivo da instituição foi o de receber projetos e exibir ações sem o compromisso de formar acervo ou de produção de conhecimento mais avançado.

A exibição de arte contemporânea, contudo, sempre foi o “carro-chefe” da instituição. As galerias de arte ocupam os espaços privilegiados da unidade e ocupam a maior área destinada à fins artísticos e culturais. O espaço tornou-se uma das sedes das exposições da Bienal do Mercosul e recebeu mostras coletivas de grande envergadura e que marcaram o cenário local como a mostra RS Contemporâneo e exposições individuais de artistas de grande visibilidade como Vik Muniz, Miguel Rio Branco, Pablo Picasso e Joan Miró e, também, foi espaço para a apresentação da produção de arte emergente do Rio Grande do Sul com a realização de individuais de Ismael Monticelli, Túlio Pinto, Letícia Lopes e outros. Dessa forma, o Santander Cultural se configurava como um dos principais e mais consolidados centros de exibição de arte contemporânea no Rio Grande do Sul no ano de 2017.

A estrutura organizacional da instituição mantinha sua vinculação direta com a direção do banco. A responsabilidade pela gestão das operações de cultura da instituição financeira e do Santander Cultural, por conseguinte, em 2017, era da Vice-Presidência de Comunicação, Marketing, Relações Institucionais e Sustentabilidade do grupo no Brasil, ocupada por Marcos Madureira. Na capital

¹⁰⁵ É importante recordar que a partir das mudanças ocorridas no setor financeiro na década de 1990, houve também um aumento da competição no setor com a entrada de novos grupos para atuar na área e que estavam em busca de clientes.

¹⁰⁶ As informações aqui repassadas constam em sua maioria de um folheto institucional produzido pelo Santander Cultural no ano de 2013.

¹⁰⁷ Inclusive a própria coleção do banco foi exibida, em parte, apenas uma única vez no Santander Cultural de Porto Alegre entre 22 de maio e 14 de julho de 2013. A respeito da Coleção Santander Brasil e a mostra itinerante que passou pela unidade de Porto Alegre ver: <https://www.santander.com.br/institucional-santander/cultura/artes-visuais>.

gaúcha, estava um Diretor-Superintendente da instituição, responsável pela relação com a direção do banco e, além disso, a instituição contava com um Coordenador-Geral – em 2017 as funções de Diretor-Superintendente e Coordenador-Geral eram acumuladas por Carlos Trevi –, com uma Coordenadora Institucional, função ocupada por Mariele Salgado Duran, por um Analista Financeiro, Daniel Cardoso Vitt, e por uma Coordenadora de Comunicação, Carolina Biberg Maia. A unidade também contava com um Conselho Curador, cujo presidente era Marcos Madureira e os conselheiros Carlos Trevi e a curadora Elly de Vries.

A estrutura de gestão do centro mostra certa verticalidade, ganhando um indício bastante evidente de que todas as decisões tomadas no âmbito da instituição dependiam da direção da instituição financeira e de sua visão estratégica a respeito do *marketing* institucional. Também é digno de nota registrar que o Conselho Curador era formado por um grupo muito restrito de profissionais e apenas um dos participantes possuía relação direta com a atividade de curadoria, demonstrando ainda mais que a gestão do Santander Cultural estava bastante pouco submetida a formas de *accountability* externo e detinha poucos canais de gestão compartilhado com especialistas.

A respeito do financiamento da instituição, podemos identificar que os projetos desenvolvidos no âmbito do Santander Cultural eram patrocinados pela própria instituição financeira. Contudo, a forma do financiamento não se tratava de fomento direto em geral. Na maioria das vezes, a instituição fazia uso dos mecanismos de incentivo à cultura, como a Lei de Incentivo à Cultura nacional (a Lei Rouanet). Isto é, indiretamente a maioria dos projetos desenvolvidos pelo Santander Cultural, sobretudo na área de artes visuais, que recebe subvenção integral do Estado, eram financiados por meio de recursos públicos abonados para que a instituição financeira destinasse para o fomento às artes.

Com relação à *Queermuseu*, o projeto da exposição foi apresentado para o fomento via Lei Rouanet no Ministério da Cultura em 2016 e recebeu a aprovação do ministério no dia 11 de novembro de 2016. A exposição de acordo com informações do extinto Ministério da Cultura, recebeu a autorização para a captação de recursos no valor de R\$ 800 mil – valor que foi inteiramente aportado pelo Grupo

Santander através de várias de suas empresas. A Aymoré Crédito Financiamento, Investimento S.A. aportou R\$ 200 mil, o Banco Santander Meridional entrou com o maior valor de patrocínio, no valor de R\$ 591 mil, e o Santander Microcrédito Assessoria Financeira S.A. complementou o aporte do grupo com R\$ 9 mil, totalizando os R\$ 800 mil solicitados pela proponente Rainmaker Consultoria de Imagem, Projetos e Produções. É válido nesse contexto salientar que o valor integral desses patrocínios foi deduzido de impostos, pois a exposição, pelas suas características – isto é, sendo uma exposição de arte –, se enquadrava nas disposições do artigo 18 da Lei Rouanet, que prevê a dedução de 100% dos valores destinados em proveito da exposição pelos patrocinadores¹⁰⁸.

A exposição, dessa forma, era um projeto de grande envergadura e que recebeu grande aporte de recursos do Santander Cultural no ano de 2017. Sem sombra de dúvidas, *Queermuseu* era um dos principais projetos culturais apoiados pelo centro cultural porto-alegrense naquele ano. Pelo valor expressivo do investimento, demonstra uma aposta do banco em construir uma imagem de instituição aberta e inclusiva. Essa perspectiva, inclusive, pode ser deduzida no texto de apresentação da exposição escrito pelo presidente do Banco Santander Brasil, Sérgio Rial, incluído no catálogo da mostra:

A exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, apresentada no Santander Cultural, está ancorada em um conceito no qual realmente acreditamos: a diversidade observada sob aspectos da variedade, da pluralidade e da diferença. O que é diverso e tem multiplicidade, seja na área cultural ou étnica, na crença ou na linguística, ganha cada vez mais atenção por parte de nossa organização. [...] (FIDELIS, 2017)

Digno de nota é que na apresentação escrita pelo presidente do Banco Santander há menções positivas a respeito da diversidade cultural, étnica, religiosa e linguística, o que demonstra um esforço de abertura por parte da instituição para esses temas que ganhavam cada vez mais o debate público. Contudo, em nenhum

¹⁰⁸ As informações a respeito constam na plataforma SALIC da Lei de Incentivo à Cultura administrada pela Secretaria de Cultura do Ministério da Cidadania.

momento do texto de apresentação são mencionadas as expressões “sexualidade”, “orientação sexual” e “identidade de gênero”, mesmo que a exposição no âmbito das discussões sobre as diversidades trouxesse justamente um aporte para a discussão desses assuntos. A única aproximação com o tema de forma mais genérica poderia ser identificada na finalização do texto quando Rial afirma: “Aqui você pode ser quem você é!” – nada obstante seguia sendo uma forma evasiva e indireta de abordar o tema das sexualidades. Isto é um claro indicativo da dificuldade da instituição de lidar com essa temática.

Compreender a forma como a instituição Santander Cultural estava organizada e posicionada no cenário cultural e social é instrumental para ajudar a entender as razões que levarão a instituição a fechar a exposição que ela mesma promoveu¹⁰⁹.

2.4 O fechamento/censura

No dia 10 de setembro de 2017, a exposição *Queermuseu* foi fechada e censurada abruptamente pela própria instituição realizadora da mostra: o Santander Cultural. O processo de ataque contra a mostra foi muito rápido e com um desfecho completamente inesperado, que colocaria a sociedade frente a um debate sobre o direito à liberdade de expressão artística e o retorno da censura sob novas formas.

A primeira investida contra a exposição que consegui identificar nesta pesquisa foi realizada por César Augusto Cavazzola Júnior, que se apresenta como advogado e professor de Direito, através de um texto. Cavazzola Júnior é colunista de um portal chamado Lócus, um site de alcance regional com base na cidade de Passo Fundo¹¹⁰, no interior do Rio Grande do Sul. Em seu artigo, publicado no dia

¹⁰⁹ É importante também verificar o impacto posterior na mesma instituição da decisão de censurar *Queermuseu*, tornando-a mais predisposta a atos de censura. Por exemplo, na exposição 11ª Bienal do Mercosul poucas horas antes abertura da mostra, em 2018, afirma-se que uma obra de Miguel Rio Branco intitulada *Maldicidade* (2014) foi removida do espaço do Santander Cultural e levada para ser exibida na Pinacoteca do MARGS – o Santander Cultural e o MARGS junto com o Memorial do Rio Grande do Sul foram as sedes daquela Bienal. Sobre o caso de censura na 11ª Bienal do Mercosul ver: <https://www.itaucultural.org.br/relacoes-sistemicas-das-artes-visuais-nei-vargas-rosa>. Acesso em: 20 out. 2019.

¹¹⁰ Passo Fundo é uma cidade média do interior do Rio Grande do Sul. Apesar de conhecida como cidade universitária em função da existência da UPF naquela localidade, é uma cidade com opções

6 de setembro de 2017, Cavazzola afirma que visitou a exposição na companhia de outros três amigos e teria ficado escandalizado com o que a exposição apresentava. De acordo com ele, a exposição era composta por “cerca de 270 obras”¹¹¹ que promoviam “a pedofilia, a pornografia e os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar”; declara, ainda, que a exposição gerava uma “confusão entre processo criativo e a necessidade de expor intimidades”¹¹².

O texto de Cavazzola Júnior segue condenando o diretor-presidente do Santander, que seria um sujeito que não saberia diferenciar “uma laranja e uma mexerica” ao apresentar uma exposição como a *Queermuseu*. Após, o advogado passa a atacar o curador da exposição. Segundo Cavazzola, o curador poderia “até ter doutorado em história da arte, mas certamente arte não é sua especialidade, apenas confusão”. Colocando-se como um especialista e conhecedor de arte, capaz de determinar aquilo que poderia ser considerado como arte e aquilo que deveria ser rejeitado do universo artístico, o advogado ataca os “ditos especialistas em arte contemporânea” que estariam se afastando daquilo que ele considera como “o verdadeiro objetivo da arte”, que seria “a consagração do belo”¹¹³.

A fim de corroborar a sua ideia de que a exposição não exibiria arte digna da “consagração do belo”, o articulista, sem oferecer qualquer crédito ou referência acerca das obras, apresenta imagens das obras *X* de William Santos e *Cabeça Coletiva* de Lygia Clark. Para ele, essas obras eram exemplares daquilo que não poderia ser considerado como arte e que, no entanto, povoavam a exposição curada por Gaudêncio Fidelis. Não importava se fossem o resultado da produção criativa de um artista emergente como Willian Santos ou uma das obras de arte mais conhecidas de nossa história da arte mais recente, com um histórico de

muito restritas de acesso à cultura e com tradição agropastoril. Em função dessas características, parte significativa da sociedade é bastante conservadora e pouco acostumada ao convívio com a produção de arte contemporânea. Evidente que essas características não determinam que um texto como o de Cavazzola Júnior fosse produzido e difundido naquela localidade, porém compreender o universo social do qual compartilha o autor contribui para um melhor entendimento das posições que ele apresentou em sua coluna.

¹¹¹ A exposição era composta por 264 obras.

¹¹² *Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre*. Disponível em: <https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>. Acesso em: 02 out. 2019.

¹¹³ Idem.

participações em exposições no Brasil e no exterior, como a proposição *Cabeça Coletiva*, de Lygia Clark, ela mesma uma das artistas mais reconhecidas do país.

Figura 3 - Cabeça Coletiva



Fonte: Lygia Clark, 1975, materiais diversos, 80x100x100 cm.

Figura 4 - X



Fonte: Willian Santos, 2013, acrílica e esmalte sobre tela, 100x80 cm.

Dar um pouco de atenção ao texto de Cavazzola Júnior não é de interesse exclusivo por seu caráter inaugural, mas igualmente pelo fato de que boa parte dos “argumentos” usados pelos grupos reacionários nos dias subsequentes à sua publicação foram praticamente os mesmos do passo-fundense. Além de atacar as obras de arte por não corresponder aos parâmetros que ele considerava como adequados, o autor do texto ataca diretamente o curador, a quem insulta como “depravado” por exibir alguns dos trabalhos que estavam na mostra. Na sequência, a argumentação sai do particular para ganhar o cunho de generalizações, embora nenhum dos casos tenham qualquer fundamento na maioria das vezes. É assim quando o advogado afirma que “para sujeitos assim, a tradição não tem qualquer papel numa sociedade a não ser oprimir desejos insaciáveis e estabelecer parâmetros normativos para enquadrar as pessoas em determinadas categorias”.

Chegando aqui, o texto se encaminha para um encontro mais direto entre questões relativas ao gosto na arte para apresentar elementos do debate político a respeito dos direitos da comunidade LGBTQIA+. Cavazzola Júnior afirma:

Para Fidelis, a criação de barreiras normativas criou uma barreira conservadora e uma política de diferenças. Os únicos movimentos

que impõem tais diferenças são os movimentos das minorias. Eles não querem igualdade coisíssima nenhuma, mas a criação de amplos poderes para formação de classes de intocáveis.¹¹⁴

Torna-se bastante evidente que a reivindicação por igualdade de direitos e do direito de exercer uma vivência de gênero amplificada era algo que incomodava profundamente o articulista e que ele buscava combater de modo obstinado. As demandas por igualdade de gênero e respeito à diversidade sexual não poderiam ser realizadas “através do financiamento público”, na visão do advogado. Cavazzola faz questão de salientar que a exposição tinha sido financiada por meio da Lei de Incentivo à Cultura, isto é, seria “patrocinada com o dinheiro de quem trabalha”, sinalizando claramente uma opinião de que os artistas não trabalhariam e de que os “pagadores de impostos” teriam o direito de interditar uma produção cultural que não lhe agradasse, reverberando uma posição bastante comum nos ataques à arte realizados desde o golpe Estado, inclusive durante a CPI da Lei Rouanet descritos no capítulo anterior. Por fim, despeja:

Para os novos parâmetros da arte, a beleza pouco importa se o artista for capaz de causar espanto, de transgredir normas e inserir os seus trabalhos numa proposta de gênero. Poucos sabem que a arte é uma forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano, na busca incansável pelos altos picos de realização do homem: é um ato de defesa da civilização.¹¹⁵

Certamente, os “aspectos civilizatórios” que o advogado Cavazzola Júnior defendia no texto e queria ver a arte defendendo de modo acrítico não incluíam a diversidade das expressões de gênero e sexualidade. Tratava-se de uma visão restrita sobre o que seria o belo e que deveria ser replicado por meio da arte. Algo muito similar com aquilo que as visões autoritárias tinham da arte (GROYS, 2015 [1]). Antes de tudo, a arte teria uma função e essa função não seria a de apresentar posições de diversidade sexual. Assim, o Estado também teria o dever de sustentar a função da arte dentro de certos parâmetros, impedindo que determinadas propostas e projetos recebessem subvenção ou chancela estatal. Ou seja,

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

engendrava-se uma percepção autoritária de patrulhamento sobre a produção artística, aliás historicamente sempre presente no país, mas que vinha recebendo menor expressividade e aderência pública a partir da imposição do regime democrático após a década de 1980.

É importante recordar que a exposição tinha sido aberta ao público no dia 15 de agosto de 2017 e até o texto mencionado acima não tinha sido alvo de qualquer tipo de polêmica digna de nota com setores reacionários. Os debates perfaziam a relação entre a exposição e percepções de outros membros da comunidade artística ou da militância LGBTQIA+ que apontavam questionamentos a respeito das opções adotadas na mostra. Dessa maneira, praticamente um mês se passara entre a abertura da exposição e o início da polêmica que desdobraria em censura. Nesse período, *Queermuseu* recebeu uma média de público superior aos 750 visitantes diários¹¹⁶. Acompanhando a exposição, foram produzidos 2 mil catálogos com 175 páginas, esgotados durante a abertura da mostra, que aportavam informação e discussão crítica acerca da proposta da exposição e das obras em exibição. Além disso, a mostra contava com folhetos e um material educativo construído para atender estudantes do Ensino Médio que visitavam *Queermuseu* em grupos previamente agendados.

Até a publicação do artigo de Cavazzola Júnior, nem a *internet* e nem a imprensa convencional registraram qualquer publicação ofensiva contra a *Queermuseu* e por isso essa análise tão detalhada do exposto pelo advogado torna-se tão importante para compreender o que viria a seguir. É somente após esse texto que personagens da extrema-direita passam a visitar a exposição com o intuito de condená-la e atacá-la, ou seja, encontraram uma janela de oportunidade para dar visibilidade a suas posições de extrema direita. Alguns blogueiros e *youtubers* conhecidos nas redes reacionárias passam também a falar sobre a exposição. O primeiro a investir contra a exposição foi o técnico de segurança Felipe Diehl, responsável por uma página de Facebook denominada “Direita Gaúcha” que reunia milhares de seguidores. Diehl, conhecido como apoiador do atual presidente Jair

¹¹⁶ No momento do início dos ataques contra a exposição, pouco mais de 20 mil pessoas tinham visitado a mostra. Trata-se de uma exposição que angariava muito bom público, levando-se em conta a dimensão de Porto Alegre, cidade de 1,5 milhão de habitantes.

Bolsonaro e por difundir as opiniões de Olavo de Carvalho, foi visitar a exposição no mesmo dia em que o texto de Cavazzola Júnior foi publicado. O militante na visita usava uma camiseta com os dizeres: “sou machista sim” com o evidente intuito de provocar discussão e de se contrapor à exposição. Esse personagem abordou mediadores e seguranças do Santander Cultural, com uma câmera em punho, perguntando a eles se eram “tarados” ou “pedófilos” para trabalharem na exposição.

Outro personagem da extrema-direita gaúcha que foi produzir vídeos na exposição foi Rafinha BK¹¹⁷. Diehl e BK foram juntos à exposição no dia 8 e abordaram Gilberto Perin, um dos artistas participantes da mostra, fazendo as mesmas provocações que Diehl fez no dia 6 de setembro aos mediadores e seguranças. Os vídeos produzidos pelos dois militantes gaúchos viralizaram nas redes sociais rapidamente e logo ganharam a atenção de um agrupamento mais organizado e com maior poder de fogo: o MBL.

Por parte do Movimento Brasil Livre, o mais notório militante a agredir a exposição foi o *youtuber* Arthur Moledo do Val¹¹⁸, do canal Mamãe Falei, que reproduz os vídeos produzidos por Diehl e BK em seu canal e sem visitar a exposição passa a produzir conteúdo e a pregar o que ele chamava de boicote à exposição por meio de suas redes, demonstrando mais uma vez que o grupo entendeu as possibilidades da exposição se tornar uma plataforma para intensificar sua cruzada contra a esquerda e contra posições progressistas. Os vídeos produzidos e reproduzidos pelo canal de do Val ao serem reverberados pelo MBL, impulsionaram ainda mais a controvérsia nos meios digitais e foram responsáveis por fazer a discussão extrapolar a dinâmica local, ganhando expressão nacional.

Sendo assim, é no dia 9 de setembro que as manifestações ganham corpo com a adesão explícita do MBL por meio de uma nota veiculada em seu veículo oficial de propaganda, o Jornal Livre. No texto do MBL, são usadas as mesmas imagens utilizadas no texto de César Cavazzola Júnior com fins de atacar

¹¹⁷ BK tornou-se conhecido nas redes de extrema-direita após agredir a deputada estadual do Rio Grande do Sul Juliana Brizola, neta do líder trabalhista Leonel Brizola. Em função do episódio, BK é proibido de entrar nas dependências da Assembleia Legislativa gaúcha.

¹¹⁸ Nas eleições de 2018, Arthur Moledo do Val candidatou-se a Deputado Estadual de São Paulo pelo DEM e foi eleito.

Queermuseu. O centro da nota é focado no fato de a exposição contar com a chancela do Ministério da Cultura por meio da Lei Rouanet. O título da nota, que recebeu mais de 4 mil reações na página do movimento no Facebook, dizia: “Santander Cultural promove pornografia e até pedofilia com base na Lei de Incentivo à Cultura”. Reiterava, assim, os mesmos argumentos de que a exposição seria propagadora da imoralidade, da pedofilia e da zoofilia, que a partir daí passam a tomar o debate nas redes sociais em escala nacional¹¹⁹. Na página, o movimento conclamava seus seguidores à mobilização ao afirmar: “Isso acontece em Porto Alegre e é bancado por dinheiro de pagadores de impostos. Como fica?”¹²⁰.

Após a chamada do Movimento Brasil Livre às 11h22 de 9 de setembro de 2017 é que se intensificam os ataques à página do Santander Cultural no Facebook. Nas 24 horas que se seguiram entre a publicação da nota pelo MBL e o fechamento da exposição pelo Santander, a página do centro cultural havia recebido quase 20 mil avaliações negativas. Começam a circular também pelas redes sociais, em grupos ligados aos grupos reacionários mais radicais, campanhas para um boicote ao banco Santander¹²¹.

Frente à onda de ataques virtuais, o Santander no dia 10 de setembro de 2017, isto pouco mais de 24 horas depois de o MBL publicar sua nota atacando a *Queermuseu*, decide condenar, censurar e fechar a exposição. Há um elemento relevante para a análise do acontecimento: o descompasso entre a mobilização presencial e virtual. Presencialmente, fora os blogueiros de extrema direita que vinham fazer gravações para seus canais, registrou-se apenas um grupo de quatro autointitulados católicos que rezaram um terço em frente ao Santander Cultural no dia 9 de setembro em protesto ao que eles consideravam blasfêmia contra imagens sagradas¹²².

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.sramos.net/2017/09/absurdo-santander-cultural-promove.html>. Acesso em: 15 set. 2019.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/posts/678964132227733/>. Acesso em: 21 set. 2019.

¹²¹ De acordo com o banco Santander também houve ameaças de morte contra diretores da instituição e vandalismo contra agências bancárias.

¹²² Esse pesquisador estava no Santander Cultural no momento dessa manifestação.

É importante realizar esse registro do descompasso entre as manifestações virtuais e presenças, pois o tema da manipulação das redes também teve presença importante nesse processo. De acordo com uma pesquisa realizada pela Diretoria de Análises de Políticas Públicas da FGV, mais de 10% das publicações sobre a exposição no período do combate público a ela foram realizadas por robôs¹²³ - inaugurando o que seria uma constante na atuação dos grupos reacionários do país: a manipulação da opinião pública a partir das redes sociais. Assim, pode-se deduzir que parte do impulso da mobilização que levou ao fechamento e à censura da exposição foi deliberadamente produzido de modo artificial. Ou seja, é algo grave e que manifesta mais um caso de manipulação da opinião pública por meio da operação das redes sociais como tem sido recorrente nos últimos anos em nível mundial e que é tônica das guerras culturais empreendidas pelos grupos reacionários mundo afora na atualidade.¹²⁴ O desdobramento dos ataques nas redes sociais demonstra o potencial nocivo para as liberdades desse tipo de ação manipulatória da “opinião publicada”, trazendo uma elaboração de Pierre Bourdieu¹²⁵. O fato de o Santander Cultural ter fechado a exposição e publicado uma nota¹²⁶ bastante condenatória com relação aos conteúdos em exibição, comprovou o sucesso desse tipo de estratégia de “guerrilha digital”. A nota, além de tudo, era contraditória com o tom do texto do presidente na apresentação do catálogo da exposição, comprovando que a instituição havia sido compelida a mudar

¹²³ O Globo. *Pesquisa demonstra que repercussão do cancelamento de Queermuseu foi insuflada por robôs na internet*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/pesquisa-demonstra-que-repercussao-do-cancelamento-do-queermuseu-foi-insuflada-por-robos-na-internet.ghtml>. Acesso em: 21 set. 2019.

¹²⁴ Os casos mais notórios são os da eleição de 2016 nos Estados Unidos e também de 2018 no Brasil. Analisaremos, no capítulo 4, parte dessas estratégias de uso das redes sociais para a manipulação ao tratar de como se desdobra as estratégias de guerra cultural nos Estados Unidos e no Brasil.

¹²⁵ Em um texto clássico, o sociólogo francês afirma que a opinião pública não existiria, mas sim apenas a “opinião publicada”, diz ele: “Disse que por um lado haviam opiniões constituídas, mobilizadas, grupos de pressão mobilizados em torno de um sistema de interesses explicitamente formulados; e por outro lado, disposições que, por definição, não constituem opinião, se por esta palavra compreendemos, como fiz ao longo desta análise, alguma coisa que pode ser formulada num discurso com uma certa pretensão à coerência. Esta definição da opinião não é a minha opinião sobre a opinião. É simplesmente uma explicitação da definição revelada através das próprias pesquisas de opinião, ao pedirem às pessoas para tomarem posição sobre opiniões formuladas, e ao produzirem, através de simples agregação estatística as opiniões assim produzidas, este artefato que é a opinião pública” (BOURDIEU, 1981, p. 151).

¹²⁶ A nota foi publicada simultaneamente nas páginas do grupo Santander como um todo, demonstrando a importância que o tema tomou no debate público e de posicionamento da instituição financeira.

sua opinião pelos movimentos das redes sociais e, evidentemente, de olho nos resultados econômicos para o banco mantenedor. A nota do Santander Cultural dizia o seguinte:

Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu - Cartografias da diferença na Arte Brasileira, inaugurada em agosto no Santander Cultural. Pedimos sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra.

O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia. Nosso papel, como um espaço cultural, é dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão. Sempre fazemos isso sem interferir no conteúdo para preservar a independência dos autores, e essa tem sido a maneira mais eficaz de levar ao público um trabalho inovador e de qualidade.

Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana.

O Santander Cultural não chancela um tipo de arte, mas sim a arte na sua pluralidade, alicerçada no profundo respeito que temos por cada indivíduo. Por essa razão, decidimos encerrar a mostra neste domingo, 10/09. Garantimos, no entanto, que seguimos comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e outros grandes temas contemporâneos.

É fundamental apontar que nem o Banco Santander nem o Santander Cultural manifestaram-se em qualquer momento em defesa da exposição que eles haviam promovido e financiado a partir do começo dos ataques. A única declaração da instituição ocorre através dessa nota, que consolidava uma mudança de postura institucional frente aos conteúdos expressos pela *Queermuseu*, culminando com a censura da exposição e na abertura de um grave processo repressivo contra a produção e a atividade artística e cultural no país.

O fechamento da exposição com o pedido de desculpas do Santander Cultural aos que se “sentiram ofendidos”, em que o banco afirma que a exposição continha “obras que desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas”, expressa uma fortíssima condenação ao teor das obras de arte em exibição, o que é bastante incompatível para uma instituição que promoveu e acompanhou em seu centro

cultural o desenvolvimento da exposição, e que a sustentou aberta durante quase um mês. Aliás, é bastante surpreendente que uma instituição que se dedica à exibição de arte não tenha se atentado para o inerente caráter provocativo de boa parte das obras e, principalmente, de uma exposição com uma plataforma que abordava a temática de gênero e sexualidade. Dessa maneira, ao ser bastante improvável que a instituição não tivesse clareza a respeito da questão, compele-se a considerar a veleidade com que o Santander Cultural tratava sua missão cultural.

No dia seguinte ao fechamento e censura da exposição, promotores do MPF visitaram *Queermuseu*, já fechada ao público, para conferir se as acusações difundidas pela internet contra a mostra eram verídicas. O promotor da Infância e da Juventude de Porto Alegre, Júlio Almeida, após a visita afirmou que não existia pedofilia ou apologia à zoofilia na exposição. Almeida disse sobre o que viu nas obras em exibição:

Fomos examinar in loco, ver realmente quais obras que teriam conteúdo de pedofilia. Verificamos as obras e não há pedofilia. O que existe são algumas imagens que podem caracterizar cenas de sexo explícito. Do ponto de vista criminal, não vi nada¹²⁷

O promotor Júlio Almeida segue tratando da exposição:

Não há crianças e adolescentes em sexo explícito ou exposição de genitália de crianças e adolescentes. Também não há obras que façam com que a criança seja incentivada a fazer sexo com outra criança.¹²⁸

Na visita realizada pela MPF também estava presente a coordenadora do Centro de Apoio Operacional da Infância, Juventude, Educação, Família e Sucessões à época, Denise Villela. Ambos analisaram as 246 obras da exibição e chegaram à conclusão de que “quatro a cinco obras poderiam ter cunho sexual”. Isso significa que menos de 2% das obras de arte incluídas em *Queermuseu*

¹²⁷ G1. *Não há pedofilia diz promotor após visitar exposição de diversidade sexual cancelada em Porto Alegre*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre.ghtml>. Acesso em: 02 out. 2019.

¹²⁸ Idem.

apresentavam qualquer cunho sexual mais explícito. Além disso, eles afirmaram que “as obras que trouxeram maior revolta em postagens nas redes sociais não têm qualquer apologia ou incentivo à pedofilia”¹²⁹.

O promotor ainda salientava que não existia qualquer obrigação de classificação indicativa na legislação brasileira e que aquele era o primeiro caso do tipo com que se confrontava em mais de 20 anos de atuação. Almeida lembrava práticas de museus ao redor do mundo que não estabeleciam restrições para a exibição de obras com nudez e lembrou do caso da Estátua de Davi, exposta na Galeria Dell’Accademia, em Florença, sem qualquer tipo de restrição¹³⁰.

A visita do MPF resultou também numa recomendação oficial de reabertura da mostra publicada no dia 28 de setembro de 2017 que confirmava com ainda maior intensidade a opinião dos procuradores manifestada em 11 de setembro. Nessa recomendação, endereçada ao presidente do Grupo Santander Brasil, o MPF apelava para valores como a não-discriminação de grupos minoritários e o direito à liberdade de expressão. Os procuradores defendiam que a mostra deveria ser imediatamente reaberta para a visitação pública e apontavam para compensações causadas pelo prejuízo do fechamento da mostra, indicando que o Santander deveria:

a título de compensação pelo período em que a exposição permaneceu sem acesso ao público em geral, realize, a suas expensas, nova exposição em proporções e objetivos similares a que foi interrompida, preferencialmente com temática relacionada a diferença e a diversidade, e que esteja aberta aos visitantes em período não inferior a três vezes o tempo em que a “Queermuseu” permaneceu sem visitação.¹³¹

No mesmo dia em que os promotores do MPF visitavam a exposição, a Arquidiocese de Porto Alegre emite uma nota pública em que condena a mostra. A Arquidiocese manifestava “estranheza” pelo Santander promover uma exposição como *Queermuseu*, “que utiliza de forma desrespeitosa símbolos, elementos e

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ RECOMENDAÇÃO PRDC/RS Nº 21/2017. A íntegra da recomendação encontra-se em anexo ao texto.

imagens, caricaturando a fé católica e a concepção de moral que enleva o corpo humano e a sexualidade como dom de Deus”¹³². No dia do fechamento, o prefeito de Porto Alegre Nelson Marchezan Júnior (PSDB) também manifestava em suas redes sociais seu acordo com o fechamento da exposição. Para o prefeito, vinculado ao MBL e que não tinha visitado a exposição¹³³, a mostra continha obras que “exibiam imagens de zoofilia e pedofilia”¹³⁴.

O único agente público do executivo que manifestou alguma contrariedade com o fechamento da exposição foi o Secretário de Cultura de Porto Alegre. Em entrevista à Rádio Gaúcha de Porto Alegre, Luciano Alabarse afirmou que o fechamento da exposição era uma “perda para todos” e questionava os argumentos dos que militaram pela censura da exposição:

Um dos argumentos que eu ouvi é que não era uma exposição para crianças. Certamente há obras de arte que não são destinadas ao público infantil, mas não é o caso de proibir uma exposição dessa monta, porque eu vi a exposição. Eu queria saber se as pessoas que estão tão veementemente inflamadas contra ela foram lá. É uma exposição que tem nomes como Portinari, como Leonilson, como Adriana Varejão. São artistas extraordinários, com fama mundial. Que bom que Porto Alegre está tendo contato com a obra desses artistas.¹³⁵

O secretário de Cultura da cidade de Porto Alegre não foi o único agente político a se manifestar contra o fechamento e a censura da exposição. Muitos parlamentares também assumiram a defesa da exposição, alguns já no dia do fechamento de *Queermuseu*. Foi o caso da deputada federal Maria do Rosário (PT), que no dia 10 de setembro já emitiu nota pública afirmando que o fechamento da

¹³² Nota da Arquidiocese de Porto Alegre sobre exposição no Santander Cultural. Disponível em: <https://www.arquidiocesepoa.org.br/single-post/2017/09/11/Nota-da-Arquidiocese-de-Porto-Alegre-sobre-exposiçao-no-Santander-Cultural>. Acesso em: 07 out. 2019.

¹³³ A sede da Prefeitura de Porto Alegre fica a menos de 150 metros do Santander Cultural.

¹³⁴ A nota foi apagada posteriormente das redes sociais do prefeito Nelson Marchezan Júnior, mas sua afirmação encontra-se em: El País Brasil. *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 07 out. 2019.

¹³⁵ Gaúcha ZH. “*Queermuseu: As pessoas querem ganhar seus pontos de vista no grito*”, diz secretário de Cultura de Porto Alegre. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-as-pessoas-querem-ganhar-seus-pontos-de-vista-no-grito-diz-secretario-de-cultura-de-porto-alegre-9894912.html>. Acesso em: 07 out. 2019.

exposição pelo Santander Cultural configurava “um retrocesso” e um “ato de censura incompatível com a democracia”¹³⁶. Outros políticos do Partido dos Trabalhadores¹³⁷, como a vereadora Sofia Cavedon¹³⁸ e o vereador Marcelo Sgarbossa, também se pronunciaram publicamente logo após o ocorrido. Na sequência, a então vereadora¹³⁹ e hoje deputada federal Fernanda Melchionna (PSOL) e a então deputada estadual do Rio Grande do Sul Manuela D’Ávila (PCdoB) também se pronunciaram condenando o fechamento da exposição.

As manifestações de lideranças do Rio Grande do Sul logo foram somadas com manifestações de políticos de várias partes do país, pois o fechamento da exposição quase que imediatamente ganhou repercussão nacional e internacional. Políticos como Jean Wyllys (PSOL), Marta Suplicy (à época do MDB e hoje sem partido), Jandira Feghalli (PCdoB), Gleisi Hoffmann (PT) e Chico D’Angelo (à época do PT e hoje do PDT) manifestaram-se no dia posterior ao fechamento da exposição. De outro lado, figuras como Marcel Van Hatten (à época do PP e hoje do Novo), Ana Amélia Lemos (PP) Magno Malta (PR), José Medeiros (à época PSD e hoje PODEMOS) e Lasier Martins (PSD), dentre outros, se posicionaram contra a exposição logo após seu fechamento. O então prefeito de São Paulo e hoje governador do estado João Doria (PSDB) também comemorou o fechamento da mostra em vídeo publicado no dia 30 de setembro¹⁴⁰. As manifestações dos políticos representavam a polarização política que o país convivia e convive. Os setores mais progressistas, em geral, condenaram a censura da exposição, ao passo que os quadros mais à direita em sua maioria apoiaram a censura da exposição, embora evitassem tratar o tema como um caso de censura, preferindo expressões como

¹³⁶ Nota pública da deputada Maria do Rosário sobre a Censura de Queermuseu. Disponível em: www.mariadorosario.com.br/notas/queermuseu. Acesso em: 20 ago. 2019.

¹³⁷ No Rio Grande do Sul, as primeiras manifestações do mundo político de forma mais incisiva partiram do Partido dos Trabalhadores. A explicação para o fato pode ser indicada no compromisso do partido com os temas da diversidade, LGBT e fomento à cultura e à arte, mas sobretudo pelo fato do curador Gaudêncio Fidelis ser filiado ao partido. Durante o governo de Tarso Genro (PT) no Rio Grande do Sul, Fidelis, como vimos, foi diretor do MARGS. A filiação do curador no partido é de 1994, antes atuava junto ao PCdoB. Em 2018, foi candidato a deputado federal pelo PT no Rio Grande do Sul, mas não foi eleito.

¹³⁸ Atualmente deputada estadual (PT).

¹³⁹ Sempre que me refiro a vereadores aqui são da cidade de Porto Alegre.

¹⁴⁰ Folha de S.Paulo. *Em vídeo João Doria condena mostra Queermuseu e performance no MAM*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1923259-em-video-joao-doria-condena-mostra-queermuseu-e-performance-no-mam.shtml>. Acesso em: 03 out. 2019.

“boicote”. Por exemplo, Kim Kataguiri, líder do MBL e hoje deputado federal pelo DEM, disse: “isso é um boicote que deu certo, e não uma censura”¹⁴¹¹⁴².

Se no campo político as posições acerca da censura da exposição foram divididas e polarizadas, no campo artístico a imensa maioria posicionou-se contra o fechamento da exposição. No Rio Grande do Sul, a reação foi praticamente imediata com a comunidade artística posicionando-se fortemente nas redes sociais. O grupo Prosperarte¹⁴³, junto de outros coletivos da cidade de Porto Alegre, convocou uma mobilização para a terça-feira dia 12 de setembro em frente ao Santander Cultural com o objetivo de pressionar o centro cultural a reabrir a exposição. Nas primeiras horas da convocação do ato denominado “Ato Público pela Liberdade de Expressão Artística e contra a LGBTfobia” pela rede Facebook, mais de 5 mil pessoas confirmavam presença em menos de 24 horas após a publicação¹⁴⁴.

É importante registrar que o Santander Cultural fechou e censurou a exposição, mas não a desmontou imediatamente. Ao contrário, a mostra permaneceu montada no interior do centro cultural e sem acesso do público até o período previsto de encerramento no projeto que seria em 8 de outubro de 2017. Isso levou o curador Gaudêncio Fidelis a afirmar que o Santander Cultural, além de fechar a exposição, teria “sequestrado” as obras de arte”. “As obras encontram-se dentro do Santander e lacradas, tal qual uma cena de crime”, disse o curador à época¹⁴⁵. O argumento de Fidelis, com correção, afirmava que as obras de arte haviam sido cedidas pelos artistas ou emprestadas por coleções públicas e privadas

¹⁴¹ Nexo Jornal. *Quando a arte é cancelada em Porto Alegre e no mundo*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/09/11/Quando-a-arte-%C3%A9-cancelada-em-Porto-Alegre-e-no-mundo>. Acesso em: 03 out. 2019.

¹⁴² Esse debate ficará mais claro no capítulo 4, quando tratarei especificamente das repercussões políticas da censura de *Queermuseu*.

¹⁴³ O Prosperarte era um grupo de articulação, sobretudo virtual, entre participantes da comunidade artística de Porto Alegre. Contava com figuras de grande capacidade de articulação no meio local como Francisco Marshall, Luiz Augusto Fischer, Nei Lisboa, Raul Elwanger e também com políticos progressistas como Maria do Rosário, Luciana Genro, Manuela D’Ávila e Pedro Ruas.

¹⁴⁴ Diário de Pernambuco. *Artistas e público reagem ao cancelamento de mostra sobre diversidade*. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/09/artistas-e-publico-reagem-ao-cancelamento-de-mostra-sobre-diversidade.html>. Acesso em: 03 out. 2017. O texto da chamada para o ato dizia: “Diante dos ataques sofridos pela Exposição Queermuseu sediada no Museu Santander Cultural, em pleno Centro Histórico de Porto Alegre, convocamos um ATO PÚBLICO em defesa da liberdade de expressão artística, das liberdades democráticas e contra os retrocessos políticos que limitam o exercício de cidadania da população LGBTTT”.

¹⁴⁵ Fala do curador Gaudêncio Fidelis em debate no Studio Clio, em Porto Alegre, no dia 15 de setembro de 2017.

de arte com a finalidade de serem exibidas publicamente e o Santander Cultural estava desvirtuando essa finalidade ao manter as obras de arte encerradas no interior do espaço expositivo com acesso proibido ao público. Foi o fato de a exposição permanecer montada que fez com que a luta inicial contra a censura da exposição se concentrasse na tentativa de reabertura da mostra ao público.

Quase que imediatamente as manifestações da comunidade artística ultrapassaram a esfera local; artistas, intelectuais e comunicadores pelo país inteiro começam a se manifestar contra a censura de *Queermuseu*. O movimento 342 Artes, liderado pela produtora e ativista Paula Lavigne, inicia no dia 11 de setembro uma campanha pública em defesa da exposição – campanha que ganharia fôlego alguns dias depois. Imediatamente, artistas participantes da exposição foram chamados a se posicionar publicamente. Foi o caso de Adriana Varejão, Bia Leite e Fernando Baril que tiveram que responder pelas suas obras que estavam sendo atacadas pelas redes sociais¹⁴⁶. O jornalista Xico Sá, a antropóloga Lília Schwarcz, o artista visual Vik Muniz, o músico e compositor Caetano Veloso, o curador e crítico de arte Paulo Sérgio Duarte e o músico, compositor e escritor Chico Buarque defenderam a exposição diante da censura.

No mundo da cultura, mesmo que entendido em forma muito ampliada, foram muito escassas as manifestações em defesa do fechamento da exposição. Podemos identificar a posição do vocalista da banda Ultraje a Rigor, Roger Rocha, que tem sido notório em suas posições reacionárias, e o escritor e astrólogo Olavo de Carvalho. Rocha chegou ao despropósito de defender o uso de violência contra as pessoas que defendiam a exposição: "O 'cara' passa a infância reclamando que sofre bullying, para depois vir com essa de 'arte é provocação', vocês deviam ter é apanhado mais", além disso ainda realizou ataques gravíssimos contra a artista Adriana Varejão, chamando-a até mesmo de “puta”, reverberando as posições misóginas desses grupos, pelo fato da artista ter produzido a obra *Cena Interior II*¹⁴⁷.

¹⁴⁶ No segmento posterior, abordo com mais detalhe as obras desses artistas participantes na exposição, bem como suas reações.

¹⁴⁷ Disponível em: "O 'cara' passa a infância reclamando que sofre *bullying*, para depois vir com essa de 'arte é provocação', vocês deviam ter é apanhado mais". Acesso em: 04 out. 2019.

No dia 13 de setembro, o ex-ministro da Cultura e então Secretário de Cultura de Belo Horizonte, Juca Ferreira (PT), anunciou que teria conversado com o prefeito da cidade Alexandre Kalil (então no PHS e hoje no PSD) e que pretendia levar a exposição *Queermuseu* para Belo Horizonte, reagindo dessa maneira a tentativa de censura. Entretanto, logo depois o prefeito da cidade afirma que por “questões contratuais” seria quase impossível a exposição ser levada para a capital mineira¹⁴⁸. Em seguida começariam as movimentações para levar a exposição ao Rio de Janeiro em uma luta que culminaria com sua reabertura do Parque Lage em agosto de 2018.

No dia 12 de setembro aconteceu o ato chamado pelos coletivos de cultura de Porto Alegre, junto de várias organizações e movimentos sociais. De acordo com estimativas dos organizadores, cerca de 3 mil pessoas ocuparam a frente do Santander Cultural na Praça da Alfândega exigindo a reabertura da exposição. Foi o maior ato contra a censura realizado naqueles dias, contando com a presença dos herdeiros da artista Lygia Clark, que participava da exposição com três obras – a já anteriormente citada *Cabeça Coletiva* (1975), o vídeo *Baba Antrópofágica* (1973-2012) e a proposição *O Eu e o Tu* (1967 – 2015). As proposições *Cabeça Coletiva* e *O Eu e o Tu* foram retiradas do ambiente da exposição e levadas para a manifestação, onde o público manifestante interagiu com as obras em uma performance-protesto.

Alguns militantes do MBL foram à manifestação contra a censura com o intuito de provocar os manifestantes em defesa de *Queermuseu*. De acordo com as informações do portal *Sul 21*, de Porto Alegre, que realizou uma das mais detalhadas coberturas da censura da mostra, o protesto ocorreu de forma pacífica desde seu começo até o início da noite, quando ocorreu a chegada de três ativistas do Movimento Brasil Livre, entre eles o já citado Arthur do Val, que passaram a interpelar com câmaras os manifestantes, fazendo provocações. Algumas pessoas reagiram e a Brigada Militar¹⁴⁹ interveio em favor dos provocadores e passou a

¹⁴⁸ O Tempo. *Kalil e Juca conversam sobre Queermuseu. Praticamente impossível vir*. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/kalil-e-juca-conversam-sobre-queermuseu-praticamente-impossivel-1.1519445>. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁴⁹ Assim é chamada a Polícia Militar no Rio Grande do Sul.

lançar bombas de gás lacrimogênio contra milhares de pessoas que se reuniam em frente ao Santander Cultural. O curador da mostra, que discursava nesse momento teve de sair às pressas do local, junto com muitos protestantes. A BM deteve dois manifestantes por “desacato e incitação à violência”. Nenhum deles do MBL.¹⁵⁰

Figura 5 - Protesto em defesa da reabertura de *Queermuseu* e contra a censura



Fonte: Guilherme Santos/Sul21 (fotografia).

No dia 13 de setembro ocorreu a abertura da feira de arte ArtRio, no Rio de Janeiro. Ali, galeristas e curadores participantes da feira manifestaram seu repúdio contra a censura da exposição, indicando o alcance da mobilização da comunidade artística acerca do caso¹⁵¹. Entretanto, embora as manifestações presenciais seguissem sendo amplamente superiores em defesa da exposição, no âmbito das redes sociais e da *internet* a situação não era a mesma.

¹⁵⁰ Sul 21. *Ato no Santander Cultural termina com bombas da brigada e duas pessoas detidas*. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2017/09/ato-no-santander-cultural-termina-com-bombas-da-brigada-e-duas-pessoas-detidas/>. Acesso em: 05 out. 2019.

¹⁵¹ O Globo. *ArtRio tem protesto contra suspensão da mostra Queermuseu*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artrio-tem-protesto-contrasuspensao-da-mostra-queermuseu-21819090>. Acesso em: 05 out. 2019.

O jornal *O Globo* realizou um levantamento do comportamento das redes sociais após vinte dias da censura da exposição e concluía que os conteúdos contrários à *Queermuseu* haviam sido 17 vezes mais vistos que os favoráveis. A análise feita pelo jornal foi realizada por meio da ferramenta Crowdtangle e levou em conta cerca de mil postagens com as palavras "Santander" e "Queermuseu", com alto nível de compartilhamento nas redes, publicadas nas plataformas Facebook, Twitter e Instagram. Posts contrários à mostra somavam 2,6 milhões de visualizações; os favoráveis, 156,2 mil¹⁵².

Como seria revelado meses depois pela Diretoria de Análises de Políticas Públicas da FGV, boa parte do impulso inicial das publicações contrárias à *Queermuseu* não provinha de humanos, mas dos chamados "robôs". Contudo, como é possível perceber por esse e outros tantos casos nos últimos anos, a ação no mundo digital através de robôs acaba tendo impacto real na movimentação política da cidadania.

2.5 As cinco obras

O processo de ataque contra *Queermuseu* por parte dos grupos reacionários liderados pelo MBL foi direcionado contra a exposição, mas as imagens de obras de arte que passaram a ser difundidas em volume enorme pela *internet* eram um grupo bastante restrito. Por meio do ataque a poucas obras esses ativistas buscavam comprovar suas teses, como as de que a exposição promovia a blasfêmia contra símbolos religiosos, a pedofilia e a zoofilia, que notadamente não era verdadeiro.

Estavam entre os trabalhos mais difamados nesse processo: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), de Fernando Baril, as pinturas *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013), de Bia Leite, *Cena interior II* (1994), de Adriana Varejão, e *Et verbum* (2011), de Antonio Obá. Durante o processo de ataque à exposição, passaram a circular pelas redes

¹⁵² O Globo. *Manifestações contrárias à exposição Queermuseu foram 17 vezes mais vistas nas redes*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/manifestacoes-contrarias-exposicao-queermuseu-foram-17-vezes-mais-vistas-nas-redes-21873107>. Acesso em: 05 out. 2019.

sociais imagens dessas obras de arte apontando sentidos e significados para elas que estavam completamente fora da intencionalidade artística dos seus criadores e mesmo de uma avaliação mais ampliada de suas possibilidades semânticas.

É evidente que as obras de arte são naturalmente provocativas, pois existem inúmeras possibilidades de leitura que uma obra pode receber dos públicos, contudo o mais surpreendente da interpretação dos grupos conservadores é sua incapacidade de leitura em profundidade daquilo que era apresentado pelos artistas. Os trabalhos artísticos são percebidos em uma literalidade primária, como veremos, impedindo a entrada de subtextos na construção interpretativa. Aliás, esse tema leva, inclusive, a um debate a respeito da cultura visual predominante em que os espaços para leituras mais complexas são exíguos, essa situação é agravada no âmbito dos grupos reacionários que repetem a mesma literalidade fundamentalista na interpretação da Bíblia, por exemplo.

Abordar a questão do que chamamos de “intencionalidade artística” é importante nesse contexto por isso. É bastante aceito no âmbito da história da arte que as criações artísticas podem ganhar novos significados, inesperados pelos artistas que as produziram, a partir do momento em que os públicos tomam contato com elas em ambientes de exibição. Contudo, em um processo de interpretação das obras de arte jamais a intencionalidade artística pode ser completamente desconsiderada em favor de outras percepções e atribuições que se possa fazer a uma criação específica.

Não obstante, o que os grupos de extrema-direita que investiram sobre a exposição fizeram ao se utilizar das imagens de determinadas obras de arte com a finalidade de difamá-las e desabonar a exposição como um todo, foi justamente desconsiderar e rejeitar a intencionalidade artística das obras e a intencionalidade do curador em sua produção intelectual para organizar uma camada de interpretação que lhes favorecesse politicamente. Atribuíram às obras conteúdos que jamais os artistas pretenderam lhe atribuir, pois buscavam vincular a produção artística e os artistas a atividades consideradas como imorais ou criminosas.

A imposição de uma interpretação limitada das obras de arte é imensamente agravada com o fechamento e a censura à exposição, pois o ambiente da discussão

a respeito da mostra fica restrito às mídias tradicionais e sociais impedindo que os públicos formulem outras interpretações a respeito das obras em discussão e, sobretudo, perde-se a noção relacional de conjunto em que as proposições artísticas poderiam engendrar ainda novos questionamentos e percepções. Como disse apropriadamente o curador de *Queermuseu*, “com o fechamento da exposição, as obras não encontraram possibilidade de ter realizada sua própria defesa, o que constitui, pela natureza da obra de arte, a sua essência em verdade” (FIDELIS, 2018, p. 21).

Alguns dos sentidos e conteúdos atribuídos às obras de arte presentes em *Queermuseu* e discutidas nesse segmento são absolutamente fantasiosos. Incitação à pedofilia e zoofilia jamais estiveram presentes em nenhuma das mais de 250 obras exibidas na exposição e, assim, também não faziam parte do conteúdo das cinco obras que mais apareceram em *sites* e redes vinculados ao MBL e outros grupos engajados no ataque à mostra. Porém, os significados que esses grupos atribuíram a essas obras de arte foram tomados como verdadeiros por boa parte das pessoas que tomaram contato com as imagens dessas criações através da *internet*, demonstrando a transposição também para esse caso em específico do uso sistemático de notícias e informações falsas com o intuito de atingir fins políticos¹⁵³.

Uma das obras muito atacadas foi *Et verbum*, do artista brasileiro Antonio Obá. É um trabalho que está em linha com uma série de outras criações do mesmo artista e que abordam, sobretudo, temas como o legado da escravidão, o preconceito e a desigualdade racial no Brasil. Essas questões têm sido recorrentes no trabalho de Obá e são exploradas também nesse trabalho que participou de *Queermuseu*.

¹⁵³ A estratégia do uso de informações e notícias falsas por parte de grupos reacionários e de extrema-direita será discutida com maior detalhe no capítulo 5.

Figura 6 - *Et verbum*



Fonte: Antonio Obá, 2011, caixa de madeira sobre hóstias e corante alimentício, 40x54x14 cm.

A obra em si consiste em um livro-objeto. Foi desenvolvido como uma caixa de madeira repleta de hóstias escritas com corante alimentício. Em cada uma das hóstias, o artista escreveu frases, palavras e sobretudo palavras que faziam referência a partes do corpo: braço, vulva, língua, dentre outras. O nome da obra *Et verbum* remete a frase usada durante o processo de celebração da eucaristia nas missas católicas *et verbum caro factum est* (e o verbo se fez carne)¹⁵⁴, que faz referência ao fenômeno da transubstanciação da palavra em corpo de Cristo, parte integrante do imaginário do catolicismo romano. Ou seja, o artista provocava a possibilidade da transubstanciação de corpos femininos, representando um forte questionamento a posições historicamente adotadas pelo cristianismo, notadamente católico, de repressão às mulheres. O uso de hóstias não consagradas na manufatura do trabalho também aponta para uma discussão crítica a respeito questões referentes ao catolicismo brasileiro, principalmente quando se leva em conta o contexto de produção do artista, como os processos de conversão forçada ocorridos durante a escravidão no país. A obra instigava uma percepção crítica a respeito da religiosidade e não se encontrava na esfera da adoração religiosa, mas da crítica histórica e cultural, absolutamente necessária em nosso país marcado

¹⁵⁴ Até o Concílio Vaticano II, as missas católicas eram celebradas em latim eclesial.

pelo legado escravagista e pelo preconceito racial e contra as religiões de matriz africana.

Para Gaudêncio Fidelis, a inclusão dessa obra permitia estabelecer relação com o que ele chamava de “*queer canibalismo*”,

em que o ‘corpo de Cristo’, que é consumido em um ritual religioso, reaparece para nos lembrar de uma ocorrência. Um corpo sem órgãos, sem substância, sem carnalidade, mas cujo impacto simbólico foi construído como uma naturalidade (FIDELIS, 2017, p. 45).

No contexto da exposição, a obra se inseria em uma discussão que relacionava questões referentes ao “canibalismo” ou “antropofagia” e resistência em contextos pós-coloniais. É uma obra bastante política e capaz de provocar profunda reflexão sobre questões decisivas de nossa formação cultural, mas também capturava uma estrutura do debate artístico do país a respeito da superação em sentido amplo das chagas deixadas pela subordinação colonial.

Desse modo, a criação de Obá não pode ser identificada com a intencionalidade de “blasfemar” um símbolo religioso. Primeiramente, porque não se tratava de um símbolo religioso como vimos. Inclusive, de acordo com o próprio artista, a opção pelo uso de hóstias não-consagradas compradas por peso em lojas de artefatos religiosos tinha tanto uma intenção crítica voltada a fazer ver aspectos da mundanidade dos processos de produção do sagrado, quanto também um cuidado de não ferir suscetibilidades.

Entretanto, grupos religiosos consideraram a obra de arte ofensiva e passaram a atacar a exposição e a perseguir o artista. A difamação da obra partiu para uma perseguição direta ao artista no caso de Obá, levando-o a sair do Brasil por receio das ameaças que sofria. Disse o artista em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, realizada em Nova York:

"houve uma perseguição bem efetiva. Descobriram o número do meu celular, e passei a receber mensagens de ameaça. [...] Foi angustiante, porque você não sabe o grau de loucura desses grupos

conservadores nem o que essas cabeças podem acabar provocando"¹⁵⁵.

Et verbum é uma obra repleta de possibilidades de interpretação e que abre janelas para a discussão do conceitualismo do Brasil, uma vez que se insere nesse registro, e poderia se enquadrar em uma multiplicidade de análises. Sua inserção na chave “blasfêmia”, alheia à arte, impede qualquer tipo de valoração da produção do artista, pois nega seu direito à existência a partir de uma ótica exclusivamente da crença. Não há espaço em um contexto democrático para que uma obra de arte seja deslocada para essa dimensão autoritária da interpretação, pois o resultado disso sempre é o de negação de seu direito à existência e, portanto, um cerceamento grave às liberdades artísticas e a possibilidade uma abordagem crítica de temas socialmente sensíveis.

Outra obra de arte que recebeu muitos ataques por parte de grupos religiosos foi a pintura *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), do gaúcho Fernando Baril. A pintura apresentava um Jesus Cristo com diversos braços e pernas, crucificado. Uma criação que dialogava com elementos da arte *pop* ao trazer em cada um dos braços e pernas elementos que fazem referência à cultura de massas em que o mundo globalizado se encontra submerso.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 7 - Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva



Fonte: Fernando Baril, 1996, acrílico sobre tela, 150x125 cm.

Trata-se de uma obra que coloca elementos da história da arte e da vida contemporânea em diálogo e confronto com as imagens religiosas. O “altar” em que se encontra instalada a imagem é composto por elementos da vida atual e por elementos que fazem referência clara a criações da arte *pop* produzidas por Andy Warhol. Baril trabalha também com remissões à pintura *Guernica* de Pablo Picasso – dois elementos dessa obra estão nas mãos de Jesus Cristo. Sendo a deusa Schiva a divindade hindu da renovação pela destruição, pode-se compreender um discurso sobre o deslocamento da fé da religião em direção à materialidade, algo que não estaria restrito ao universo ocidental. A fusão de Jesus Cristo com a deusa Schiva se daria num espaço de apropriação geral da cultura pelo mercado, inclusive dos aspectos de culto.

Ao justificar a inclusão dessa obra em *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis diz:

O neobarroco da obra de Parigi [*Libélius corpus* (2014)], com sua verticalidade descendente, ganha forma ascensional e igualmente neobarroca na obra *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), uma pintura de Cristo crucificado de Fernando Baril. As inúmeras pernas e braços da figura reverberam pela superfície da pintura, exibindo objetos de toda ordem nas mãos e nos pés, muitos deles relacionados direta ou indiretamente à história da arte e à cultura pop: elementos da *Guernica*, de Picasso, por exemplo, são seguradas por duas mãos da figura; no aparador, uma espécie de altar adornado por uma falsa renda de plástico e colada com fita adesiva, sobre o qual repousa uma pintura de Marilyn Monroe (o artista realizou uma pintura de Marilyn em 1990), uma garrafa de Coca-Cola, exaustivamente tematizada ao longo da história da arte, uma lata de sopas Campbells, uma imagem da estátua da liberdade, instrumentos e tecnologia, ratos e árvores que crescem desordenadamente a ponto de ressurgir pelas mãos de Cristo, como se sua própria cruz tivesse inscrita no corpo pela realidade crucificante da madeira (FIDELIS, 2017, p. 57-58).

A obra de Baril, embora muitas vezes associada a um “surrealismo tardio”, na verdade traz para o universo da pintura elementos presentes em diversas expressões artísticas, mas sempre carregadas de cunho crítico e bastante associadas com perspectivas da *pop art* que tiveram imensa influência na produção do artista. Sua produção é caracterizada por um diálogo com as criações de outros artistas, sem receio de colocar-se em diálogo com obras de arte e artistas consagrados pelo cânone e recolocá-los em um universo alternativo em que os efeitos dos contextos e dos sistemas sobre a arte são postos à vista e, inclusive, possibilitam uma conexão com um público amplificado trazendo uma miríade de percepções a respeito do trabalho, trazendo os excessos da vida contemporânea à baila: excessos de consumo, informação, imagens. Igualmente, aborda perspectivas de fronteira associando simbologias oriundas de distintos contextos culturais, associando-as e criando uma zona de compreensão para a situação da arte e das sociedades frente a globalização, por exemplo.

A abordagem de ícones e símbolos de grande expressividade cultural é parte importante da produção de Baril. Por exemplo, em uma de suas pinturas mais conhecidas, intitulada *A arte vê a moda* (1995), o artista apresentou a estátua do Laçador, um dos mais importantes símbolos do Rio Grande do Sul, trajando um vestido. A criação abordava de forma frontal o substrato machista da cultura gaúcha e permitia uma crítica aprofundada de questões bastante sensíveis para a sociedade do estado.

A crítica a referências culturais – sobretudo ocidentais – e imagéticas que faz parte do universo artístico de Baril incorpora a ironia e, por vezes, exige do espectador certo repertório a fim de se aproximar da intencionalidade do artista em apresentar este ou aquele objeto ou figura no universo de suas criações. Os grupos que atacaram a exposição *Queermuseu* não possuíam qualquer disposição para interpretações mais complexificadas e sofisticadas, como percebemos. Para eles, *Cruzando Jesus Cristo com Deus Shiva* era uma obra “profana” destinada a “vilipendiar símbolos religiosos”, reduzindo a essa chave o conjunto da obra de arte.

Diante da polêmica e da discussão pública sobre sua obra, Baril buscou esclarecer:

Aquele quadro tem 21 anos. Era uma semana santa, e eu estava lendo sobre as santas indianas, então resolvi fazer uma cruz entre Jesus Cristo e a deusa Shiva. Deu aquele montarêu de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem [...]Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse "desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde", ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser.¹⁵⁶

O argumento do artista não serviu para amenizar a investida do MBL. Nesse caso, a tentativa era de criminalizar o artista e a obra de arte. Nas redes sociais se difundia que a obra de Baril desrespeitava o artigo 208 do Código Penal, onde é dito que "vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso" seria crime passível de punição pelo Estado. O processo de subversão de sentidos e da intencionalidade artística da obra chegava a um confronto direto com o direito de produzir ou não determinada criação.

É evidente que a pintura de Baril incita uma ampla gama de análises e até mesmo poderia ser chocante para pessoas de convicções religiosas profundas, isso é inerente à atividade artística, inclusive. Contudo, jamais *Cruzando Jesus Cristo*

¹⁵⁶ Gaúcha ZH. *Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

com a Deusa Shiva poderia ser criminalizada, tal como foi por esses grupos. Mais uma vez, havia uma tentativa de imposição a respeito de como as obras de arte poderiam ser apresentadas. Esses constrangimentos ao artista e sua produção, naquilo que na ultrapassavam os limites do debate democrático e investiam na busca forçada de silenciar a criação, é que na verdade poderiam ser inscritos na esfera criminal no âmbito de uma sociedade democrática.

Sem dúvidas, as acusações mais pesadas que aconteceram naquele período se direcionaram a duas pinturas da artista brasileira Bia Leite. As obras *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013) foram acusadas pelo MBL de incitar a prática da pedofilia.

Figura 8 - Travesti da lambada e deusa das águas



Fonte: Bia Leite, 2013, acrílica, óleo e spray sobre tela, 100x120 cm.

Figura 9 - Adriano bafônica e Luiz França She-há



Fonte: Bia Leite, 2013, acrílica, óleo e spray sobre tela, 100x120 cm.

Essa série de trabalhos de Bia Leite intitulada *Born to Azahar* aborda o universo infantil das pessoas LGBTQIA+. As pinturas são baseadas em imagens vinculadas em um *blog* organizado pelo jornalista Iran Giusti na plataforma *Tumblr*. No site, as pessoas podiam submeter suas fotos de infância e sugerir uma legenda relacionada com temas ou gírias do universo LGBTQIA+. Bia Leite usou algumas dessas imagens e as transpôs para suas pinturas, incorporando a elas as legendas. Trata-se, dessa maneira, das próprias pessoas submetendo suas imagens para veicular no *blog*, um exercício saudável de ressignificação da infância que muitas vezes é traumática para os LGBTQIA+. Dessas fotografias advém as frases que a artista insere nas pinturas como “criança viada, travesti da lambada” ou “Adriano criança viada bafônica”, que estavam nas duas pinturas incluídas em *Queermuseu*.

Em texto inserido no catálogo da primeira exibição de *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis apresenta da seguinte forma essas duas obras no contexto da exposição:

[as obras] tratam do universo queer infantil e das mazelas da infância, como o bullying, a violência verbal e a exploração psicológica. Bia talvez seja uma das poucas artistas brasileiras a

enfrentar com desenvoltura e coragem esse tema tabu, que é a homossexualidade infantil e o portentoso sofrimento que crianças atravessam na fase escolar e no início da adolescência. A artista produziu essas pinturas a partir da combinação de fotografias das crianças retiradas do tumblr www.criancaviada.tumblr.com, onde são postadas fotografias da infância dos próprios usuários LGBT com comentários. Quando vi essas obras pela primeira vez, caracterizei-as como “desconcertantes” pelo enfrentamento franco e verdadeiro do “falso politicamente correto” em um movimento agora em favor da alteridade e de uma estratégia afirmativa, de onde, aliás, já provém o tumblr *criancaviada*. Trazer o assunto para o campo da arte requereu da artista outro tanto de coragem e ousadia artística (FIDELIS, 2017, p. 48-49).

O processo de difamação das obras de Bia Leite foi extremamente violento, pois buscavam associar, através de referências claramente LGBTfóbicas, obras de arte que retratavam um movimento de ressignificação de traumas e de experiências desagradáveis – algo infelizmente de muita recorrência na comunidade LGBTAI+ – como um ato criminoso. A pedofilia é um ato terminantemente condenado em nossa sociedade e, ao associar a representação de crianças e jovens LGBTQIA+ como algo necessariamente sexualizado e um estímulo à sexualização precoce, grupos como o MBL apelaram para a mobilização do preconceito por orientação sexual, mas o disfarçando como proteção de crianças e adolescentes¹⁵⁷.

A artista e o editor do site que inspirou a produção das pinturas afirmaram que os ataques realizados contra as obras subvertiam completamente o sentido com os quais elas tinham sido produzidas. Bia Leite declarou:

Nós, LGBTs, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nunca viramos LGBTs, nós sempre fomos. Todos devemos cuidar das crianças, e não reprimir a identidade delas ou seu modo de ser no mundo. Isso é muito grave. Sou totalmente contra a pedofilia e o abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário, é que essas crianças tenham suas existências respeitadas.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Mais adiante no capítulo 3 discutirei de modo mais exaustivo esse uso do tema da proteção às crianças e adolescentes como forma de praticar atos de preconceito e segregatórios contra a comunidade LGBTQIA+ de forma indireta.

¹⁵⁸ Gaúcha ZH. *Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

O jornalista Iuri Giusti que manteve durante anos o *Tumblr Criança Viada* lamentou profundamente que as frases que ele tinha concebido para ilustrar as fotos do site estivessem sendo apresentadas com sentido completamente oposto ao que ele pretendia quando as escreveu:

As frases que ilustram as obras da Bia são minhas e me doeu pra c... ver algo que eu escrevi, que foi tão lindamente entendido por anos, acabar sendo colocado como apologia à pedofilia por tanta gente incosequente e desinformada¹⁵⁹

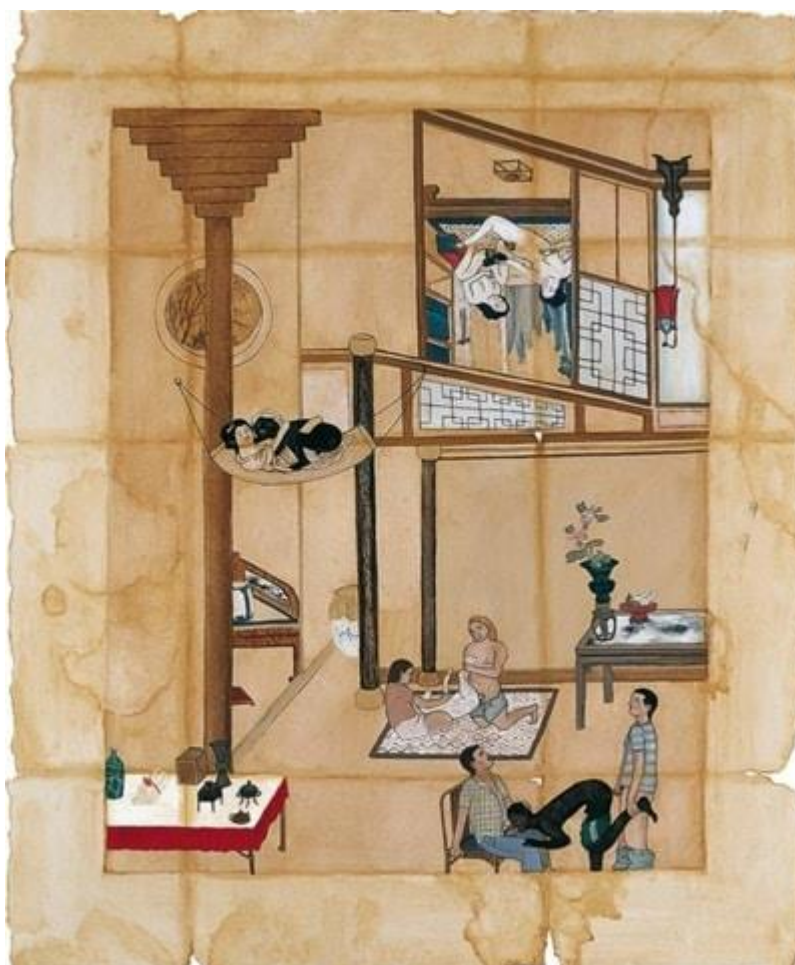
Conforme apontou Bia Leite, há nos ataques às suas obras um discurso que busca negar que a sexualidade seja uma questão intrínseca às personalidades. A ideia de “opção sexual”, com a qual esses grupos reacionários normalmente se alinham, trabalha com a noção de que as pessoas em determinados momentos da vida podem optar por adotar uma sexualidade ou outra. Assim, as crianças estariam suscetíveis a serem influenciadas a adotar uma “opção” sexual em caso de estímulo. Esse discurso altamente preconceituoso conduz a uma interpretação que afirma que qualquer associação de crianças e adolescentes com vivências LGBTQIA+ naturalmente estaria associada à sexualização precoce de crianças e jovens e à pedofilia.

As obras de Bia Leite traziam uma crítica da ausência na história da arte de percepções menos normativas a respeito da infância. Ao trazer esse tema, a artista investia também sobre uma discussão muito presente e sempre obstaculizada pelos setores reacionários: a infância das pessoas LGBTQIA+. A chave desse tema para esses grupos sempre é a de que a sexualidade jamais pode ser debatida na infância, levando às crianças muitas vezes a situações de profundo sofrimento por não se enquadrarem nos parâmetros determinados pelos enquadramentos de gênero normativos. As pinturas de Bia Leite traziam justamente esse tema para o debate artístico e social: essas pessoas e esses corpos existem e merecem um lugar na história da pintura.

¹⁵⁹ Idem.

A última das obras que mais apareceram nas redes de combate à *Queermuseu* foi *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão. Essa pintura, na mesma toada do tipo de difamação sofrida por Bia Leite, foi condenada nas redes de grupos reacionários por supostamente promover a realização de práticas sexuais desviantes e até criminosas, como o estupro. Por exemplo, a obra foi exaustivamente difamada em uma tentativa de afirmar que a pintura incitava a prática sexual da zoofilia. Nesse caso, inclusive, foram muito utilizadas partes da obra, descaracterizando-a a fim de apresentar uma interpretação muito distinta da intencionalidade da artista. Em muitas redes, apenas um quadro das muitas cenas que a pintura de Varejão apresenta foi reproduzido nas redes reacionárias.

Figura 10 - Cena de Interior II



Fonte: Adriana Varejão, 1994, óleo sobre tela, 120x100 cm.

A pintura de Varejão em um primeiro olhar nos remete às pinturas orientais, produzidas em papel de arroz. As linhas horizontais que remetem a dobraduras, reforçam o sentimento de se estar vislumbrando um retrato de outro tempo. Um dos efeitos desejados pela artista parece ser o de fazer o espectador refletir acerca dos processos históricos, com suas marcas de sensualidade, brutalidade, práticas sexuais, etc. Evidentemente, as imagens remetem a situações que podem ser incomodadas a muitos olhares e que normalmente estão relegadas a um espaço de invisibilidade.

A obra de Varejão faz pensar também a respeito de trajetórias marcadas pela violência, pela opressão no curso da história. Nessa pintura pode-se observar a presença de nove pessoas, entre homens e mulheres, de distintas etnias e raças, inseridos em diferentes enquadramentos, realizando diferentes práticas sexuais. Há relações heterossexuais e homossexuais, bem como há um par de sujeitos que estão praticando um intercuro sexual com um animal quadrúpede. Situações que são marcadas por tabus, violências e que trazem um debate acerca da relação histórica entre sexo, prazer e modos de dominação, por exemplo.

Na trajetória artística de Adriana Varejão temas relacionados ao colonialismo, opressão, relações de gênero e raça são explorados a fim de construir possibilidades de análise crítica a respeito do passado e do presente. As chagas históricas de nossa construção profundamente violenta abundam nas obras de Adriana Varejão, inclusive com a inclusão de imagens fortes, mas que remetem a outras imagens inscritas na história da arte, como por exemplo, as produzidas pelos artistas viajantes que retrataram o ambiente colonial das Américas e constituíram nosso acervo visual a respeito da história brasileira com seu importante legado, mas também com seus estereótipos, com reforços dos preconceitos de época, dentre outros (MORITZ; VAREJÃO, 2014). Todo esse arsenal visual se torna matéria-prima para obras como *Cena de Interior II* em que a artista ressignifica essas formas e inclui novos temas, proporcionando uma amplitude crítica da nossa relação com essas imagens, com as formas artísticas e com questões problemáticas do passado e do presente.

De certa maneira, a artista coloca os espectadores na posição de voyeurs, trazendo à vista as práticas sexuais que normalmente permanecem em domínio privado. A partir disso, a pintura constrói condições para uma reflexão aguçada a respeito de uma “microfísica de poder” que constrói as relações sociais desde a intimidade, incluindo as práticas sexuais. A própria artista comentou para o jornal *El País* a artista argumentou que a pintura atenta para questões que normalmente permanecem escondidas:

A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as Chungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas¹⁶⁰

Cena de Interior II é uma obra de arte muito rica e que permite múltiplas abordagens interpretativas a seu respeito como se percebe. Contudo, em nenhuma interpretação que se realize da obra se poderia identificar nela um estímulo a práticas sexuais violentas, menos ainda uma incitação à prática de realização de sexo entre seres humanos e animais. A pintura faz pensar a respeito de questões relevantes e detém uma postura crítica, mas que em uma leitura literal das imagens se perde completamente, oferecendo espaço para interpretações que deturpam completamente o sentido da obra de arte.

Lilia Schwarcz realizou uma interessante análise e que aponta justamente para a multiplicidade de camadas de interpretação da obra de Varejão:

A textura da tela produz uma espécie de ilusão visual, como se estivéssemos diante de um papel de arroz, material muito utilizado em antigas gravuras, sobretudo, orientais. Nelas, o tempo se escreve no material, destacando-se o amarelado da coloração, bem como suas imperfeições. E nesse caso é a tela que vira papel e documento. Mais ainda, o quadro mostra como os jogos sexuais, sejam eles solitários, a dois ou em grupos, não têm tempo, regra, local ou prazo de validade. Também há na obra uma janela para pensarmos em relações consentidas e outras marcadas pela violência e por processos de humilhação. Lá estão casais bem constituídos, arranjos de gênero distintos, bem como registros de misturas entre raças, povos e animais. Existem também referências à cultura do estupro que vigorou abertamente durante o período da

¹⁶⁰ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 07 fev. 2020.

escavidão, mas não se limitou a ele, e uma representação de práticas que da alcova escura e escondida, de um vergonhoso segundo plano, aqui ganham o centro da cena e protagonismo.¹⁶¹

No catálogo de *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis afirma que a inclusão da pintura na exposição foi resultado do debate sobre temas relativos ao “legado do colonialismo” que ela proporcionaria:

A obra *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão, exibida do lado posterior do painel de entrada, abre para dentro da exposição *Queermuseu*, sendo colocada estrategicamente em uma construção na forma de um “T”. O drama erótico e sexual dessa pintura pode passar despercebido em um primeiro momento, dado que o visitante entra na exposição e caminha em direção ao centro, uma tendência natural de roteiro. Posteriormente, em algum momento, encontrará inevitavelmente essa obra, cuja intensidade histórica, conceitual e estética é exemplar da força da imagem que é possível encontrar nesta exposição. Ela mostra o avanço da pintura brasileira como manifestação crítica diante do processo de colonização do país. Trata-se de uma pintura que cobre um considerável território na confluência entre sexualidade e história, revirando (literalmente) as hierarquias de raça, influências, miscigenação, mestiçagem e “canibalismo *queer*”.

Dessa maneira, as interpretações realizadas sobre a obra advindas de uma perspectiva acadêmica evidenciam sempre uma visão crítica de nossa sociedade e uma preocupação em discutir temas bastante relevantes na contemporaneidade como os papéis de gênero, as práticas sexuais e as eventuais violências relacionadas. Contudo, a artista não adota um tom moralista ou panfletário na sua abordagem, ao contrário, ela demanda do espectador certa sensibilidade para compreender o que está sendo retratado explicitamente. A forma de Varejão construir sua pintura remete bastante às recomendações de Michel Foucault que insistia que as grandes questões não estavam por ser desvaladas, mas sim as que estão diante de nosso olhar e muitas vezes insistimos em não perceber (FOUCAULT, 2012).

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia. *Adriana Varejão e a nossa Cena Interior* (online). Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>. Acesso em: 20 out. 2019.

Notavelmente grande parte do que está em pauta como crítica em *Cena de Interior II*, como o legado violento da escravidão, são elementos que os grupos reacionários preferem não abordar ou até mesmo negar, preferindo interpretações históricas baseadas na ideia do mito da miscigenação e da “festa das raças”¹⁶² do que interpretações críticas que possam desaguar em políticas públicas de reparação histórica e de correções de desigualdades persistentes. Identifico nessa contraposição com relação a uma perspectiva crítica da história a tentativa de levar o conteúdo da obra para uma dimensão celebratória de desvios, violências e sevícias.

Não parece ser possível encontrar nessa obra de Adriana Varejão qualquer forma de aprovação ou recomendação de práticas violentas, ainda menos encontrar incitação à prática de zoofilia como esses grupos reacionários difundiram, maculando a artista e a obra. Contudo, a ativista da causa animal Luiza Mell compreendeu que a obra de Adriana Varejão promovia a prática sexual entre seres humanos e animais e afirmou em uma postagem na rede social Facebook que a pintura *Cena de Interior II* e o conjunto da exposição configuravam como “uma arte de péssimo gosto” e que, por isso, merecia ser combatida, demonstrando que não compreendeu a obra por completo.¹⁶³

De parte dos grupos reacionários e de extrema-direita existe de forma clara uma tentativa de interdição da discussão de temas relativos à sexualidade na arte, bem como em outros campos como a educação, por parte da extrema-direita. Há uma capa de moralismo que, ao estilo vitoriano, indica que o espaço para a

¹⁶² Débora Messemberg, ao trabalhar com o que seria uma cosmovisão desses grupos reacionários que adentraram na ribalta da cena política nacional nos últimos anos, aponta que elementos como um rechaço às políticas de ação afirmativa e uma negação da perspectiva de direito de reparação da comunidade negra em função da chamada “abolição inconclusa” da escravatura estão no centro de organização do pensamento desses grupos (MESSEMBERG, 2017). Lilia Moritz Schwarcz quando aborda as origens históricas do autoritarismo brasileiro também aponta como um fator determinante na prevalência de camadas renitentes de autoritarismo no Brasil o legado da escravidão e do racismo (SCHWARCZ, 2019).

¹⁶³ Luiza Mell possui grande número de seguidores nas redes sociais. É muito provável que suas postagens contra a exposição tenham contribuído para que o debate sobre *Queermuseu* ultrapassasse de vez as redes da extrema-direita. A postagem de Luiza Mell foi apagada da rede Facebook, mas parte de seu conteúdo pode ser visualizado através de uma reportagem do jornal Gaúcha ZH. *Veja manifestações sobre o encerramento da exposição Queermuseu no Santander Cultural*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/veja-manifestacoes-sobre-o-encerramento-da-exposicao-queermuseu-no-santander-cultural-9893733.html>. Acesso em: 27 out. 2019.

discussão e para o tratamento de questões relativas à sexualidade humana devem estar restritos à esfera privada, retirando a possibilidade de uma discussão adequada de questões sociais importantes, privilegiando a imposição de uma visão normativa da sociedade. Foi esse discurso autoritário e normativo, típico das guerras culturais, que ecoou no ataque à *Cena de Interior II* e, ainda, nas obras de Bia Leite mencionadas acima.

No caso específico de *Cena de Interior II*, a tentativa de afirmação dos discursos difamatórios era acompanhada do “esquartejamento visual” da obra. Como a pintura é composta por uma multiplicidade de cenas que se apresentam em distintas partes do quadro, normalmente uma “cena” era apresentada para justificar os ataques que se realizam, sem o compromisso de apresentar a obra em seu conjunto. Esse efeito do corte impedia a análise do conjunto que a artista apresentava e servia para reforçar as posições que os militantes reacionários pretendiam lhe imputar.

Diante dos ataques que buscavam ligar sua pintura com sexualização precoce de crianças e adolescentes, Adriana Varejão afirmou que sua obra era uma obra destinada ao público adulto:

Esta é uma obra adulta feita para adultos. A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as chungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas. Como artista, apenas busco jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas. É um aspecto do meu trabalho, a reflexão adulta¹⁶⁴

As posições da artista e das redes reacionárias são diametralmente opostas. Enquanto Varejão pretende “jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas”, os reacionários pretendem negar a existência de práticas desviantes ou silenciar qualquer debate público a respeito do tema. Essa é uma postura que reinstalou a sexualidade como um tema tabu que não deve ter qualquer espaço fora

¹⁶⁴ Gaúcha ZH. *Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>. Acesso em: 26 out. 2019.

da esfera privada da vida e que impossibilita por completo o exercício livre da atividade artística. A arte exerce o papel de questionamento, estranhamento, por vezes de dubiedade e opera numa zona de interditos que possibilita sua realização em plenitude através do acionamento de múltiplos discursos e recursos visuais e materiais. Por isso, não como se limitar aquilo que pode ou não ser produzido na arte ou os temas que são “dignos” da atenção do artista sem incorrer em formas graves de censura.

Como podemos acompanhar ao longo desse capítulo há um choque entre as formas de entendimento do mundo entre os grupos reacionários e o campo artístico. Não há possibilidade de compatibilização de discursos que partem de premissas muito distintas acerca da arte, mas também de questões políticas como os direitos da comunidade LGBTQIA+, o racismo e a violência de gênero. Com *Queermuseu* há uma possibilidade de aflorar em seu conjunto as duas perspectivas e diante disso as instituições, desde o Santander Cultural até o Ministério Público, precisaram se posicionar e a arte ganhou um imenso espaço na discussão pública, ativando questões muito presente a respeito das relações sociais com as imagens e com a arte em si.

De acordo com Vilem Fuster, nos tempos atuais – isto é, na década de 1980 quando escreveu seu importante livro – a relação das pessoas com as imagens estaria sendo dramaticamente transformada. Diz ele que os registros imagéticos estariam sendo cada vez menos tomados como representação e mais como “experiência real” e que essa relação da sociedade com as imagens, artísticas ou não, era bastante nociva:

O homem [hoje em dia], em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria (FUSTER, 1985, p. 13).

Retomar o alerta de Fuster é bastante conveniente nesse momento, pois permite compreender de modo mais adequado como as obras de arte expostas em *Queermuseu* puderam ser apreendidas de forma tão banalizada e espantosamente

equivocada por esses grupos reacionários. A nova cultura visual da contemporaneidade reduziu consideravelmente a capacidade das pessoas interpretarem as imagens, resulta daí a possibilidade de convencimento amplo de que as obras de arte poderiam ser lidas de modo rasteiro, desconsiderando completamente sua intencionalidade artística e sua complexidade de representação.

Além disso, o novo contexto digital acentuou essas características e atualmente nossa vida está inescapavelmente mediada por telas e imagens, que se tornaram parte da experiência vivida, diminuindo seu aspecto de dubiedade como representação na apreensão cotidiana. Dessa maneira, as imagens terminam modelando subjetividades e tornando-se elementos fundamentais nas divisões e disputas políticas contemporâneas e a arte adentra esse novo universo, sendo confrontada por formas de recepção distintas das usuais (BEIGUELMAN, 2021).

Por isso, realizar esse percurso que permite oferecer um panorama ampliado dos acontecimentos e dos principais elementos que se encontravam em tela na disputa política que resultou na censura da exposição permite reunir elementos para o aprofundamento das questões sobre a respeito de como a arte tornou-se um tema político fundamental, abrindo espaço para um debate distinto a respeito da relação social com as imagens, dos usos e abusos realizados pela extrema direita a respeito da arte, das novas formas de censura que emergem nesse contexto marcado pela guerra cultura e, por fim, a respeito de possibilidades de resistência.

Nos próximos capítulos se torna mais claro como a censura da exposição *Queermuseu* atuou como um episódio disparador que trazia em seu bojo uma série de discussões fundamentais para compreender as políticas que os grupos reacionários pretendiam conceber para a arte e a cultura. A seguir acompanhamos a forma como novos casos de censura e perseguição a arte delineiam as formas da guerra cultural no país, com suas políticas restritivas com relação à liberdade artística como consequência.

4. CAMINHO PARA O CAOS

O caos é uma ordem por decifrar

José Saramago

A censura da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* abriu uma espécie de “caixa de pandora” para a perseguição de manifestações artísticas pelo país, criando condições para o aprofundamento da estratégia da guerra cultural patrocinada pela extrema-direita brasileira. Temas comportamentais e de identidades, que marcavam a reação conservadora no Brasil desde o começo da década de 2010 (LGBTQIA+, feministas e étnico-raciais, sobretudo), realçavam ataques realizados através das redes sociais, de iniciativas políticas diretas para impedir o livre exercício da expressividade artística. Questões afetas à religiosidade, quando abordadas na arte, também viraram pretexto para iniciativas intimidatórias contra a produção artística. A arte tornou-se terreno para que os radicais da extrema-direita brasileira dessem destaque a sua visão normativa da sociedade baseada na heterossexualidade, branquitude e na religiosidade cristã. O cenário para o avanço da guerra cultural patrocinada pelas redes reacionárias estava delineado.

4.1. Casos e mais casos

Na mesma época em que a crise de repercussão nacional com o fechamento da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre, se replicavam pelo país muitos outros casos de censura à arte. Aconteceu algo como uma reação em cadeia aos acontecimentos de Porto Alegre. Um clima de paranoia e perseguição contra a arte se espalhou de forma rápida e iniciativas de censura pipocaram em diferentes territórios do Brasil. Em 10 de setembro de 2017, estava em cartaz na cidade Guarulhos, estado de São Paulo, a exposição *Mitra, Food Truck em Nome de Deus* do artista Ailton Diller Malaquias, exibida no Centro Cultural Adamastor, gerenciado pela Prefeitura Municipal, que teve pinturas retiradas da galeria por serem consideradas “impróprias”. As obras censuradas foram “Em nome do pai, do filho e

do espírito santo” e “Corpo e o sangue de Cristo”, as pinturas eram uma crítica às igrejas e aos religiosos, uma delas tratava dos casos de pedofilia ocorridos no âmbito da Igreja Católica e outra era uma crítica ao “modo como alguns religiosos vendem a imagem de Cristo”. A prefeitura de Guarulhos, além de retirar as obras, eliminou do site da municipalidade informações sobre a mostra. Por fim, a prefeitura ainda emitiu nota afirmando que o conteúdo das obras “era inapropriado ao público que circula pelo hall de exposições do Adamastor Centro”. Embora a exposição tivesse prescrita uma classificação etária que não recomendava a exibição para menores de 16 anos, isso não impediu os atos de censura.

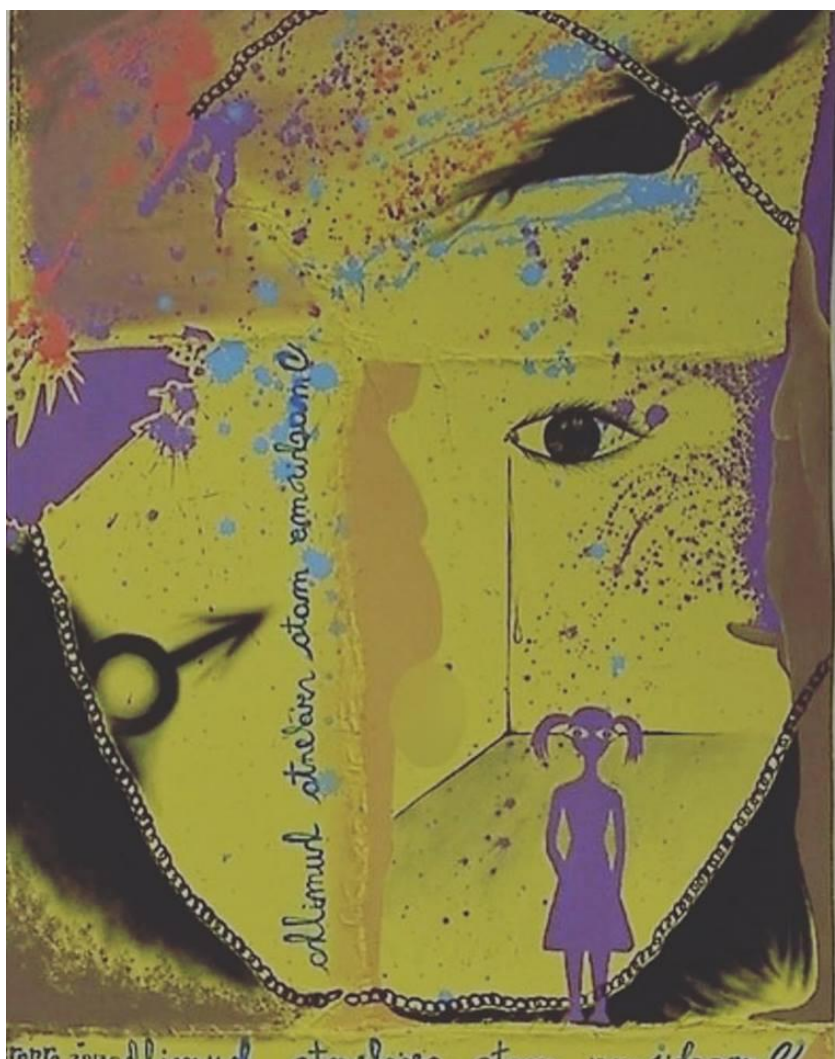
Na época, o artista acusou a prefeitura de cometer censura e houve reações até mesmo da diocese a respeito da retirada das obras do espaço de exibição. A reação da comunidade cultural resultou na retomada das obras ao espaço de exposição até a sua finalização, mas o roteiro interessantemente se inverte em relação a algumas obras presentes na exposição curada por Gaudêncio Fidelis – caso mais emblemático o referente à série “Criança Viada”, que foi acusada de incitar a pedofilia. No caso de uma das obras de Malaquias, ela foi retirada por criticar os casos de pedofilia no interior da igreja, demonstrando um duplo padrão dos grupos críticos às produções artísticas: casos de abusos de crianças no interior dos ambientes religiosos são silenciados e negados. De acordo com o artista, sua exposição tinha por objetivo questionar o fato de muitos religiosos usarem da fé para “deturparem outras pessoas”¹⁶⁵.

Ao caso de Guarulhos começariam a se somar outros episódios semelhantes. No dia 14 de setembro de 2017, um grupo de deputados do Mato Grosso do Sul acionou a polícia, onde solicitavam a imediata retirada de uma obra de arte intitulada “Pedofilia”, de autoria da artista mineira Alessandra Cunha (Ropre), da exposição *Cadafalso*, em cartaz do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (MARCO). A obra foi apreendida pela polícia do estado por supostamente fazer apologia à prática de pedofilia. De acordo com a artista, se tratava justamente do contrário, a pintura era uma denúncia dos crimes de pedofilia e do sofrimento de

¹⁶⁵ Disponível em: <https://www.guarulhoshoje.com.br/2017/08/12/apos-reportagem-diocese-se-manifesta-no-suposto-caso-de-censura-em-obra-de-artista-no-adamastor/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

crianças e adolescentes submetidas a abusos. A situação violenta de uma obra de arte ser levada por policiais remetia aos piores momentos da ditadura militar, quando a censura se encontrava institucionalizada¹⁶⁶.

Figura 11 - *Pedofilia* (2017)



Fonte: Alessandra Cunha (Ropre), 2017.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/deputados-de-ms-dizem-que-obras-em-museu-fazem-apologia-a-pedofilia-e-policia-apreende-quadro.ghtml>. Acesso em: 14 jul. 2021.

O desenrolar das circunstâncias levou a Promotoria de Justiça especializada na proteção da infância e da juventude daquele estado a se manifestar. O promotor Gérson Eduardo de Araújo afirmou que a pintura não incitava a pedofilia:

A referida obra mostra uma criança assustada diante de dois homens nus, contendo no fundo e em destaque um olho onde lágrimas são vertidas. A imagem retratada no quadro não representa um incentivo ou elogio ao crime de pedofilia ou a outro crime de abuso sexual contra uma criança. O propósito da artista, salvo melhor, juízo, tem condão de causar uma reflexão, um debate sobre o tema e não promover o incentivo para que crianças sejam alvos desses crimes.¹⁶⁷

O acontecimento desencadeado pelos deputados estaduais Paulo Siufi (MDB), Herculano Borges (Solidariedade) e Coronel David (PSC), levou, além da apreensão da obra de arte pela Delegacia da Criança e do Adolescente (Depca), ao indiciamento da diretora do museu, Lúcia Montserrat, que terminou intimada a dar explicações aos policiais sobre a exposição em cartaz na instituição. Mesmo diante do acoso das forças de segurança, a diretora se posicionou de forma contrária à perseguição deflagrada. A situação foi tão disparatada que os deputados, em audiência pública na Assembleia Legislativa do estado, alegavam que a mostra continha conteúdo erótico e ainda exigiam a inclusão da artista no cadastro estadual de pedófilos¹⁶⁸.

Apesar das reclamações dos setores conservadores, no dia 16 de setembro de 2017, a obra voltou a ser exposta no mesmo local. No entanto, a pedido da artista, constrangida pelas ações, a exposição passou a ter nova classificação etária passando de 12 anos para 18 anos de idade. A diretora do MARCO afirmou que a intenção da exposição era refletir acerca de temas como o “machismo e das agressões que as mulheres sofrem”. Para ela, “a arte não é uma coisa passiva, e sim discussão, reflexão, enfrentamento da realidade”¹⁶⁹.

É evidente que a obra de arte de Alessandra Cunha, alvo dos ataques do grupo de políticos e da polícia, não fazia qualquer apologia à pedofilia, pelo

¹⁶⁷ Disponível em: <https://www.mpms.mp.br/noticias/2017/09/mpms-se-manifesta-e-diz-que-nao-ve-apologia-ao-crime-de-pedofilia-em-exposicao-da-artista-mineira>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/deputados-de-ms-dizem-que-obras-em-museu-fazem-apologia-a-pedofilia-e-policia-apreende-quadro.ghtml>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹⁶⁹ Idem.

contrário, trata-se de uma pintura crítica. A própria artista afirmou que a obra “Não é apologia, é denúncia. É um grito silencioso, porém colorido, de que isso acontece na nossa sociedade”¹⁷⁰. A obra, em uma análise de sua apresentação, exhibe a imagem de dois homens com pênis eretos sem face definida que se exibem de forma ameaçadora a uma criança, cujo olhar demonstra medo. A menina encontra-se no interior de um espaço opressor remarcado como uma face feminina construída por uma espécie de correntes. No interior da face emerge uma parede que detém um enorme olho indicando uma característica opressora da sociedade contra as mulheres. Ao lado esquerdo do rosto, está o símbolo que representa o feminino, e no centro ainda há uma frase que diz “o machismo mata, violenta e humilha”, evocando de forma bastante literal a perspectiva crítica contra a violência sofrida por jovens mulheres.

Está bastante claro que a perspectiva adotada pelos deputados denunciadores era no mínimo enviesada, a partir do título da obra depreenderam que ela promovia a pedofilia, porém a pintura fazia exatamente o contrário. A preocupação se centrava unicamente na exibição dos pênis eretos, tratada como obscenidade, mas não levava em conta a situação de violência retratada na obra. Os argumentos da censura no Mato Grosso do Sul repetiam grande parte daqueles que foram organizados pelo MBL a respeito da exposição em Porto Alegre, o que refletia a propagação da censura como um modo dos políticos de direita ganharem visibilidade a partir do constrangimento contra a arte.

Na mesma semana dos acontecimentos em Campo Grande, aconteceu um novo caso de acoso à arte com grande repercussão. Estava em cartaz no Museu Nacional da República em Brasília, a exposição *Não matarás*, com curadoria de Wagner Barja. A mostra apresentava 58 obras do publicitário e artista José Zaragoza, doadas ao museu, que tratavam do golpe militar de 1964 e da ditadura, com seus efeitos nefastos como a censura e a violência política. O curador selecionou obras de outros 25 artistas contemporâneos para formar o acervo da

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/09/quadro-apreendido-apos-deputados-denunciarem-suposta-apologia-a-pedofilia/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

exposição. A mostra detinha forte caráter político, construindo uma narrativa que associava os tempos atuais com o período repressivo da ditadura militar.

Barja trouxe uma frase de Mário Pedrosa como mote de sua curadoria. Na entrada do museu se lia: “em época de crise, fique ao lado do artista”¹⁷¹, demonstrando claramente o sentimento de ameaça contra a democracia e a arte que a exposição pretendia transmitir. O título da mostra remetia ao quinto mandamento bíblico, mas buscava trazer a dimensão para o aspecto da crítica social, tal qual uma forma de oferecer uma resposta à situação em que o país se encontrava, de acordo com a perspectiva do realizador.

Na tessitura da narrativa da exposição, Barja se socorreu de fragmentos textuais de obras de Millôr Fernandes, Manoel de Barros, Ariano Suassuna, Darcy Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Eduardo Galeano, TT Catalão e Luís Turiba, dentre outros a fim de organizar a mensagem a ser transmitida pela exposição. As obras literárias se entremeavam com as produções visuais, criando uma relação dinâmica entre as formas artísticas e os objetos em exibição, formando uma mensagem contundente a respeito da potência da arte como instrumento crítico.

Em 14 de setembro, ainda no rescaldo do acontecido com a exposição *Queermuseu* e quando o plenário da Câmara dos Deputados fervilhava em pronunciamentos no tocante à arte¹⁷², um grupo de parlamentares, informados de que havia uma exposição de arte política no Museu Nacional, se dirigiu à instituição para fazer o que eles denominaram como “inspeção”. O grupo, capitaneado pelo coordenador da Frente Parlamentar Evangélica, deputado Takayama (PSC-PR), e pelo Pastor Marco Feliciano (PSC-SP), teria decidido visitar o museu após receber através do aplicativo WhatsApp uma “denúncia de uma mãe”, que alegou ter ficado

¹⁷¹ Muitas das informações a respeito da exposição *Não Matarás* relatadas aqui partem das observações do próprio autor, que acompanhou de perto a mostra.

¹⁷² A censura da exposição *Queermuseu* causou um debate público, levando a que muitos políticos se manifestassem a respeito da exposição e da arte em geral – algo bastante raro – nas redes sociais e, também, no plenário da Câmara dos Deputados, terreno em que os debates culturais usualmente não recebem muita atenção. Deputados ligados ao reacionarismo como o gaúcho Marcel Van Hatten (à época no PP e atualmente no Partido Novo), o fluminense Sóstenes Cavalcante (DEM) e muitos outros se manifestaram em defesa da censura e com opiniões regressivas sobre a arte. Ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/deputados-batem-boca-em-plenario-sobre-exposicao-de-diversidade-sexual-no-rs.ghtml>. Acesso em: 21 ago. 2020.

incomodada ao levar o filho menor de idade ao espaço cultural e se deparar com imagens de corpos nus em certas obras de arte. Além de Takayma e Feliciano, também participaram os deputados Arolde de Oliveira (PSC-RJ), Lincoln Portela (PRB-MG), Marcos Soares (DEM-RJ) e Luciano Braga (PRB-BA), todos eles da bancada evangélica. Os deputados foram recebidos na exposição por um dos mediadores do museu e por um funcionário da instituição, depois de ver as obras de arte e de ouvir as explicações da equipe do museu sobre a mostra, os parlamentares deixaram o espaço de exibição¹⁷³.

O curador da mostra, que também era o diretor da instituição à época, se pronunciou de forma contrária ao ato dos deputados e, inclusive, classificou a atitude do grupo de parlamentares como sendo de caráter “censório e intimidatório”. Ele respondendo aos questionamentos do portal *Congresso em Foco* sobre o ocorrido afirmou que:

No meu entender, um museu existe para as pessoas entrarem e saírem diferentes, pensando em alguma coisa, assim como num templo religioso, que tem o mesmo propósito. Os propósitos são distintos, mas temos em comum o objetivo de melhorar as pessoas. Museu tem linguagem subjetiva. A exposição tem caráter político, mas não acusamos ninguém, mostramos uma interpretação livre dos artistas de um tempo do país. Não trabalhamos com censura.¹⁷⁴

Wagner Barja ainda afirmou que mesmo que os deputados exigissem o fechamento da exposição, nem o Museu da República, nem a Secretaria de Cultura do Distrito Federal, mantenedora da instituição, aceitariam um ato de arbítrio:

Nem por mim nem pela secretaria de Cultura do Distrito Federal, que é quem me respalda para fazer esse trabalho. É diferente de uma outra instituição financeira que tem dinheiro envolvido. Não é por descontentamento de um ou outro que se fecha uma exposição. O museu é um serviço público. A gente vive em uma democracia, pelo menos que eu saiba.¹⁷⁵

¹⁷³ Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/deputados-evangelicos-inspecionam-mostra-sobre-ditadura-e-nao-encontram-o-que-censurar/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

¹⁷⁴ Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/deputados-evangelicos-inspecionam-mostra-sobre-ditadura-e-nao-encontram-o-que-censurar/>. Acesso em: 21 ago. 2020.

¹⁷⁵ Idem.

O deputado Marcos Feliciano, ao jornal *Metrópoles*, afirmou que a exposição *Não Matarás* era distinta da *Queermuseu* e que a mostra brasiliense não fazia “apologia a crime nenhum”¹⁷⁶.

A “visita” dos deputados evangélicos deu mote para uma reação de um grupo de deputados progressistas, que foram à exposição no dia 19 de setembro de 2017 se manifestar contrariamente ao constrangimento cometido pelo grupo de direita dias antes. Estiveram presentes no ato deputados como Jean Wyllys (PSOL-RJ), Erika Kokay (PT-DF), Maria do Rosário (PT-RS), Marcelo Freixo (PSOL-RJ, atualmente no PSB), Jandira Feghali (PCdoB-RJ), Chico D’Angelo (PT-RJ, atualmente no PDT) que se opuseram às iniciativas de censura contra a arte, tanto em Brasília quanto em Porto Alegre. Vários artistas participantes da exposição e membros da comunidade cultural estiveram também na ação¹⁷⁷ e se manifestaram a favor da liberdade artística e de expressão – que sentiam estar sendo ameaçada.

Os deputados conservadores que estiveram na exposição *Não Matarás*, mesmo que não tenham conseguido um mote para atacar diretamente a mostra, usaram a visibilidade da ação para afirmar que iriam apresentar um projeto que determinasse a classificação indicativa¹⁷⁸ para as exposições. A censura etária obrigatória tornou-se, naqueles dias, uma forma de subterfúgio legal para a implementação de algum tipo de censura contra exposições que desagradavam publicamente os grupos mais conservadores¹⁷⁹. Em sua cruzada para impor restrições à liberdade artística, os grupos reacionários ganharam o apoio do ministro da Cultura de Michel Temer, Sérgio Sá Leitão.

4.2. *Classificação indicativa*

¹⁷⁶ Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/feliciano-inspeciona-exposicao-apos-denuncia-de-apologia-a-pedofilia?amp>. Acesso em: 21 ago. 2020.

¹⁷⁷ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/19/interna_diversao_arte,627226/parlamentares-no-museu-nacional.shtml. Acesso em: 21 ago. 2020.

¹⁷⁸ Como veremos no capítulo *Guerras culturais*, a luta pelo estabelecimento de classificação indicativa remonta a estratégias adotadas por grupos reacionários nos Estados Unidos desde os anos 1980.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/feliciano-inspeciona-exposicao-apos-denuncia-de-apologia-a-pedofilia?amp>. Acesso em: 22 ago. 2020.

Dias após os casos de acoso à arte, o então ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, esteve na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados e sugeriu que as “polêmicas” se resolveriam com a adoção da “classificação indicativa”, por meio de lei criada pelo próprio parlamento e direcionada para obras de arte e exposições, assumindo posição semelhante aos grupos conservadores. Sá Leitão, em reunião reservada na presidência da Comissão, fez abertamente a sugestão de que o presidente do colegiado assumisse a discussão e implantasse a classificação indicativa¹⁸⁰. De acordo com a imprensa, o ministro também teria feito a mesma sugestão ao presidente da Casa, o deputado Rodrigo Maia. Para Sá Leitão, assim se resolveria o “ponto central da polêmica”¹⁸¹:

Gostaria que fosse uma iniciativa do Legislativo para que se permitisse o amplo debate, não só na elaboração do projeto, mas também na sua tramitação. É uma medida que, de certo ponto, resolve o ponto central da polêmica. Não gostar do que é exibido é um direito democrático das pessoas. Organizar boicotes também é parte da democracia, assim como artista e curador têm o direito constitucional de criar e de expor suas obras. O único ponto que parece questionável, e para ao qual se deve ter um zelo especial, é o cuidado com a infância e com a adolescência, até porque o Estatuto da Criança e do Adolescente estabelece diretrizes sobre estes pontos — frisa Sá Leitão. — Os pais têm o direito de definir o que seus filhos devem ou não devem ver, e para isso eles precisam ser informados do conteúdo das obras expostas.¹⁸²

Não há dúvida de que o gestor nacional de Cultura tomava partido pelos setores reacionários, fortalecendo seu argumento contra a liberdade artística. O ministro da Cultura recebeu às vésperas de uma votação, que determinaria a

¹⁸⁰ Informação própria.

¹⁸¹ Efetivamente, a sugestão de Sérgio Sá Leitão se converteria em um projeto para implementar por meio de lei específica a “classificação indicativa” para as exposições e eventos artísticos. O deputado Roberto Alves (PRB/SP) apresentou um projeto que visava instituir “a classificação indicativa para exposições, mostras, exibições de arte e eventos culturais diversos”, no dia 3 de outubro de 2017. O projeto terminou não andando adiante e sendo arquivado ao final da legislatura em dezembro de 2018. Contudo, é interessante verificar que o deputado utiliza como justificativa para o projeto as posições do então ministro da Cultura e atual Secretário de Cultura do Estado de São Paulo. A intenção de Roberto Alves, membro da bancada evangélica, de acordo com o texto do PL, era coibir ameaças ou violações aos “direitos das crianças e adolescentes” e afirma que o próprio Sérgio Sá Leitão era favorável a tal projeto, de acordo com as declarações do ministro veiculadas através da imprensa. Ver:

https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=node01cp05ubc8xetrm_bveevyqyeh4846331.node0?codteor=1609667&filename=Avulso+-PL+8744/2017. Acesso em: 23 ago. 2020.

¹⁸² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/sergio-sa-leitao-propoe-classificacao-indicativa-para-exposicoes-21874416>. Acesso em: 22 ago. 2021.

abertura de um inquérito por denúncias de corrupção contra o presidente Michel Temer, um grupo de deputados das bancadas evangélica e católica para cobrar “providências” do gestor contra exposições que consideravam que estimulavam em sua opinião práticas criminosas. No tal encontro, de forma estupefaciente, em se tratando da visão do responsável pela gestão cultural no país, o ministro se posicionou de forma condenatória contra as exposições, principalmente contra a mostra *Queermuseu* e a performance *La Béte*, exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) – que seria um dos alvos preferenciais da fúria dos deputados reacionários. De acordo com uma reportagem do jornal paranaense *Gazeta do Povo*, teria acontecido o seguinte diálogo na reunião entre o ministro e o deputado Gilberto Nascimento (PSC-SP):

Gilberto Nascimento: “Ministro, o senhor tem filhos?”

Sérgio Sá Leitão: “Tenho dois filhos.”

Nascimento: “De que idade?”

Sá Leitão: “Oito e doze anos.”

Nascimento: “Deixaria seu filho ir lá?”

Sá Leitão: “Não, de jeito nenhum. Por isso defendo a classificação indicativa para que os pais sejam informados e tomem a decisão.”

Mais grave ainda, o ministro da Cultura chegou a afirmar de forma leviana ao grupo de parlamentares que percebia a existência de crime na performance executada no MAM-SP pelo artista Wagner Schwartz. Respondendo a um questionamento do deputado Sóstenes Cavalcante, disse: “No caso de São Paulo, na minha visão, sim! Aquele episódio representa um claro descumprimento do que determina o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente)”.¹⁸³

A declaração de Sérgio Sá Leitão causou enormes problemas ao performer Wagner Schwartz, que apresentou a obra na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira no dia 24 de setembro de 2017. O país, naquele momento, vivia uma situação de histeria por parte dos ataques da direita às iniciativas artísticas e culturais, quando a performance foi exibida, igualmente com o caso da exposição

¹⁸³ Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/a-bancada-religiosa-ministro-diz-que-nao-levaria-filhos-a-exposicoes-polemicas-de-jeito-nenhum-1v1i57zs3kigf1ovhrhdl61p/#ancora-1>. Acesso em: 23 ago. 2020.

Queermuseu, foi impiedosamente atacada pelas redes sociais pelo fato de uma criança ter tocado o corpo nu do artista durante a performance.

La Bête foi uma performance exibida dentro do ambiente museal. É importante salientar, no contexto da discussão apresentada, que segundo os realizadores o evento se deu nas dependências do MAM em sala que havia sinalização sobre a nudez (OSÓRIO, 2018). A performance do artista abordava as limitações da musealização das obras de arte. De acordo com Schwartz, a concepção da performance partia da experiência do artista ao observar uma das obras mais emblemáticas da artista brasileira Lygia Clark, os *Bichos*, em um museu francês. As obras de arte que haviam sido projetadas pela artista para serem manipuláveis, se encontravam impedidas do toque do público. Na ação proposta pelo artista, ele performa nu segurando uma réplica em plástico de uma das obras de Clark. Na performance, o bailarino se converte na obra de arte e pode ser manipulado voluntariamente pelo público. Assim, ele mesmo se tornava num dispositivo semelhante aos *Bichos* de Lygia Clark e, de certa maneira, contestava o ambiente controlado da musealização e sua relação com as propostas artísticas: “É o público que participa, que propõe aquilo que quer ver, experienciar. Nada além daquilo que estiver na cabeça da plateia.”, de acordo com o próprio Schwartz¹⁸⁴.

Portanto, a obra de arte não possuía conotação erótica em si, o que é uma possibilidade no domínio artístico, e o público acessava o ambiente expositivo com total conhecimento do que seria exibido. Aliás, o nu artístico remonta ao menos até a antiguidade como tema de obras de arte (AGAMBEN, 2015, p. 91). É digno de nota salientar que a performance não estreou no Museu Paulista, ela foi exibida pela primeira vez em 2015 e já tinha sido apresentada em instituições como o Instituto Goethe de Salvador, no SESC São Paulo e em festivais de dança e performance¹⁸⁵ e em nenhuma das apresentações anteriores qualquer tipo de polêmica ou reação havia acontecido, o que demonstra que muito provavelmente o clima tóxico para a

¹⁸⁴ Disponível em:

<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/NOT,2,2,1211785,Wagner+Schwartz+une+artes+plastica+s+e+danca+em+La+Bete.aspx>. Acesso em: 24 ago. 2020.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,festival-contemporaneo-de-danca-da-espaco-para-artistas-menos-conhecidos,10000003296>;

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9893_EM+LA+BETE+QUEM+OBSERVA+TAMBEM+FAZ. Acessos em: 24 ago. 2020.

arte criado pelo fechamento da exposição *Queermuseu* tenha tido impacto importante no caso.

A controvérsia com relação à apresentação no MAM-SP se deveu a um vídeo que circulou pelas redes sociais e que foi repetidamente replicado pelos grupos reacionários, sobretudo pelo Movimento Brasil Livre (MBL). O vídeo feito por um dos espectadores apresentava uma criança de aproximadamente quatro anos, acompanhada da mãe, tocando o tornozelo do performer. O MBL, mesmo “movimento” que atacava a exposição *Queermuseu*, usou o vídeo para criminalizar a obra de Schwartz, classificando-a como “repugnante”, “criminosa” e de promoção da “erotização infantil”. Outro personagem político da extrema-direita que se manifestou a respeito da exibição foi o atual presidente Jair Bolsonaro, a época deputado federal pelo PSC-RJ, afirmando que a performance era um ato de “pedofilia” e ainda que os envolvidos na iniciativa eram “canalhas”. O pastor Marcos Feliciano afirmou que se tratava de uma ação de “destruidores da família”¹⁸⁶.

Grupos extremistas protestaram em frente ao MAM-SP, alguns manifestantes chegaram a agredir funcionários da instituição. A partir do intenso volume de denúncias contra a performance, Wagner Schwartz teve de prestar depoimento por quase três horas na Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia. Foi mais um caso em que a polícia tomou parte em um ato de cerceamento à arte. O Ministério Público de São Paulo chegou a abrir um inquérito para investigar o caso¹⁸⁷.

Aliás, é interessante verificar que o performer relatou que crianças já haviam participado da ação em outras apresentações. Em agosto de 2017, durante em apresentação no Instituto Goethe de Salvador, três crianças teriam interagido com o artista: “Lá, três crianças resolveram me dobrar e me desdobrar a performance inteira. Teve uma hora que eu ficava muito pesado e elas me largaram de lado e começaram a brincar entre elas. Elas viraram os bichos, elas começaram a se dobrar! Foi belíssimo!”¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acesso em: 25 ago. 2020.

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Dessa maneira, mais uma vez se nota uma virada no clima do país a partir de setembro de 2017. O que antes não era observado como questão problemática, torna-se tema político e justificativa para a censura e perseguição à liberdade artística. Em sua entrada na arena político-ideológica pela extrema-direita, a arte aparecia deslocada completamente de seu aparato semântico e incluída num terreno alheio ao seu: do crime e da crença, sobretudo. As forças que atacavam a arte não buscavam questionar as produções artísticas, mas silenciar os artistas e constranger as instituições. Assim, ao ser obrigada a justificar seu direito de existência, as obras de arte terminam afastadas do seu campo real de entendimento complexo sobre as proposições: a resposta é dicotômica e simplificada, normalmente respondendo aos ditames do senso comum. Para a atividade artística, um ambiente desses sempre se reveste de caráter trágico.

A escritora Eliane Brum questionou a respeito da performance de Wagner Schwartz, em artigo ao jornal *El País Brasil*, as razões pelas quais se considera ameaçadora a nudez masculina junto a uma criança. Esse foi um debate que as associações entre a obra de arte e a prática da pedofilia trouxeram para a cena pública. Brum demonstra em seu texto a forma como a relação entre nudez e infância está relacionada a uma construção cultural recente e que, mesmo assim, é bastante excludente, diz ela:

Por que então o corpo nu do artista se tornou ameaçador não para a mãe e para a filha que o tocaram, não para vários outros participantes da performance, mas para quem apenas viu essa cena em um vídeo na internet e a identificou como uma violência – e não qualquer violência, mas aquela que é decodificada como a mais monstruosa de todas, que é a da pedofilia? [...] Poderíamos pensar no óbvio. A infância é idealizada. Os adultos de hoje parecem precisar manter a criança como um ideal de pureza, protegida dos males do mundo. Essa é uma construção que faz sentido, embora o tempo todo as crianças estejam lidando com filmes, séries e jogos com muita violência, e aqui não estou fazendo juízo de valor se isso é bom ou não. Apenas pontuando que parece não ser de tudo que os adultos entendem que a criança deve ser protegida. Elas podem ir para a escola em carros blindados, do muro do condomínio para o muro da escola, na atual vida entre muros. Mas, ao mesmo tempo, sem colocar seus corpos em risco, arriscar-se em jogos perigosos nos *tablets* e celulares. A questão, portanto, está na ordem dos corpos (BRUM, 2018).

Portanto, o debate a respeito da arte e a infância que perpassava aquele momento se relacionava com as concepções sociais dos dois domínios. O tema da

nudez e da relação com os corpos sempre esteve em mutação e, atualmente, encontra-se em disputa tanto no âmbito da arte, quanto nas esferas culturais e sociais¹⁸⁹. A extrema-direita, evidentemente, buscava implementar sua visão normativa de sociedade e, para isso, a censura e a criminalização das atividades artísticas.

Naqueles dias, o grupo de parlamentares reacionários que atacava a arte passou a utilizar espaços que não tratavam de temas correlatos à arte e à cultura no legislativo para construir constrangimentos às produções artísticas. O ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, por exemplo, foi chamado para prestar esclarecimentos à Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado da Câmara dos Deputados por supostos “ilícitos penais” cometidos pelas exposições de arte e que teriam rebatimentos na “segurança pública”. Evidentemente, a justificativa estapafúrdia apresentada pelos deputados tinha dois objetivos, inicialmente trazer a discussão para um ambiente em que eles detinham maioria e poderiam conduzir a narrativa dos trabalhos e, igualmente, ao levar para o domínio da segurança pública, reforçava a perspectiva criminalizadora da atividade artística¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Giorgio Agamben afirma em um conhecido ensaio sobre o tema da nudez que a questão em nossa cultura é “inseparável de sua assinatura teológica”, diz ele: “Todos conhecem a narrativa do *Genesis*, segundo a qual Adão e Eva após o pecado, percebem pela primeira estarem nus: ‘Então abriram-se os olhos de ambos e viram que estavam nus’ (Gen, 3,7). De acordo com os teólogos, isso não ocorre por causa de uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal qual um traje glorioso [...] É dessa veste sobrenatural que o pecado os despe, e eles, desnudados, são forçados, em primeiro lugar, a se cobrirem, confeccionando, antes, com suas mãos uma tanga de folhas de figueira [...] e, mais tarde, no momento da expulsão do Paraíso, usando vestes feitas com peles de animais que Deus preparou pra eles. [...] a nudez só acontece, por assim dizer, negativamente, como privação da veste de graça e como presságio da resplandecente veste de glória que os bem-aventurados irão receber no paraíso. Uma nudez plena se realiza, talvez, exclusivamente no Inferno, no corpo dos danados irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina. Não há, nesse sentido, no cristianismo, uma teologia da nudez, mas apenas uma teologia da veste.” (AGAMBEN, p. 91-93). A partir do debate de Agamben se percebe que a cultura ocidental possui uma relação negativa a respeito da nudez nos setores fundamentalistas cristãos que retomam os textos bíblicos a partir de um sentido literal; de forma geral, essa compreensão é ainda mais aguçada associando a nudez com a impureza e, quase que exclusivamente, com um domínio erótico. Ou seja, é uma visão castradora dos corpos e que, por consequência, transforma qualquer relação de uma criança com um corpo nu em uma forma de introdução prematura dela no domínio do pecado. Não é vislumbrada a possibilidade, por parte dos grupos extremistas religiosos, de uma relação com a nudez, ainda mais a masculina, desprovida de erotização. A respeito da forma de pensamento dos grupos fundamentalistas, ver: BECK, 1997.

¹⁹⁰ Disponível em: <https://theintercept.com/2017/10/18/comissao-de-combate-ao-crime-organizado-da-camara-se-reune-para-discutir-exposicoes-de-arte/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

O deputado Onyx Lorenzoni (DEM-RS)¹⁹¹, à época notório membro da chamada “bancada da bala”, afirmou como justificativa para trazer ao âmbito de uma comissão que discutia a segurança pública e o crime organizado as exposições de arte: “Estamos atentos, vamos nos mobilizar, proteger e defender nossas crianças das garras dessa gente, que pretende destruir a família”¹⁹². A ofensividade contra os artistas se refletia tanto no interior do parlamento, quanto nas redes sociais, onde os ataques contra os fazedores de cultura seguiram inclementes no período.

Outro espaço parlamentar “ressignificado” para o constrangimento da arte foi a Comissão Parlamentar de Inquérito sobre Maus-Tratos a Crianças e Adolescentes, no Senado Federal. A CPI, presidida pelo senador Magno Malta, conhecido membro da bancada evangélica, levou a discussão sobre as exposições de arte para sua pauta, especialmente a mostra *Queermuseu* e a performance *La Bête*, buscando associar os dois eventos a crimes contra crianças e adolescentes, especialmente a pedofilia.

A Comissão Parlamentar convocou os curadores Gaudêncio Fidelis e Luiz Camillo Osório, responsável pelo 35º Panorama da Arte Brasileira, a mãe da criança que tocou o tornozelo do artista Wagner Schwartz no MAM-SP e o próprio performer para prestarem esclarecimentos à CPI. Tanto o curador Gaudêncio Fidelis, quanto o artista Wagner Schwartz não compareceram para prestar depoimento na CPI e isso levou a comissão a aprovar a condução coercitiva¹⁹³ dos dois para comparecer ao Senador Federal.

Diante da ameaça de condução coercitiva, grupos de cultura, membros do judiciário e senadores passaram a atuar para evitar a condução coercitiva, que terminou sendo revogada pela CPI após o compromisso de comparecimento voluntário do curador, Gaudêncio Fidelis, e da intervenção do Procurador-Geral da

¹⁹¹ Curiosamente, Onyx Lorenzoni, já como ministro de Bolsonaro, deu uma declaração que demonstra bem o duplo padrão de proteção às crianças do político, onde ele considerou que manter armas de fogo em casa e próximas de crianças seria tão perigoso quanto possuir um liquidificador. Ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/15/arma-em-casa-e-risco-para-crianca-tanto-quanto-liquidificador-compara-onyx.ghtml>. Acesso em: 07 set. 2020.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Condução coercitiva é um método impositivo aplicado pelas autoridades policiais para garantir que as pessoas notificadas a prestar depoimento cumpram esta ação. As autoridades policiais podem até mesmo algemar e conduzir o intimado em viatura policial a força para o local de depoimento, caso seja necessário.

República, Rodrigo Janot, que demonstrou a contrariedade do MP com a decisão tomada pela CPI¹⁹⁴. Não há dúvidas de que se buscava criminalizar a atividade artística por todos os subterfúgios possíveis, criando um clima de pressão contra os agentes culturais no país. O comparecimento dos curadores serviu como um contraponto em que tanto Fidelis quanto Osório afirmaram que as suas iniciativas artísticas haviam sido deturpadas e vítimas de difamação¹⁹⁵.

A audiência da CPI dos Maus-Tratos causou situações inusitadas, mas que ajudam a clarificar a forma como o uso das redes sociais em campanhas difamatórias tem um impacto nefasto e pode se converter em instrumento para a censura de obras artísticas. Uma das mais bizarras se deveu ao então senador José Medeiros, responsável pela inquirição do curador da exposição *Queermuseu*, o qual afirmou que Gaudêncio Fidelis com seus esclarecimentos havia “tirado uma lage” da cabeça do senador, que pensava que na exposição havia um espaço para as crianças se tocarem e transicionarem de gênero. A declaração evidentemente se referia à obra de Lygia Clark, *O eu e o tu*, presente na mostra de Porto Alegre. Uma proposta artística dos anos 1960 com o intuito de construir uma experiência de alteridade entre dois sujeitos, que possuía uma noção de reconstrução de identidade¹⁹⁶, com prioridade do tato a artista, pressupunha uma experiência de encontro entre sujeitos sem que a identidade de gênero necessariamente ganhasse relevo em primazia. O curador explicou a José Medeiros a obra, mas o grande alívio do senador se deu em função dos macacões não serem vestidos por crianças, mas por manequins, o que demonstrava que as “informações” que ele possuía a respeito da obra eram falsas¹⁹⁷.

Figura 12 - *O eu e o tu*

¹⁹⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/cpi-dos-maus-tratos-suspende-conducao-coercitiva-de-curador-da-queermuseu-22094843>. Acesso em: 02 out. 2020.

¹⁹⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/curador-da-queermuseu-diz-a-cpi-que-mostra-foi-alvo-de-censura-e-campanha-difamatoria.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2020.

¹⁹⁶ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>. Acesso em: 25 nov. 2020.

¹⁹⁷ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/na-cpi-dos-maus-tratos-o-encontro-da-arte-com-o-obscurantismo/>. Acesso em: 25 nov. 2020.



Fonte: Lygia Clark, (1967). Registro de performance.

Era bastante sintomática a confissão de que notícias falsas orientavam a chamada de artistas para comissões parlamentares. A característica das exposições de serem um espaço de reflexão e de dissenso, criando debate a respeito da arte e das questões sociais, era descartada pelos grupos que pressionavam pela censura às produções artísticas. Durante três meses, as manifestações artísticas se tornaram tema constante no debate político no Congresso nacional, dando espaço para o avanço das ideias da extrema-direita e, da mesma maneira, formando um ambiente mais inóspito tanto para o desenvolvimento de iniciativas artísticas, quanto de políticas culturais.

As comissões permitiam a criação de uma cena de destruição moral das produções artísticas, dos curadores, realizadores e artistas e, com relação a performance *La Bête*, até mesmo da mãe da criança que tocou o tornozelo de Wagner Schwartz no MAM-SP. Para os setores ligados ao mundo cristão de cunho fundamentalista, a intenção era a de associar as obras de arte com o que chamam

de “ideologia de gênero”¹⁹⁸ e, assim, confundir a arte com a subversão de valores tradicionais do cristianismo defendidos por eles. Para os grupos vinculados ao neoliberalismo radical, caso do MBL, os ataques eram instrumentais para criminalizar o apoio estatal à arte e, igualmente, para relacionar o mundo artístico, historicamente vinculado de forma majoritária às esquerdas e, por isso, a práticas ilícitas.

As redes reacionárias encontraram no debate sobre a Classificação Indicativa uma forma de condenar proposições artísticas como impróprias e propagadoras de práticas socialmente condenadas e até mesmo de crimes. Com o apoio do governo de Michel Temer, que se mostrou reiteradamente frágil em sua defesa da liberdade artística e dos movimentos culturais, buscaram incluir o instrumento, que era restrito ao domínio do audiovisual, inicialmente, como uma obrigação legal para os demais projetos artísticos. A luta pela Classificação Indicativa foi um modo que esses grupos encontraram para colocar pressão sobre os realizadores e, assim, permitir que formas veladas de censura, inclusive autocensura, pudessem ser aplicadas.

3.3. *Histórias da sexualidade*

Na confluência desses debates e da sequência de exposições censuradas, uma outra mostra ganharia destaque público, *Histórias da sexualidade*, com previsão de abertura para o dia 20 de outubro de 2017 no MASP, a exposição

¹⁹⁸ De acordo com Céli Regina Jardim Pinto, o conceito de “ideologia de gênero” na forma como está apropriado pelos setores fundamentalistas cristãos foi elaborada no âmbito da Igreja Católica na década de 1990, diz ela: O avanço do neoliberalismo vinha acompanhado por uma forte reação aos movimentos sociais e à uma nova esquerda, que se libertava dos cânones conservadores e totalitários soviéticos e abria espaços para pôr em xeque as práticas estruturantes capitalistas, patriarcais e racistas. E um dos grupos mais atacados foi o movimento feminista e as questões de gênero. A reação não nasceu especialmente de dentro dos governos, mas de dentro da Igreja Católica, já nos escritos do cardeal Ratzinger antes de se tornar Papa. Entretanto, a primeira vez que a Igreja usa oficialmente a expressão “ideologia de gênero” foi em um documento da Conferência Episcopal Peruana de 1998 sob o título de “*La ideologia de género: sus peligros y alcances*”. Muito do que se fala hoje contra o conceito de gênero já estava presente neste documento. A questão foi associada à 4ª Conferência Mundial da Mulher em Pequim em 1995 e ao chamado feminismo de gênero que, segundo o documento da Igreja, rompia com a distinção natural entre homens e mulheres e seus respectivos papéis na sociedade. O documento também tem uma central preocupação com a sexualidade humana, apontando o perigo do que chama de “opções sexuais”. É interessante que não se trata de um documento que fale de homens e mulheres, mas do perigo que as mulheres feministas representavam. (PINTO, 2021, p. 147).

entrava nessa espiral de polêmicas e perseguições, pois tratava justamente de um dos temas que causavam alvoroço junto aos setores reacionários: a sexualidade.

A exposição curada por Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra visava, de acordo com texto veiculado pelo museu em seu site, “estimular um debate – urgente e necessário na atualidade – cruzando temporalidades, geografias e meios” sobre a sexualidade e seu reatamento na produção artística. O tom narrativo adotado pela exposição demonstrava que a mostra já se inseria em um contexto bastante conflituoso, dados os casos de censura acontecidos recentemente:

Episódios recentes ocorridos no Brasil e no mundo trouxeram à tona questões relativas à sexualidade e aos limites entre direitos individuais e liberdade de expressão, por meio de embates públicos, protestos e violentas manifestações nas mídias sociais. O MASP, um museu diverso, inclusivo e plural, tem por missão estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Esse é o sentido do programa de exposições, seminários, cursos, oficinas e publicações em torno de muitas histórias — histórias da infância, da sexualidade, da loucura, das mulheres, histórias afro-atlânticas, feministas, entre tantas outras.¹⁹⁹

Evidentemente, a precaução adotada pelo texto era justificada pelo cenário político conturbado que colocava a atividade artística sob profundo constrangimento. A mostra de grande envergadura foi uma imensa contribuição para a história da arte e das exposições. Composta de 300 obras de arte, produzidas por cerca de 130 artistas, de diferentes períodos e contextos, a mostra estava dividida em nove núcleos temáticos que ofereciam abrangência para a discussão proposta: *Corpos nus*, *Totemismos*, *Religiosidades*, *Performatividades de gênero*, *Jogos sexuais*, *Mercados sexuais*, *Linguagens e Voyeurismos*, *Políticas do corpo* e *Ativismos*. Alguns dos artistas cujas obras participavam da exposição eram nomes de grande visibilidade nacional e muitos de visibilidade internacional das Américas, Europa, Ásia e África. Francis Bacon, Degas, Manet, Picasso, Gauguin, Suzanne Valadon, Robert Mapplethorpe, Victor Meirelles, Adriana Varejão, Renoir, Ana Mendieta, Leticia Parente, Egon Schiele, Pedro Lemebel, Leonilson, Cildo Meirelles são alguns dos nomes elencados para formar a exposição, que ainda incluiu obras

¹⁹⁹ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>. Acesso em: 20 jul. 2021.

de artistas populares e objetos artísticos pré-colombianos em um esforço de oferecer uma visão panorâmica sobre o tema.

A proposta da exposição também continha um aspecto de abertura ao diálogo, formando um encontro de múltiplas vozes e sentidos para dar ao tem, por meio de uma abordagem artística, uma percepção renovada, sem fugir de dificuldades e polêmicas. A proposta se inseria, igualmente, numa perspectiva historiográfica que não reivindicava uma única narrativa, mas justamente sugeria ultrapassar a perspectiva positivista que implicava em um caminho único para tratar de um tema. O que interessa são as histórias, com seus pontos de vista sempre distintos, e nem sempre complementares, para conceber uma nova percepção a respeito do objeto. A exposição do MASP e seu programa que reivindicava as “histórias”. *Histórias da Infância*²⁰⁰, *Histórias Afro-Atlânticas*, *Histórias da loucura*, *Histórias das Mulheres*, *Histórias Indígenas* são alguns vetores desse programa curatorial desse amplo programa curatorial que o museu colocou em marcha em 2015 e que segue até os dias atuais. A diversidade de perspectivas e a amplitude dos temas permitiu que o museu construísse exposições e outras iniciativas que colocassem em debate temas profundamente contemporâneos. As exposições se converteram em iniciativas políticas importantes e sua perspectiva diversa servia, de certa forma, como um modo de convidar o público a refletir sobre questões urgentes sem determinar uma única via sobre as questões. Para o curador Adriano Pedrosa a abordagem no plural, ou poderíamos dizer caleidoscópica, se explicava da seguinte forma acerca da exposição *Histórias da Sexualidade*:

Histórias da sexualidade – temas vastos e complexos, polêmicos e atuais. Por isso mesmo não temos pretensão de dar conta deles completamente, nem tampouco de oferecer a última e definitiva palavra dessas histórias. Por isso mesmo nosso título é plural (diferentemente do célebre livro de Michel Foucault)²⁰¹, apontando para histórias múltiplas, diversas e polifônicas, histórias abertas, inconstantes e em processo, histórias em fragmentos e em camadas, histórias não totalizantes nem definitivas. “Histórias” em português (diferentemente do que ocorre no inglês, em que os termos “story” e “history” denotam usos específicos); afinal, abarcam tanto a ficção quanto a não ficção, as narrativas pessoais e políticas, privadas e públicas, micro e macro. As histórias da sexualidade, por sua vez, compreendem a história do corpo, do erotismo, da nudez, da prostituição, da pornografia, do gênero, do

²⁰⁰ *Histórias da Infância* esteve em cartaz no MASP entre 8 de abril e 31 de julho de 2016. Foi curada por Adriano Pedrosa.

²⁰¹ Refere-se à trilogia *História da Sexualidade*.

ativismo, das questões LGBT e *kuir*, dos feminismos. São histórias que se intercalam com a política e a sociologia, a medicina e a psicanálise, a antropologia e a arte (PEDROSA, 2007, p. 7).

Evidentemente que a perspectiva adotada pela curadoria de forma alguma poderia responder aos anseios das redes reacionárias. Em primeiro lugar, porque consideram a sexualidade um tema tabu que não pode ser abordado em escolas, na televisão e em museus. Secundariamente, porque a mente reacionária e sua forma de enxergar o mundo é totalizante, ela repele a diversidade porque ameaça sua própria construção idílica de um passado nostálgico (LILLA, 2018, p. 14). Para as redes reacionárias a sexualidade é una, e não comporta pluralidade. *Histórias da Sexualidade*, portanto, já iniciava com um desafio ao pensamento radical da extrema direita. No entanto, na esteira da histeria que se vivia aqueles dias com a arte, não precisou que os grupos reacionários vissem a exposição para começar a atacá-la, como tinha acontecido com *Queermuseu*. Em relação à exposição do MASP, a batalha se deu para, antes de qualquer coisa, impedir sua abertura e, conseqüentemente, criminalizar o trabalho artístico desempenhado por curadores e artistas.

Retornando à exposição em si. Não há dúvidas de que a curadoria da exposição, ao optar por uma estrutura não-cronológica de exibição das obras de arte, buscava contextualizar discussões a respeito das interfaces entre arte e sexualidade em um enquadramento mais vasto da questão, englobando percepções artísticas, culturais e sociais. A estratégia curatorial buscava criar identificações e estranhamentos nos espectadores, demonstrando que a nudez e a sexualidade são parte *das histórias da arte* e, por conseguinte, *das histórias da humanidade* desde períodos imemoriais. Trata-se, portanto, de enquadrar dentro de contextos, temporalidades e territórios específicos o deslindar dessa discussão a respeito da sexualidade humana. As obras de arte são o fio condutor dessa narrativa que propunha uma discussão ao mesmo tempo universalista e particularista sobre o objeto de debate: a sexualidade percebida como fenômeno humano, mas que estaria enquadrado em determinadas circunstâncias.

A produção da exposição iniciou-se no ano de 2015. Em 2016 e 2017, o MASP promoveu uma série de debates a respeito da temática, aquecendo as

discussões sobre a proposta da mostra. A abordagem escolhida pela curadoria foi a de despír o tema da moralidade e construir outras possibilidades de vislumbrar a sexualidade por meio da arte. Retomo novamente a apresentação da exposição:

Nessas histórias, não há verdades absolutas ou definitivas. As fronteiras do que é moralmente aceitável deslocam-se de tempos em tempos. Esculturas clássicas que são ícones da história da arte não poucas vezes tiveram o sexo encoberto. Também os costumes variam entre as culturas e civilizações. Em diversas nações europeias e comunidades indígenas, é natural a nudez exposta em lugares públicos; a poligamia é aceita em alguns países islâmicos; a prostituição é prática legal em alguns estados e condenada em outros; há países onde o aborto é livre mas há outros onde é proibido. Até mesmo o conceito de criança mudou ao longo do tempo, assim como as regras de especificação etária.²⁰²

Dessa maneira, enquanto os grupos de extrema-direita buscavam o reducionismo da arte, cultura, temas sociais e comportamentais, apostando em dicotomias como certo e errado, moral e imoral, a curadoria de *Histórias da Sexualidade* direcionava o debate para zonas mais cinzentas que depreendiam que essas concepções eram construídas a partir de variantes diversas e que as percepções sobre as sexualidades não seriam naturais, mas naturalizadas dadas as circunstâncias e referências dos indivíduos e coletivos. As posições são diametralmente distintas em termos políticos: a extrema direita renega a possibilidade de negociar suas posições, e a exposição buscava justamente o lugar do questionamento.

Em meio à visibilidade que o caso da *Queermuseu* havia tomado, *Histórias da Sexualidade* já entrou em cena atraindo atenção extra da imprensa. Blogs, ainda um mês antes da abertura da exposição, já faziam matérias sensacionalistas e especulavam se a mostra iria causar furor semelhante ao acontecido em Porto Alegre. Consequentemente, preparavam o terreno para atenção dos setores conservadores se voltares contra o projeto. Por exemplo, em 29 de setembro de 2017, o site *Glamourama* abrigado na plataforma *UOL* afirmava: “Os mais tradicionais que saiam da sala. Se as palavras ‘nudez’ e ‘sexo’ te arrepiam, então é melhor não pisar na calçada do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, a partir do

²⁰² Idem.

dia 19 de outubro, quando inaugura a exposição ‘Histórias da Sexualidade’²⁰³. O tom do texto combinava com o título que visava causar frisson: “MASP vai inaugurar mostra tão ou mais polêmica que ‘Queermuseu’ cancelada em Porto Alegre”. Não havia dúvidas de que com esse tipo de “jornalismo” polemista, ou *caça-likes* como se diz na atualidade, que se interessa muito pouco pelo esclarecimento do público, ajudaria a contribuir para que os mesmos atores que exploravam os acontecimentos artísticos a fim de angariar dividendos políticos a partir de contestações e censura à arte fossem atraídos para atacar a exposição paulistana.

Diante das polêmicas que se acumulavam acerca da mostra antes de sua abertura, o museu resolveu se precaver juridicamente e tomou uma decisão inédita para a instituição e igualmente polêmica: adotou uma restrição etária, proibindo a presença de menores de 18 anos no ambiente da mostra, mesmo que acompanhados por pais ou responsáveis. A decisão do MASP ecoava o debate a respeito da classificação indicativa e ia além, com a proibição adotada²⁰⁴.

²⁰³ Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/masp-vai-inaugurar-mostra-ao-ou-mais-polemica-que-queermuseu-cancelada-em-porto-alegre/>. Acesso em: 08 ago. 2021.

²⁰⁴ Ao adotar a proibição o museu publicou a seguinte nota justificando a medida:

"O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP vem a público oferecer esclarecimentos a respeito da classificação indicativa adotada para a exposição Histórias da sexualidade. O Estado de direito pressupõe que todos os brasileiros, sejam pessoas físicas ou jurídicas, obedeçam àquilo que dispõe a Constituição Federal de 1988, a qual consagra tanto a liberdade de expressão, quanto a proteção prioritária à criança e ao adolescente. Esses princípios constitucionais embasam, de um lado, a vedação a toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística e, de outro, a adoção de medidas de proteção ao menor pela família, pela sociedade e pelo Estado.

Nesse sentido, o MASP buscou orientação jurídica quanto ao enquadramento de exposições como “exibições e apresentações públicas”, o que importaria na autoclassificação indicativa, como previsto pelo Ministério da Justiça: “dispensados de análise prévia: espetáculos circenses, espetáculos teatrais, shows musicais e outras exibições e apresentações públicas. Essas devem se autoclassificar segundo os critérios do Manual de Classificação Indicativa e deste Guia Prático, mas estão dispensadas de apresentar requerimento ao Ministério da Justiça”.

Uma vez que a orientação jurídica confirmou a autoclassificação, houve a análise das obras integrantes da exposição Histórias da sexualidade, à luz dos critérios contidos no Guia Prático de Classificação Indicativa do Ministério da Justiça, tendo-se concluído que tal exposição deveria ser classificada como não permitida para menores de 18 anos.

A classificação etária de 18 anos implica a impossibilidade de menores de idade ingressarem na exposição, mesmo acompanhados de seus pais ou responsáveis ou portando autorização específica para tanto, conforme prevê a Portaria no. 368 do Ministério da Justiça: “Art. 8o. A prerrogativa dos pais e responsáveis em autorizar o acesso a obras classificadas para qualquer idade, exceto não recomendadas para menores de dezoito anos, não os desobriga de zelar pela integridade física, mental e moral de seus filhos, tutelados ou curatelados.”

Dessa forma, observando a regulamentação vigente e orientação jurídica sobre o tema, o MASP estabeleceu a autoclassificação de 18 anos, restringindo o acesso à referida exposição para menores de idade, mesmo que acompanhados de seus responsáveis. Tal classificação será restrita às

A medida do museu abriu um novo debate sobre os riscos de autocensura. As pressões dos setores reacionários poderiam constranger as instituições culturais a evitar desenvolver projetos que poderiam se tornar alvo de ataques de movimentos políticos, com repercussões policiais e jurídicas muitas vezes, tal como acompanhamos até aqui. Ou se, caso resolvessem apoiar projetos que poderiam gerar controvérsia, adotassem medidas como a proibição aplicada pelo MASP ou outras restrições para a visibilidade e circulação da produção artística, a fim de evitar hipotéticos problemas.

Para justificar a decisão de proibir o acesso de menores de idade à exposição, mesmo que acompanhados pelos responsáveis, o suporte jurídico do MASP apelou para uma portaria emitida pelo Ministério da Justiça que proibiria o acesso de menores a “diversão ou espetáculo” com classificação etária de 18 anos, tratava-se da portaria de classificação indicativa²⁰⁵. Contudo, para inúmeros artistas, ativistas e, também, juristas o episódio foi visto como um ato de autocensura e, por isso, condenável.

Adriano Pedrosa, curador-chefe do MASP e de *Histórias da Sexualidade*, afirmou que a medida de proibição teria sido uma precaução da instituição em função da mostra incluir obras que retratariam cenas de violência, bem como explícitas em termos sexuais, que poderiam causar reação adversa e prejudicar a exposição. Ele disse citando a portaria de classificação indicativa do Ministério da Justiça: “Antes, colocávamos um aviso: Esta exposição tem imagens que podem ser impróprias para menores [...] Agora, com todo esse debate, a gente olhou para a lei e foi legalista, ou seja, aplicamos o que de fato está escrito lá naquele guia”²⁰⁶.

A antropóloga e curadora da mostra, Lilia Schwarcz, se manifestou sobre a decisão do museu de proibir o acesso de menores à exposição em um evento no

galerias da exposição *Histórias da sexualidade* no 1o andar, 1o subsolo e sala de vídeo. As exposições *Guerrilla Girls*: gráfica, 1985-2017, Pedro Correia de Araújo: *Erótica e Acervo em Transformação*, nas galerias do 1º subsolo, 2o subsolo e 2o andar, respectivamente, continuarão abertas ao público em geral, com classificação livre.” Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/artistas-protestam-no-masp-contraproibicao-da-entrada-de-menores-em-exposicao-sobre-sexualidade.ghtml>. Acesso em: 13 ago. 2021.

²⁰⁵ Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/mauroalbano/aqui-estao-imagens-da-exposicao-que-o-masp-censurou-aos>. Acesso em: 10 ago. 2021.

²⁰⁶ Disponível em: <https://www.select.art.br/curadores-contestam-classificacao-etaria-no-masp/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Instituto Moreira Salles (IMS) e foi bastante mais incisiva acerca das dificuldades pelas quais os curadores tiveram que passar para tomar a decisão, junto de advogados, por restringir o acesso à mostra. Ela respondeu dessa maneira um questionamento a respeito da questão:

Nossa atitude seria abrir mão de quase um terço da exposição ou transformar a idade numa questão política. Eu estou querendo aproveitar para transformar a idade numa questão política. Nós vivemos num momento muito moralista, muito normativo, em que nós preferimos transferir a culpa para os indivíduos e para as instituições.

O MASP jamais proibiu exposições. Há de se estranhar que esteja proibindo agora. Em vez de apontar a culpa para as instituições, é hora de a gente como sociedade reagir. Acho que a pressão para que a censura não seja proibida para menores de 18 é benéfica para o MASP.²⁰⁷

A fala da curadora pressupõe que a medida restritiva de acesso à exposição é bastante elucidativa a respeito do clima de constrangimento à atividade artística que havia se abatido no país naquele momento. Schwarcz desabafou sobre a situação do país naquele momento, enquadrando a situação do MASP em uma perspectiva mais abrangente de um contexto turbulento:

A nossa sociedade vive tão histórica que na falta de problema a gente cria outros. Por favor, vão ver a exposição. Quando a gente vê uma exposição a gente tem condições de gostar, de não gostar, de gostar de uma parte, mas a gente viu. Se a gente culpabilizar uma instituição, a gente não vai culpabilizar o que está acontecendo com a nossa sociedade. As pessoas não estão na rua, nós acabamos de não julgar o Aécio, olha o que o Temer fez com a questão da escravidão agora, uma vergonha. Nós que achávamos que os direitos sociais e civis estavam garantidos, não estavam. É com muita tristeza que nós curadores do MASP tivemos de avaliar uma exposição com advogados. Em que mundo a gente vive quando os curadores têm de passar a limpo sua exposição não por critérios artísticos, mas por critérios moralistas e normativos?²⁰⁸

Lilia Schwarcz tocou no cerne da questão, naquele período as questões artísticas estavam sendo deslocadas para um outro ambiente completamente alheio ao mundo artístico: o das esferas morais e normativas nas quais as produções artísticas são postas a um crivo de avaliação para o qual não foram produzidas.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Ibidem.

Aliás, crivos pelos quais a arte não deveria ser submetida no interior de um regime democrático, concordando com a antropóloga.

A decisão do MASP gerou um amplo debate público. Da mesma esfera normativa e jurídica, vieram críticas à decisão do museu, que teria sido “mais realista que o rei” ao tratar a questão. Uma das vozes que ponderaram o caminho tomado pelo MASP foi a do ex-presidente do STF, Carlos Ayres Britto, que afirmou ser “inconstitucional” a decisão da instituição de proibir o acesso de menores acompanhados dos responsáveis à exposição. Para ele, a portaria a que o museu se apoiou confrontava a Constituição e a decisão do MASP poderia ser considerada como uma forma de “censura”. Britto reiterava que os artigos 5º e 220 da Constituição Federal iriam num sentido oposto ao da determinação da portaria, tornando-a ineficaz como forma de proibição, sendo válida somente como recomendação²⁰⁹²¹⁰.

O Ministério Público Federal (MPF) seguiria na mesma linha que o ex-ministro do STF. Em nota técnica, o MPF afirmava que a Constituição não proíbe o acesso de menores a nenhum evento cultural ou espetáculo desde que o(a) jovem estivesse acompanhado(a) do responsável legal. E que a Constituição e o Estatuto da Criança e do Adolescente estabelecem que o Estado deve aplicar classificação indicativa somente para “diversões públicas e programas de televisão” e que as exposições de arte não estariam abarcadas nesse espectro, portanto. Ou seja, é recomendável que as instituições façam indicação do conteúdo das exposições para informação do público, mas a decisão sobre o acesso ou não de menores às atividades culturais caberia exclusivamente aos pais ou responsáveis²¹¹.

²⁰⁹ O artigo 5º da Constituição Federal diz: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” e o artigo 220 afirma que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”.

²¹⁰ Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/severinomotta/proibir-exposicao-do-masp-para-menores-de-18-fere-a#.thbNkmewJq>. Acesso em: 11 ago. 2021.

²¹¹ A Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (PFDC), vinculada ao MPF, era comandada à época pela procuradora Débora Duprat, que foi uma importante defensora da liberdade artística enquanto esteve à frente do órgão. Surpreendentemente, a nota técnica elaborada para balizar o tema da censura às atividades artísticas e culturais atualmente encontra-se fora do ar do site do Ministério Público Federal. Diante disso, me parece importante no contexto desta pesquisa trazer os principais pontos do documento publicado em 6 de novembro de 2017.

A nota técnica que traz uma análise jurídico-constitucional acerca da liberdade artística e a exigência de proteção de crianças e adolescentes contra a violência sexual e contra conteúdos inapropriados às suas faixas etárias.

O documento foi encaminhado aos ministros da Cultura, da Justiça e dos Direitos Humanos, e a órgãos como o Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente (Conanda) e a Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados. Uma cópia também foi entregue ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) - autarquia federal responsável pela política nacional na área -, e a dezenas de museus, fundações e institutos de arte em todo o País, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR).

A nota técnica traz um amplo conjunto de argumentos jurídicos na defesa tanto dos direitos de crianças e adolescentes quanto da liberdade de expressão em suas múltiplas formas - tendo em vista os recentes episódios de cerceamento a obras e performances artísticas classificadas como "imorais" ou de natureza "pedófila".

"O objetivo principal do documento é oferecer elementos que permitam melhor definir o conteúdo e os limites da liberdade de expressão artística perante o direito fundamental de crianças e adolescentes à proteção integral. Parte-se da premissa de que, em caso de possível colisão entre direitos fundamentais, deve o intérprete buscar soluções proporcionais, razoáveis e amparadas em argumentos jurídicos, preservando-se, ao máximo, o núcleo de cada direito envolvido", apontam a procuradora federal dos Direitos do Cidadão, Deborah Duprat, e o coordenador do Grupo de Trabalho Direitos Sexuais e Reprodutivos da PFDC, o procurador da República Sérgio Suiama.

O que diz a legislação brasileira - O documento esclarece que o direito brasileiro não criminaliza a pedofilia (entendida como um transtorno mental), mas sim a violência sexual contra crianças e adolescentes. Os crimes estão previstos no Código Penal e no Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA e envolvem a prática de atos lascivos com ou na presença de crianças, ou ainda a produção, comercialização, distribuição e posse de fotografias e imagens de crianças e adolescentes reais em uma cena de sexo explícito ou pornográfica.

A nota técnica salienta, porém, que nem toda nudez, adulta ou infantil, envolve a prática de ato lascivo ou tem por fim a confecção de cena ou imagem sexual. "Não apenas em culturas indígenas, como também em muitas práticas comuns no Brasil e em outros países, a nudez está desprovida de qualquer conteúdo lascivo. É o que ocorre, por exemplo, com o naturismo", registra o documento.

Os procuradores ainda ressaltam que, no âmbito das artes, a nudez e sua representação fazem parte do registro de todas as civilizações, e que apresentações envolvendo a nudez do artista ocorrem com frequência em museus de arte contemporânea e moderna do mundo.

A nota da PFDC registra também que, diversamente do que se tem dito a respeito do assunto, segundo o critério adotado pelo próprio órgão do Ministério da Justiça encarregado de fazer a classificação indicativa para a TV, a nudez não-erótica (isto é, exposta sem apelo sexual, tal como em contexto científico, artístico ou cultural) não torna o conteúdo impróprio para crianças, mesmo as menores de 10 anos.

O documento da PFDC ainda ressalta que, segundo a Constituição e o ECA, a classificação etária possui natureza meramente indicativa, pois está voltada a garantir às pessoas e às famílias conhecimento prévio para escolher diversões e espetáculos públicos que julguem adequados. Por ser "indicativa", a classificação efetuada pelo Poder Público não possui força vinculante; assim, não cabe ao Estado (nem aos promotores do espetáculo ou diversão) impedir o acesso de crianças ou adolescentes a eventos classificados como "inadequados" à sua faixa etária, especialmente quando estejam elas acompanhadas por seus pais ou responsáveis. Compete exclusivamente a estes decidir sobre o acesso de seus filhos menores a conteúdos televisivos e a diversões e espetáculos em geral, conforme decidido pelo STF no julgamento da ADI 2.404/DF, referente à classificação indicativa da TV.

Liberdade de expressão artística - Além de abordar os crimes relacionados à violência sexual contra crianças e adolescentes, a nota técnica da PFDC traz uma análise detalhada a respeito dos limites da liberdade de expressão em geral, e da liberdade artística, em específico.

O documento da PFDC aponta a jurisprudência do STF referente a "posição de preferência" da liberdade de expressão em relação a outros direitos fundamentais, inclusive para abranger manifestações "desagradáveis, atrevidas, insuportáveis, chocantes, audaciosas ou impopulares" (ADPF 187/DF).

Com relação à liberdade artística, a Nota Técnica registra que, segundo jurisprudência de outros tribunais constitucionais, as manifestações artísticas estão sujeitas a um trabalho de interpretação,

Dessa forma, a decisão do MASP refutaria as normais legais do país sobre a liberdade de expressão e artística, criando margem para embaraços futuros. A forma como o museu atuou no contexto é compreensível e já colocava alerta sobre o tipo de constrangimento à produção artística que as perseguições protagonizadas pelas redes reacionárias poderiam ocasionar. Diante dos posicionamentos contrários de órgãos legais, isto é, com um respaldo mais elevado, o museu voltou atrás de sua decisão de proibir o acesso de menores e por meio de nota oficial, no dia 7 de novembro de 2017, informava que a classificação da exposição deixava de ser restritiva para ser indicativa:

A partir de amanhã, menores de 18 anos poderão visitar a exposição "Histórias da sexualidade", desde que acompanhados por seus pais ou responsáveis.

Baseado na orientação estabelecida pela Nota Técnica da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão do Ministério Público Federal nº 11/2017/PFDC/MPF, publicada em 6 de novembro (link abaixo), o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP revisou a classificação etária de 18 anos para a exposição "Histórias da sexualidade", que deixa de ser restritiva e passa a ser indicativa.²¹²

Histórias da Sexualidade terminou sendo um êxito artístico, certamente foi inscrita na história das exposições brasileiras como uma das mais relevantes mostras de arte já produzidas no país, na perspectiva representativa da produção artística e da coerência com que estava construída em termos conceituais, narrativos e políticos. Uma exposição que trazia o tema da sexualidade na arte, mas também abrigava as reivindicações de igualdade de gênero e sexualidade na construção de seu elenco de artistas e isso a insere num rol de exposições posicionadas politicamente não apenas pela mensagem que expressava, como pela

e uma visão geral do trabalho do artista constitui um elemento indispensável dessa interpretação. Portanto, não é permitido remover partes individuais de uma obra de arte do seu contexto e sujeitá-los a um exame independente para se determinar se devem ou não ser considerados como delitos. Em favor de uma maior tolerância social com relação à liberdade artística, a Nota Técnica cita obras hoje consagradas que, à época em que foram apresentadas, causaram forte reação social contrária, e mesmo ações penais por parte do Ministério Público, como ocorreu com o aclamado romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

Em anexo à esta pesquisa encontra-se a íntegra do documento.

²¹² Disponível em:

https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10155244225006025?comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22O%22%7D. Acesso em: 12 ago. 2021.

noção de representatividade que comportava. A exposição terminou batendo os recordes de público do MASP, demonstrando que o acosso à arte criava uma reação de interesse coletivo acerca das mostras. Ou seja, a posição dos grupos conservadores gerava uma forte movimentação em favor da liberdade artística e, assim, aumentava ainda mais a polarização política no país.

No entanto, a exposição também trouxe à baila os perigos que a perseguição à arte poderia acarretar para o desenvolvimento da atividade artística do país. O medo de represálias políticas e jurídicas poderia dar margem a formas de autocensura que prejudicariam o exercício livre da atividade artística no Brasil. Além disso, a aceitação de medidas de censura, como classificações restritivas pelas instituições, poderia inviabilizar a realização de projetos artísticos, tornando o ambiente de produção artística bastante mais complicado num contexto de corrosão política como o vivido no período. Felizmente, o posicionamento de MPF serviu como um “freio de arrumação”, reposicionando o MASP e dificultando novas medidas facilitadoras da censura.

6.4. Novas formas de censura

Os sucessivos casos de constrangimentos políticos à arte e censura resultaram em mudança na portaria de classificação indicativa, ou seja, em uma mudança de políticas públicas no sentido defendido pelos grupos mais conservadores no ano de 2018. A nova política de classificação indicativa publicada pelo governo de Michel Temer ecoava as demandas da extrema-direita ao incluir as exposições de arte no âmbito da portaria, o que não acontecia na portaria anterior editada em 2004. De acordo com o Ministério da Justiça, o objetivo seria adequar o ofício às leis vigentes, bem como ao Estatuto da Criança e do Adolescente a fim de garantir a proteção de menores. Contudo, em função da posição do STF acerca do tema, a inclusão das exposições e obras de arte visuais entrou em um dispositivo chamado “autoclassificação indicativa”, que não seria instrumento regulado diretamente pelo governo. A portaria determinava um prazo de noventa dias a contar

da data de publicação para a criação de um guia específico à classificação indicativa de exposições de arte, contudo o documento não chegou a ser publicado²¹³²¹⁴.

É inegável que as medidas de censura, controle ideológico e repressão institucional cresceram exponencialmente desde o momento da censura da exposição *Queermuseu*. Como acompanhamos aqui, os casos de coibição e constrangimento à arte se avolumaram, ganhando relevo político e centralidade no programa dos grupos reacionários²¹⁵. Há uma aliança entre grupos religiosos cristãos conservadores – evangélicos com maior visibilidade, porém católicos também –, neoliberais extremados como o MBL e a nova direita inspirada nas ideias de Olavo de Carvalho, representadas sobretudo por Jair Bolsonaro e seus seguidores.

As formas de censura que surgiram nos últimos anos são distintas dos modos tradicionais de censura estatal, quando o governo instituía um departamento especificamente destinado ao fim de silenciar determinadas propostas artísticas que não se coadunavam com as linhas políticas ou morais dos donos do poder. O que vivemos desde 2016 e que foi acelerado em 2017 são modos mais sutis de cercear a liberdade artística. Com a luta por classificação indicativa, evidentemente, houve uma busca de retomada de controles prévios nos limites daquilo que a lei permitiria, buscando criar constrangimentos para o desenvolvimento de determinadas propostas artísticas que poderiam incomodar grupos reacionários. Contudo, a complexidade do tema está pontuada no fato de que as movimentações contra a arte não se voltavam exclusivamente a formas mais tradicionais de censura. Outras formas de constrangimento surgiram, amplificando o modo como devemos entender a censura e, conseqüentemente, o modo como entendemos as investidas dessa direita radicalmente conservadora contra a cultura.

O Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE) construiu uma listagem bastante completa a respeito das novas formas

²¹³ Disponível em: <https://www.justica.gov.br/news/collective-nitf-content-1536171927.16>. Acesso em: 15 ago. 2021.

²¹⁴ É importante recordar que a portaria foi publicada em meio ao período eleitoral. O prazo determinado pelo ato ministerial findava justamente com o governo de Michel Temer e com as mudanças na equipe ministerial, provavelmente o projeto não avançou.

²¹⁵ Em anexo, há uma lista de inúmeras outras atividades artísticas censuradas nesse período.

de constrangimento e censura à liberdade artística. Os modos elencados pelo MOBILE são:

- a. Cancelamento unilateral, pelo contratante, de apresentação pública, espetáculo, exposição, mostra ou qualquer outro veículo de expressão, quando a contratação já tiver sido finalizada;
- b. Judicialização da apresentação pública, com pedido de censura prévia da obra em virtude de seu conteúdo (geralmente por ter algum tipo de posicionamento político, de orientação sexual, gênero, crítica religiosa e afins);
- c. Desclassificação e cancelamento de contratação de projetos já selecionados em editais, em decorrência de seu conteúdo;
- d. Ameaça, abordagem e repressão policial durante realização da manifestação artística ou cultural;
- e. Retirada injustificada de conteúdo artístico e cultural do ar em veículos de comunicação, quando havia contrato para a exibição;
- f. Manipulação de edital público para discriminar determinados tipos de manifestações e orientar o financiamento público apenas para obras alinhadas ideologicamente com o governo ou a instituição privada;
- g. Promulgação de lei ou normativa que discrimine determinados conteúdos artísticos e culturais, permita censura prévia ou autorize atos autoritários ou repressivos;
- h. Instrumentalização de instituições (geralmente públicas) impactando negativamente na dinâmica republicana de contratação;
- i. Beneficiamento de artistas, agentes culturais e projetos que sejam alinhados ideologicamente aos gestores das instituições, com conseqüente cerceamento dos não alinhados;
- j. Discursos de ódio, violência e desinformação contra artistas, agentes culturais e obras, em especial quando partem de gestores públicos;
- k. Retirada e exclusão de obras específicas em contextos gerais de exibição, como exposições e mostras, em razão de seu conteúdo (geralmente com elementos referentes a sexo, sexualidade, sátira religiosa e crítica política);
- l. Impedimento do uso de determinados termos, palavras, expressões, imagens e símbolos, afetando o sentido integral da obra;
- m. Exclusão, cancelamento e interrupção de obras e apresentações de forma nitidamente autoritária, mas sob pretexto administrativo;

- n. Extinção autoritária de órgãos, editais, linhas de financiamento, corpos técnicos e estruturas de apoio imprescindíveis ao desenvolvimento de determinados segmentos artísticos e culturais;
- o. Atos de apagamento da memória institucional de órgãos culturais e de negação e dissolução do patrimônio artístico e cultural.²¹⁶

As maneiras de cercear a atividade artística, como se percebe, são mais variadas e operam nos interstícios do que seria permitido em um regime democrático. No entanto, não são iniciativas menos autoritárias que outras formas “clássicas” de exercício da censura. As investidas contra a arte na contemporaneidade estão integradas em um projeto de controle ideológico da sociedade brasileira, buscando impor um sistema altamente normativo e que dialoga com um projeto político que torna a arte e a cultura como alvos preferencias para sua imposição, tal como veremos em detalhe no próximo capítulo.

A história que estamos contando aqui ao relatar essas iniciativas persecutórias contra a arte demonstra que essas novas formas de censura, operadas à margem da institucionalidade estatal, podem corroer as liberdades democráticas, mesmo que elas não alterem diretamente a estrutura legal. As iniciativas políticas desses movimentos claramente buscavam fazer com que os agentes públicos passassem a agir de acordo com os objetivos dos agentes conservadores em sua escalada autoritária. Steven Levitsky e Daniel Ziblatt alertam em seu livro, *Como as democracias morrem*, para o endosso de grupos autoritários a medidas de perseguição a liberdades civis e busca por calar a mídia e artistas como modos perniciosos de corrosão do sistema democrático (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018). Veríamos nas eleições de 2018 o quanto essa plataforma de acoso à arte seria instrumental para a chegada da extrema-direita ao poder, agravando ainda mais a perseguição ao mundo artístico.

A censura, perseguição, constrangimento e repressão à arte cresceu *pari passu* com a ascensão dos grupos de extrema-direita como agentes políticos relevantes no país, inclusive com perspectiva real de poder, o que aconteceria na

²¹⁶ Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/como-identificar-censura/>. Acesso em: 16 ago. 21.

eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República. Dessa maneira, é necessário colocar em uma perspectiva contextual esse movimento contra a cultura e a arte, partindo da compreensão desse fenômeno político que pregava que a sociedade brasileira estaria ameaçada pelos valores que as exposições e obras de arte ecoavam e, por isso, o silenciamento dos artistas e agentes culturais era elemento central desse projeto. Foi o delineamento da guerra cultural como forma de intervenção política protagônica da extrema direita nacional.

Deslindamos nesse percurso que esse movimento político está longe de ser um bloco monolítico, mas compreende uma diversidade de agentes organizadores das ações contra a arte. É uma construção em que se cruzam e se retroalimentam diferentes dimensões ideológicas, como o fundamentalismo religioso e de mercado por exemplo, ou o saudosismo da ditadura militar, com sua rejeição às esquerdas e tons requentados de Guerra Fria, que se conforma em narrativas que buscam legitimar sua rejeição à arte por meio de teorias conspiratórias ou concepções extremamente normativas a respeito da família e sexualidade, dentro outros. Dessa maneira, os artistas que adotam um posicionamento político favorável às pautas progressistas ou que elaboram obras de arte estéticas e discursos associados com temas como a livre orientação sexual e de gênero ou a problemática racial tornaram-se alvos diretos da sanha desses grupos de extrema-direita.

Veremos que esses movimentos de repressão à arte seriam um ensaio para uma política de confrontação com a arte e a cultura a partir do Estado, com a chegada da extrema direita ao governo. A censura às artes, em suas novas formas, foi o primeiro passo para a construção de uma política pública que visava encurralar as liberdades artísticas. A guerra cultural se converteria, a partir da posse de Jair Bolsonaro na presidência da República, de uma estratégia política para ser também política pública. A partir daí, acompanhamos um grave percurso de escalada autoritária e desmonte das políticas culturais construídas ao longo dos últimos 30 anos sendo desenvolvido por dentro da estrutura estatal. O aparelhamento e a instrumentalização das instituições culturais do governo federal, os cortes orçamentários e o patrulhamento de editais e da informação pública são a norma da cultura da direita. O alvo é atingir o pleno controle ideológico da arte e da cultura, tornando-as domesticadas aos interesses e percepções governamentais. Desse

modo, a perseguição aos artistas se tornaria parte da ação institucional do governo. Contudo, o que percebemos é que nenhuma dessas políticas seria possível sem a cumplicidade de governos, parcelas significativas da sociedade civil e da iniciativa privada, que ou são coniventes ou contribuem para o avanço desse programa repressivo e regressivo. A forma e os instrumentos que a extrema direita adotou para colocar em marcha sua guerra cultural, tornando a arte e a produção artística um alvo a ser abatido ficam cada vez mais nítidas. Contudo, há aspectos ideológicos, históricos e normativos que balizam as atitudes das redes reacionárias. É justamente esse conjunto de elementos que colocamos em perspectiva a seguir: verificamos o caminho percorrido por esses agrupamentos até conseguirem atingir a institucionalização da guerra cultural no Brasil.

5. GUERRAS CULTURAIS

A história, mesmo quando generaliza com muita eficácia - e em minha opinião ela não vale muita coisa se não generaliza -, sempre está atenta à dessemelhança. A primeira lição que um historiador profissional aprende é ficar à espreita de anacronismo ou de diferenças naquilo que à primeira vista parece ser a mesma coisa, como a monarquia britânica em 1797 e 1997.

Eric Hobsbawn

A “guerra cultural” é uma estratégia de disputa política formatada pelos setores conservadores. Paulatinamente, as “guerras culturais” viraram também um programa de ação governamental conforme a extrema direita chegou ao governo em muitas partes do globo, inclusive no Brasil. Trata-se de uma construção ideológica que, como veremos a seguir, se materializa em ações de intimidação e interdição de políticas públicas para as chamadas “minorias” e, ao mesmo tempo, em constrangimentos de toda ordem à produção artística, cultural e acadêmica.

No Brasil, quando a extrema direita consegue vencer as eleições e assume a presidência a partir de 2019, a “guerra cultural”, que era a estratégia política principal para garantir a chegada ao poder, se converte em parte estruturante da ação governamental e dos agentes públicos. Ou seja, ganha *status* de um programa de ação do governo federal, mesmo que não tenha sido escrito ou divulgado de modo estruturado. Aliás, como veremos adiante, é justamente a sua forma velada que garante eficiência e eficácia como uma política pública que opera à margem das formalidades legais da administração do governo. Por isso, considero estratégico no âmbito desta pesquisa deslindar a formatação e, sobretudo, a operacionalidade desse programa que coloca os artistas e fazedores de cultura como alvos centrais de uma perseguição organizada não apenas por fora, mas agora também por dentro do governo federal – com impacto na ação de muitos outros governos dominados pelos setores reacionários e conservadores.

Até aqui vislumbramos o percurso político que construiu as condições para a implementação da “guerra cultural” como um programa efetivo de combate político que viabilizou a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Assim, neste momento, é

fundamental corporificar a noção desse conceito oriundo dos Estados Unidos, verificando de forma clara como ele se adapta à realidade brasileira, principalmente de que modo ele é instrumentalizado para garantir os objetivos políticos da extrema direita nacional.

Sabemos que o conceito surgiu nos Estados Unidos e, diante disso, primeiramente, respondia à realidade política, social e cultural daquele país. Dessa forma, é indispensável para a compreensão do fenômeno delineado traçar o fluxo das ideias conservadoras que alimentam os radicais de direita no país. Verificar como a ideia de “guerra cultural” foi importada para nosso contexto e de que maneira ela se conformou num programa de ação governamental no Brasil atualmente, é o que se busca demonstrar a seguir. Assim, considero que o percurso marcado nos caminhos anteriores ganhará maior clareza e muitas das ações tomadas pelos grupos reacionários no combate às manifestações artísticas parecerão menos originais e espontâneas.

A literatura a respeito das “guerras culturais” é praticamente unânime em detectar nos anos 1960, com a “revolução” nos costumes e na contracultura, o caldo que esboçou a reação conservadora nos anos seguintes. A política mudou dramaticamente desde aquele período com a incorporação de agendas cada vez mais amplas de reivindicação social por reconhecimento e igualdade. Na década de 1960, dessa maneira, questões comportamentais, culturais e de estilo de vida aumentaram vertiginosamente sua relevância no debate público. A economia e as questões trabalhistas deixavam uma exclusividade centenária como marcador da divisão social.

A reação dos jovens estadunidenses à Guerra do Vietnã, o “Maio de 1968” francês, o movimento de descolonização na África e Ásia, a insurgência dos jovens latino-americanos contra as ditaduras no continente, a emergência dos movimentos feminista e ambientalista reformaram o horizonte político e, de forma ainda mais intensa, as relações interpessoais. Não há dúvidas de que esse período marca uma transformação cultural profunda no Ocidente, com impacto em muitas dimensões da vida social: família, sexualidade, comportamento e, também, na produção artística,

que viveu um novo momento de experimentalismo, decisivo para impulsionar os novos valores da “contracultura” pelo mundo.

Conforme a liberação da propaganda nos anos 1960 ganhava muita força e conquistava artistas, intelectuais e ocupava um espaço inédito na política, os setores conservadores se sentiam profundamente ameaçados por essas transformações. Questões culturais eram vistas com profundo ressentimento pelo que o historiador norte-americano, Andrew Hartman, chama de “América normativa”²¹⁷ e se iniciava uma reação em grupos conservadores contra os novos padrões de vida e comportamento social preconizados pelo slogan “paz e amor”.

No Brasil, que vivia sob o jugo de uma ditadura militar desde 1964, essas ideias libertárias e igualitárias eram vistas com muita suspeita pelo governo, que operava censura estrita sobre a produção artística e cultural, além de contra a imprensa. Inclusive, muitos estudos a respeito da censura no país durante a ditadura militar apontam que temas afetos ao que o regime chamava de “moral e bons costumes” eram tão perseguidos quanto as obras e artistas que abordavam questões sociais²¹⁸. Artistas com diferentes abordagens estéticas e ideológicas eram considerados subversivos. De Oscar Niemeyer, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), até Caetano Veloso e Gilberto Gil, precursores do tropicalismo, foram exilados, mostrando a abrangência da perseguição da ditadura contra a cultura.

²¹⁷ Hartman define como “América normativa” um certo consenso coercitivo a respeito de um padrão cultural que definiria o comportamento e a perspectiva ideológica da maioria dos estadunidenses no pós-guerra. Ele diz: “os americanos normativos apreciavam o trabalho duro, a responsabilidade individual, o mérito pessoal, a gratificação adiada, mobilidade social e outros valores que a classe média branca reconhecia como próprios de sua condição. Os americanos normativos viviam de acordo com estritas expectativas sexuais: sexo, seja para procriação ou recreação, estava contido nos parâmetros do casamento heterossexual. Americanos normativos se comportavam de forma consistente em acordo com os papéis de gênero: dentro dos limites do matrimônio, os homens trabalhavam fora de casa e as mulheres cuidava das crianças dentro dela [...]. Americanos normativos usualmente assumiam que a herança cristã da nação iluminava sua característica única: os Estados Unidos da América eram realmente a ‘cidade sobre a colina’” (HARTMAN, 2019, p. 5, tradução minha).

²¹⁸ Ver, por exemplo, os trabalhos realizados por Arthur Freitas, a respeito da vanguarda e do conceitualismo no Brasil, e de Claudia Calirman, sobre a arte brasileira na ditadura militar, que abordam claramente a rejeição dos militares às polêmicas comportamentais (FREITAS; CALIRMAN, 2013).

Assim, verificamos que as forças conservadoras buscavam conter de forma aberta as novas perspectivas abertas pelos movimentos dos anos 1960. No Brasil, os artistas naquele período buscavam cada vez mais a experimentação e questões como os limites da arte e do corpo passaram a vir à tona, chocando as perspectivas moralistas dos militares e engendrando reação do governo autoritário contra a cultura. Nas artes visuais, essas novas questões trazidas nos anos 1960 pelo mundo se tornaram cada vez mais vistas e obras de arte que rompiam os cânones em forma e conteúdo pontuavam cada vez mais. Da *Tropicália*, de Hélio Oiticica, passando pela *Roda dos prazeres*, de Lygia Pape, chegando à performance *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel no MAM-RJ, se confirmava que a arte brasileira absorvia os debates libertários contemporâneos e, mais que isso, era uma plataforma também para sua formulação. Aliás, o que confirma a tese de Roberto Schwarz de que apesar da ditadura militar possuir forte hegemonia ideológica em amplos setores sociais, isso não era verdadeiro no ambiente cultural, em que mesmo após o golpe de 1964, a hegemonia de esquerda seguia prevalecendo (SCHWARZ, 2014, p. 7-47). Por essa razão, conter a voz e a expressividade dos artistas sempre esteve no horizonte da ditadura.

Nos Estados Unidos, onde um dispositivo de censura e repressão direto não poderia ser utilizado para conter as transformações culturais dos anos 1960, os setores conservadores passaram a elaborar uma nova estratégia de disputa política que consistia em combater cada uma das conquistas dos novos movimentos políticos progressistas, no comportamento e na arte. Justamente nesse contexto que as bases da ideia de “guerra cultural” nos grupos conservadores e de extrema direita são conformadas. Aspectos como valores e estilos de vida ganharam novos contornos políticos e, paulatinamente, isso construiu novas formas de “di-visões” simbólicas, no sentido elaborado por Pierre Bourdieu, na sociedade ocidental (BOURDIEU, 2001).

Apesar da “guerra cultural” ter se tornado um importante fator da realidade política nacional recentemente, é fundamental para a compreensão do fenômeno entender que ele possui uma larga história. Isto é, a “guerra cultural” pode ser a estratégia política adotada por Jair Bolsonaro e seus seguidores, mas não surgiu disso, ela nasceu das contradições sociais e culturais pelas quais o mundo e o Brasil

passaram nas últimas décadas e, sobretudo, da reação dos conservadores a elas. As demandas políticas pelos direitos civis, pelos direitos das mulheres, pela livre expressão das sexualidades, em favor da proteção ao meio ambiente transformaram o cenário político de forma profunda em todo o mundo. São pautas que confrontam visões e percepções cristalizadas na sociedade a respeito dos modos de vida e das condutas individuais, principalmente de grupos conservadores.

Os processos de descolonização na África e na Ásia alteraram dramaticamente o conteúdo das políticas progressistas e de esquerda, da mesma maneira que os movimentos sociais recentes, fazendo emergir novas subjetividades na cena pública. Quando a política muda, as divisões políticas também mudam. Contra a revolução da contracultura²¹⁹, emergiu a contrarrevolução conservadora.

Nos últimos cinquenta anos, dessa forma, a perspectiva a respeito da igualdade ultrapassou o horizonte do mundo do trabalho – onde continua sendo fundamental – e avançou sobre outras áreas da sociedade. Consensos a respeito de formas de comportamento e de representações sociais foram agudamente alterados. Em outros termos, temas antes restritos à esfera privada, ao domínio da intimidade, passaram a tomar espaço determinante no debate público. As convenções tradicionais não eram mais aceitas sem questionamento e foi justamente sobre os escombros dessa transformação que sociedades mais pluralistas e seculares foram erguidas. Nessa toada, a natureza das lutas políticas dos movimentos antirracistas, feministas, LGBTQIA+ e ambientalistas alterou a dinâmica de diversas instituições sociais como as universidades, as famílias e até mesmo reformulou as relações interpessoais, que ganharam feições mais democráticas nas últimas décadas. Passamos para uma era de profunda politização da cultura.

As novas preocupações políticas desaguaram em um novo interesse por esses temas no mundo acadêmico. Nesse período, despontaram os estudos

²¹⁹ A contracultura é um movimento de caráter libertário surgido nos Estados Unidos, nos anos 1960. Buscava contestar características da cultura dominante nos domínios sociais, artísticos e filosóficos. Contra os valores tradicionais e capitalistas, de forma pacífica defendiam a liberdade de relacionamentos, uma vida de respeito à natureza e com menor consumo. Lemas como “paz e amor” e “faça amor não faça guerra” definiam as características do movimento (PEREIRA, 1983).

culturais, os estudos feministas, as pesquisas a respeito das questões raciais, abrindo novas problemáticas acerca da sociedade. Na arte, essas questões também tiveram grande impacto e a produção artística de caráter feminista, e da chamada teoria *queer* ganharam impulso. As políticas de memória e reparação, as relações entre os seres humanos e a natureza igualmente passaram a ser incorporadas nos repertórios dos artistas, a produção artística ficou impregnada dos debates a respeito desses temas e se tornou ainda mais transgressora. As obras de arte também se converteram em plataformas, para um exercício de experimentalismo e uma vocalização muito provocativa sobre os novos parâmetros culturais e sociais. Isto significou que domínios como a ciência e a arte passaram a ter impacto político importante nas sociedades em rápida mudança.

Essa nova dinâmica política demorou a receber acolhida no âmbito mais tradicional dos movimentos de esquerda, tais como partidos e sindicatos. Os partidos socialistas e social-democratas – que tempos depois seriam os principais representantes dessa nova plataforma política no Ocidente – inicialmente encaravam as demandas recentes desses movimentos como de menor importância diante das questões classistas que historicamente marcaram a agenda política desses grupos. Contudo, paulatinamente as reivindicações desses novos movimentos se impuseram e foram incorporadas nos movimentos de esquerda, ampliando o escopo de seu horizonte político.

Em 1985, Chantal Mouffe e Ernesto Laclau publicaram um livro determinante para que os setores políticos progressistas englobassem em uma única plataforma as antigas e as novas reivindicações dos movimentos sociais por igualdade: *Hegemonia e Estratégia Socialista* (LACLAU; MOUFFE, 2015). Ali eles defendiam que os princípios marxistas precisavam ser adensados com novas concepções, oriundas do debate do pós-estruturalismo. Recuperaram o conceito de hegemonia e sobre novas bases reorganizam o programa de esquerda, que não teria mais um fio condutor essencializado na figura do trabalhador fabril. Para eles, o legado dos movimentos dos anos 1960 oferecia condições para o ressurgimento da política progressista num momento que o neoliberalismo direitista de Reagan e Thatcher predominava.

Contudo, gradualmente o que aconteceu, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, foi que os partidos progressistas e socialistas adotaram políticas econômicas muito similares às suas contrapartes à direita, criando um certo consenso nas elites políticas a respeito das medidas neoliberais pró-mercado. Com isso, a diferenciação entre os grupos políticos passou a se dar cada vez mais em temas que antes não polarizavam tanto o conjunto da sociedade. Aborto, ações afirmativas, arte, liberdade de imprensa, evolução e a ciência, concepção de família, feminismo, homossexualidade, diversidade cultural e multiculturalismo, pornografia, educação sexual, o cânone ocidental passou a ser os pontos que separavam os grupos políticos. A prevalência desse aspecto na divisão das sociedades ocidentais, fez com que as narrativas conservadoras, desenvolvidas nos anos 1970 – que condenavam essas demandas todas –, recebessem também maior proeminência e polarizassem o debate público com mais intensidade nos anos 1990. O fim da história, apontado por Francis Fukuyama, com a queda da União Soviética, na verdade, apertava o passo da era das “guerras culturais” (FUKUYAMA, 1992).

No final dos anos 1980, pareciam estar em uma marcha inabalável rumo ao êxito as demandas aplicadas pelos novos movimentos por identidades e direitos de duas décadas antes. Sociólogos que estudavam o que se chamava de “pós-modernidade” ou “modernidade tardia” apontavam de forma otimista que as mudanças rumo ao progressismo no estilo de vida em nossas sociedades eram um movimento sem volta. Anthony Giddens, sociólogo muito comentado na década de 1990, publicou um livro chamado *Transformação da intimidade* em que apontava para uma reconfiguração completa das relações amorosas e interpessoais em curso no Ocidente. Para ele, a sexualidade, a afetividade, as amizades, as relações amorosas e entre pais e filhos ganhariam aspecto mais poroso e democrático e esse movimento renovador das subjetividades seria irresistível (GIDDENS, 1993). O carro das mudanças de conduta e comportamento estava passando e quem não embarcasse, seria inevitavelmente atropelado por ele.

Entretanto, não tardou para a emergência de uma oposição encarniçada aos avanços democráticos conquistados por esses novos movimentos políticos. Nos

Estados Unidos, a partir dos anos 1990, principalmente, a chamada *alt-right*²²⁰ se organizou para combater o que encarava como um ataque frontal ao “modo de vida tradicional” estadunidense e foi assim que o renascimento da extrema direita ganhou novamente espaço na política global. Foi nesse momento que decididamente a ideia de “guerra cultural” saiu do ambiente dos grupos neoconservadores e conquistou a cena pública nos Estados Unidos. Os contornos “guerra cultural” estadunidense seriam fundamentais na conformação da estratégia da extrema direita no Brasil em anos recentes. A era das “guerras culturais” significou que as polêmicas e as divisões de opinião a respeito de quase qualquer tópico seriam uma constante a partir dali.

5.1. A guerra cultural nos Estados Unidos

Em 1991, o sociólogo James Davison Hunter lançou um livro chamado *Guerras culturais: a luta para definir a América*, cuja tese central estava calcada na ideia de que a divisão política tinha sido alterada nos Estados Unidos. Ele afirmava que se consolidava uma divisão cristalizada da sociedade estadunidense no tocante a temas como direito ao aborto, porte de armas, participação das igrejas no Estado, legalização do uso de entorpecentes, direito de casamento para os LGBTQIA+, sobretudo.

Em 1992, o republicano Patrick Buchanan²²¹ afirmou na convenção nacional do partido, em Houston no Texas, que as eleições presidenciais daquele ano seriam na verdade uma “guerra pela alma da América”. Ele afirmava para os convencionais

²²⁰ “Direita alternativa” que se caracteriza por posições retrógradas a respeito da igualdade racial, de gênero e sexualidades nos Estados Unidos.

²²¹ Patrick Buchanan (1938) é um político conservador estadunidense. Atuou como assessor nas presidências republicanas de Richard Nixon e Gerald Ford, nos anos 1970. Foi diretor de comunicações da Casa Branca durante o mandato de Ronald Reagan na presidência, quando acontece a grande virada conservadora no país. Em 1992, Buchanan concorreu à indicação de candidato à presidente dos EUA pelo Partido Republicano, confrontando o então presidente George H. Bush. Sua plataforma política era baseada no combate à legalização do aborto, ao multiculturalismo e ao casamento entre LGBTs.

que “há uma guerra religiosa acontecendo no nosso país pela alma da América. É uma guerra cultural, tão crítica para tipo de nação que um dia seremos do que foi a Guerra Fria” (BUCHANAN, 1992). Buchanan não deixava dúvidas de que a defesa dos “valores tradicionais” da sociedade americana, isto é, das maiorias históricas brancas e cristãs, seria o cerne da política dos neoconservadores²²².

A percepção dos neoconservadores era de que as políticas da “nova esquerda”²²³ eram uma ameaça ao modo de vida tradicional norte-americano. Figuras como Bill Clinton e Hillary Clinton, que apresentavam uma relação igualitária entre o casal, recebiam imensa rejeição nos setores radicais de direita. Por isso, o confronto com os democratas, naquelas eleições presidenciais de 1992, era considerado, nas palavras de Buchanan, uma “decisão a respeito de quem somos”, “sobre o que acreditamos”, acerca de “se os valores judaico-cristãos e as crenças sobre as quais essa nação [os Estados Unidos] foi construída iriam sobreviver” (HARTMAN, 2015, p. 2). Estava inaugurada ali a era da “guerra cultural” na política e na sociedade estadunidense.

Assim, a polarização ideológica havia transformado os horizontes sociais e culturais nos Estados Unidos, fazendo com que os posicionamentos ideológicos com relação a temas sensíveis ganhassem protagonismo na disputa dos rumos do país. Se em 1992, o marqueteiro de Bill Clinton, James Carville, ainda podia dizer que a razão do seu candidato ter vencido as eleições era “a economia, estúpido”, dali para diante, de acordo com Hunter, isso mudaria dramaticamente de figura e tópicos como imigração, feminismo e o preconceito racial seriam cada vez mais relevantes nos debates públicos e, inclusive, na disputa eleitoral. Patrick Buchanan podia ter perdido a indicação e as eleições naquele ano, mas suas teses se

²²² É um movimento político que surgiu nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, que rejeitava a pauta política progressista dos novos movimentos de esquerda. Os neoconservadores se opõem ao ambientalismo, pacifismo, à livre orientação sexual e de gênero, etc. Ou seja, é uma posição política que surge como reação à contracultura.

²²³ Nova Esquerda é um termo utilizado, sobretudo nos EUA, para a definição desses movimentos políticos progressistas que surgiram após a II Guerra Mundial. No contexto norte-americano, a “nova esquerda” está ligada a movimentos como o *Hippie*, contra a Guerra do Vietnã e pelos direitos civis. O pacifismo, o feminismo e o multiculturalismo que marcam a atuação da “nova esquerda” são justamente pautas combatidas pelos neoconservadores.

imporiam como um aspecto inescapável na política norte-americana até os dias de hoje.

A partir da leitura proposta por James D. Hunter, o que definiria a disputa política estadunidense seria uma batalha crescente pelo controle das instituições sociais e culturais entre conservadores e progressistas, colocando a mídia, as instituições artísticas e as universidades como vetores de imensa importância política naquele país. Inclusive, o livro de Hunter, de acordo com muitos estudiosos como Andrew Hartmann e Thomas Frank, foi uma base importante para articular o sentimento reacionário e neoconservador que emergia naquele período em uma plataforma articulada (FRANK, 2004).

Houve uma apropriação política do livro de James D. Hunter pela direita neoconservadora e isso passou a instrumentalizar não apenas sua visão de mundo, mas também suas estratégias de ação política. A leitura dos conflitos políticos é feita de forma simplificada no uso político da “guerra cultural” como método de ativismo. Assim, cada demanda progressista precisava necessariamente ser combatida em nome das tradições que definiam a sociedade estadunidense.

Os neoconservadores associariam seu programa com uma espécie de *ethos* do caráter estadunidense, que estaria em risco com o avanço das pautas progressistas. Para preservar questões como a família tradicional, o casamento heterossexual, a hierarquia patriarcal, a desigualdade racial, dentre outras posições que poderíamos chamar de retaguarda, os grupos neoconservadores usariam de todo e qualquer subterfúgio disponível: protestos, boicotes, ações judiciais, iniciativas legislativas, censura. Isto significava a defesa de um combate às instituições que os setores conservadores identificavam perspectivas progressistas na sociedade como as universidades, a imprensa, as instituições artísticas e Hollywood, por exemplo, que passaram a ser identificadas como espaços de elite e distanciados do que seria o povo norte-americano.

Aliás, o historiador Thomas Frank, em seu livro *What's de matter with Kansas* – onde ele faz um balanço do avanço do neoconservadorismo nos Estados Unidos até a metade dos anos 2000 –, aponta que a identificação de artistas e acadêmicos com a elite seria uma estratégia deliberada a fim de fazer com que setores populares

abraçassem uma opção conservadora em detrimento, por exemplo, dos políticos tradicionais do Partido Democrata, historicamente mais afeitos à adoção de políticas de bem-estar social.

Para ele, a “guerra cultural” ou *backlash narrative* se concentra em uma reviravolta na forma de pensar as classes sociais. Os neoconservadores retomariam e se apropriariam de uma visão de hostilidade de classe, mas que negaria as bases econômicas dessa confrontação. Classe não seria uma questão de riqueza, berço ou posse de bens, mas principalmente uma questão de *autenticidade*. Isto é, seria uma espécie de *commodity* cultural. A classe teria a ver com a religiosidade, sobretudo. E o que faria de alguém membro da classe trabalhadora estadunidense seria exclusivamente o partilhar de valores como a despreensão e a humildade. Isso construiria uma união entre as classes produtivas, desconectada de eventuais disparidades de renda, contra a suposta elite acadêmica e artística dos grandes centros progressistas do país. Essa seria a nova polarização: a vida prática e piedosa do norte-americano comum, contra a sofisticação esnobe de artistas, acadêmicos e seus representantes políticos do Partido Democrata (FRANK, 2004, p. 28-67).

Nesse sentido, há uma tentativa de identificar claramente que os super-ricos não são, por exemplo, parasitas da sociedade que se aproveitariam da riqueza comum – o que é a retórica tradicional dos movimentos esquerdistas –, mas que os artistas, intelectuais, acadêmicos, professores e jornalistas, principalmente, seriam os grandes parasitas e inimigos do modo de vida tradicional estadunidense. Assim, a “guerra cultural” se conformaria como uma luta para destronar a “elite liberal” que estaria desvirtuando os Estados Unidos.

Dessa maneira, o progressismo é identificado no discurso reacionário como sendo a expressão doutrinária de um grupo de arrogantes, esnobes e exibidos que comandariam o país de forma opressora. Os progressistas, por meio do domínio das instituições de promoção do pensamento, promoveriam sua ideologia, impondo sua visão de mundo ao conjunto da sociedade norte-americana. Já o conservadorismo seria a doutrina das maiorias oprimidas, transformando o conservadorismo de uma ideologia de defesa do *status quo*, a versão das “guerras

culturais” seria de uma perspectiva militante e de rebelião. Seria a luta dos subalternos, das vítimas do “politicamente correto” em busca de uma reconstrução de um paraíso perdido da “americanidade” e, para isso, seria necessária uma ofensiva incessante contra a “elite liberal”, seu pensamento, suas instituições, sua arte e, finalmente, contra o governo que sustentaria o projeto da “nova esquerda”.

Essa análise é instrumental para compreender as razões das baterias dos neoconservadores terem se voltado com muita força para o campo cultural. Há uma reação conservadora aos movimentos dos anos 1960 e a consequente reconfiguração da sociedade norte-americana em termos mais diversos, inclusive no que tange a partilha de poder. Para os setores reacionários, é justamente por meio dos estudos e das produções artísticas que esse programa progressista seria disseminado. Seria nas salas de aula, nas galerias de arte, nas salas de cinema e nos auditórios universitários que os progressistas buscavam enfiar “goela abaixo” sua ideologia sobre as “maiorias silenciosas”²²⁴ oprimidas. Por isso, os neoconservadores consideravam como primordial combater os progressistas em seu próprio terreno, seja ocupando-o ou silenciando-o.

A chegada de Ronald Reagan à presidência dos Estados Unidos, em 1981, é normalmente percebida como um marco de uma virada conservadora naquela país. Reagan detinha uma retórica abertamente crítica aos movimentos progressistas dos anos 1960 e substituía o democrata Jimmy Carter, cuja presidência tinha sido identificada com valores avançados, sobretudo na área de direitos humanos. Ironicamente, Ronald Reagan era um ex-ator de Hollywood que possuía opiniões muito ácidas a respeito da arte e do setor cultural como político e era profundamente contrário ao financiamento estatal do setor. Ele trouxe à baila temas como a família tradicional, a rejeição ao aborto, o direito ao porte de armas e

²²⁴ “Maiorias silenciosas” foi um termo popularizado pelo presidente dos Estados Unidos Richard Nixon. Em 1969, o republicano fez um discurso apelando ao apoio da “maioria silenciosa” do país. Um grupo impreciso de pessoas, que não manifestaria suas opiniões publicamente, mas com perfil conservador. Seriam as pessoas que não teriam se unido aos protestos contra a Guerra no Vietnã, que aconteciam na época, nem aderido aos princípios da “contracultura”. A partir desse momento, essa expressão entrou no vocabulário dos conservadores. Inicialmente nos EUA, mas em seguida muitos grupos de direita usaram esse apelo a supostas “maiorias silenciosas” pelo mundo afora, inclusive no Brasil.

a religiosidade que marcam a ação direitista nos Estados Unidos, em recuo desde os anos 1960.

O combate à produção artística por parte dos conservadores também se tornou uma realidade com imensa repercussão social nos anos 1980. Uma série de polêmicas pontuou o mundo cultural e ganhou o debate público. Assim, foi justamente nos anos da presidência de Ronald Reagan que seria conformada as características definitivas das “guerras culturais” e boa parte da definição se deveu a discussões ao redor da produção artística. O debate alinhado no livro de James Hunter tomou suas feições definitivas nas discussões acerca da arte e da tentativa de imposição de “limites” à produção artística no final da década de 1980. Aliás, muitos conflitos relacionados com questões de estudos acadêmicos e, principalmente, obras e exposições de arte no final dos anos 1980 e começo dos 1990 anteciparam e pronunciaram as características dos conflitos que marcariam a “guerra cultural” até os dias de hoje naquele país.

Para Andrew Hartman, não há como compreender as “guerras culturais” nos Estados Unidos sem considerar a busca incessante dos setores conservadores em domesticar o que seria estudado no ambiente acadêmico e o que poderia ser produzido e reconhecido como arte. O historiador e professor da Universidade de Illinois afirma que as “guerras culturais” englobavam quase a totalidade dos debates nas áreas de artes e humanidades:

The culture wars were battles over what constituted art, and over whether the federal government should subsidize art that insulted the most cherished beliefs of millions of Americans. The culture wars were debates over transgressive films and television shows, and over whether insensitive cultural programming should be censored. They were brawls over public schools, and over whether American children should learn divisive subjects like evolutionary biology. They involved struggles over the university curriculum, and over whether American college students should read a traditional Western texts that represented a more diverse range of perspectives. The culture wars were fights over how the nation's history was narrated in museums, and over whether the purpose of American history was to make Americans proud of the nation's glorious past or to encourage citizens to reflect it's moral failings. In sum, Where the Left enjoyed success – in the nation's cultural institutions – conservatives fought back with a ferocity that matched their belief, as Patrick Buchanan put it, that 'culture is the Ho Chi Minh Trail to power.'²²⁵ (HARTMAN, p. 6-7).

²²⁵ “As guerras culturais eram batalhas sobre o que constituía a arte, e sobre se o governo federal deveria subsidiar arte que insultava as mais acalentadas crenças de milhões de americanos. As

No ano de 1989, a Universidade de Stanford deu início a uma revisão dos currículos de seus cursos de humanidades. A intenção era apresentar uma visão mais plural com a incorporação de produções intelectuais e artísticas diversas na análise dos cânones ocidentais. O currículo de estudos culturais em Stanford se tornaria mais inclusivo com a alteração no corpus de autores a partir da inclusão da produção de Frantz Fanon, Chinua Achebe e Rigoberta Menchú em suas bibliografias obrigatórias. A discussão que normalmente ficaria no interior dos muros da universidade ganhou a sociedade, chegando até o Congresso dos Estados Unidos, onde os representantes mais conservadores do Partido Republicano acusavam a Stanford de tentar subverter e conspirar contra a tradição cultural ocidental (SCHNEIDER, 1997).

Os estudos culturais e perspectivas antropológicas como o relativismo cultural passaram a ser impugnados, sobretudo as teorias de Margaret Mead, que estudou temas como a infância, adolescência e a sexualidade nas tribos da Samoa e tratou de questões sensíveis para a sociedade norte-americana a partir de paralelos com outras culturas. Outro alvo dos neoconservadores eram as teorias pós-estruturalistas, particularmente com as concepções de Michel Foucault, que também estudou profundamente as margens da sociedade ocidental: a loucura, as sexualidades desviantes, os sistemas de poder. Por exemplo, Lynne Cheney, ex-vice-primeira-dama dos Estados Unidos e ex-presidente do *National Endowment for the Humanities* entre 1986 e 1993, nos governos de Ronald Reagan e George H. Bush, considerava que as ideias de Foucault eram “um assalto contra a civilização ocidental” e que toda a obra dele “era sobre como os grandes pensadores do iluminismo teriam nos levado a um desvio”. Cheney usava suas críticas às

guerras culturais eram debates sobre filmes transgressores e programas de televisão, e sobre se programas culturais insensíveis deveriam ser censurados. Eles estavam brigando a respeito das escolas públicas, e sobre se as crianças americanas deveriam aprender temas divisivos como a evolução biológica. Eles se envolveram em lutas acerca dos currículos universitários, e sobre se as faculdades americanas deveriam ler o cânone tradicional ocidental ou textos que representavam uma gama mais diversa de perspectivas. As guerras culturais eram lutas sobre como a história nacional era narrada em museus, e sobre se o propósito da história americana era fazer dos americanos orgulhosos do passado glorioso de sua nação ou encorajar cidadãos a refletir sobre suas falhas morais. Em suma, onde a esquerda obtinha sucesso – nas instituições culturais nacionais – conservadores revidavam com ferocidade que combinava com sua crença, como colocado por Patrick Buchanan, que a cultura era a ‘Trilha de Ho Chi Minh para o poder’” [tradução minha].

perspectivas acadêmicas para atacar os políticos democratas como Al Gore, que era associado com esses pontos de vista, mesmo que não endossasse por completo ou – muitas vezes – não houvesse sequer se manifestado a respeito dessas questões (CHAIT, 2001).

No mesmo momento em que o currículo dos cursos de humanidades de Stanford ganhava imensa repercussão, uma exposição retrospectiva do artista Robert Mapplethorpe (1946-1989) também causava furor e dividia opiniões, ganhando um espaço inusual no debate público estadunidense. O artista, reconhecido mundialmente por sua peculiar sensibilidade para tocar em temas controversos, abordava questões como a sexualidade LGBTQIA+, o nu masculino, o mundo das celebridades em suas fotografias e obras. Em 1989, a exposição *The perfect moment*, que foi organizada como um tributo à carreira exitosa de Mapplethorpe, tornou-se alvo da fúria dos conservadores, que organizaram protestos e impetraram processos contra a exibição pública da mostra. Os grupos conservadores contestavam o uso de fundos públicos para o financiamento da retrospectiva do artista em função do conteúdo de determinadas obras de arte, que seriam “obscenas”.

As fotografias de Mapplethorpe retratavam cenas do universo BDSM gay, nus masculinos, especialmente de homens negros, e uma das mais polêmicas: um autorretrato do próprio artista com um chicote inserido no ânus, que evidentemente confrontavam a moralidade conservadora. A exposição que seria sediada na *Corcoran Gallery of Art*, em Washington D.C., terminou sendo cancelada pela instituição após forte pressão política. O senador republicano Jesse Helms, da Carolina do Norte, liderou o movimento contra a exposição. O argumento se baseava, basicamente, no fato de que o *National Endowment for the Arts*²²⁶ havia financiado a realização da retrospectiva e isso conferia o direito dos congressistas e dos grupos conservadores de deslegitimar o conteúdo das obras de arte do artista e o próprio direito a serem exibidas publicamente²²⁷.

²²⁶ Criada em 1965, no governo de Lyndon B. Johnson, é uma agência governamental voltada para o fomento às artes.

²²⁷ Disponível em: <http://tech.mit.edu/V110/N31/mapple.31a.html>. Acesso em: 20 abr. 2021.

A exposição de Mapplethorpe ganhou intensa repercussão nacional e o cancelamento da exibição em Washington marcou a divisão entre liberais e conservadores a respeito da produção artística. Em julho de 1989, o crítico de arte Michael Brenson lamentou que a *Corcoran Gallery of Art* tivesse sido cancelada e afirmou que a obra do artista havia sido mal interpretada pelos críticos:

*This exhibit should be seen. It is extremely unfortunate that the Corcoran Gallery of Art canceled it last month in the hope of averting a political outcry [...]. As much as he has been made out to be a renegade and outlaw, Mapplethorpe is an utterly mainstream artist. He loved freshness and glamor and was obsessed with the moment, which his photographs always reflect. In his restricted spaces and his feeling for abstraction and attentiveness to every shape, edge and texture, Mapplethorpe is a child of the Formalism of the 1960s.*²²⁸ (BRENSON, 1989).

O que Brenson trazia para o debate era algo muito presente no discurso a respeito da arte realizado pelos neoconservadores: as características intrínsecas das obras eram desprezadas em prol de uma interpretação literal dos motivos explícitos na produção. Tratava-se, no sentido proposto por Brenson, de uma tentativa infeliz de interdição do conhecimento sobre arte do público norte-americano. Uma prática que permearia, como veremos, a ação desses grupos reacionários contra a arte: o objetivo era censurar temática incômodas, sobretudo.

Muitas instituições se negaram a receber a itinerância da retrospectiva *The perfect moment* de Mapplethorpe e houve um debate a respeito da censura à arte nos Estados Unidos naquele período. Em 1990, na cidade de Cincinnati, a exposição foi censurada em um caso chocante para o país. Militantes antipornografia organizaram uma campanha para pressionar o CAC (*Contemporary Arts Center*) a cancelar a mostra. A polícia chegou a invadir o espaço da exposição e expulsar os visitantes para fotografar a mostra, com o intuito de comprovar a “obscenidade” das obras de arte. O diretor da instituição respondeu um processo por atentado ao pudor, que posteriormente foi absolvido (PHELAN, 1990).

²²⁸ Essa exposição deveria ser vista. É de uma infelicidade extrema que a Corcoran Gallery of Art tenha cancelado a exposição mês passado na esperança de reverter um clamor político [...]. Por mais que ele tenha sido considerado um renegado e um fora da lei, Mapplethorpe é um artista mainstream. Ele amava o frescor e o glamor e era obcecado pelo momento, o que suas fotografias sempre refletiram. Em seus espaços contidos, na sua tendência à abstração e atenção a cada forma, limite e textura, Mapplethorpe era um filho do formalismo dos anos 1960 [tradução minha].

Um outro ponto de polêmica dos conservadores estadunidenses com a arte se relacionava com uma obra de arte produzida pelo artista Andres Serrano (1950)²²⁹, em 1987, intitulada *Immersion (Piss Christ)*. O trabalho consistia em uma fotografia de um crucifixo submerso em um pequeno tanque cheio de um líquido alaranjado, que de acordo com Serrano seria sua própria urina. Em 1987, a obra foi exibida na *Stux Gallery* em Nova York com uma recepção muito favorável. Contudo, a situação mudou em 1989, quando a fotografia foi novamente exibida. No mesmo ano que a retrospectiva de Mapplethorpe sofria uma cruzada dos neoconservadores, a fotografia de Serrano também foi atacada. Os senadores republicanos Al D'Amato, de Nova York, e Jesse Helms, da Carolina do Norte – que também foi um dos maiores detratores de Mapplethorpe –, afirmavam que a obra de arte era “blasfêmia” e criticavam duramente a *NEA* por ter oferecido ao artista financiamento em 1986, para a produção dessa obra de arte.

²²⁹ Andrés Serrano é um fotógrafo estadunidense. Com frequência usa fluidos corporais tais como urina, esperma, sangue e leite materno na realização de seus trabalhos, abordando aspectos da corporalidade e da espiritualidade. Discute frequentemente temas como gênero, poder, religião, violência e morte em suas obras.

Figura 13 - Immersion (Piss Christ)



Fonte: Andres Serrano (1950), fotografia, 1987.

A polêmica envolvendo Serrano e Mapplethorpe resultou, inclusive, num corte do financiamento da agência no ano seguinte, em 1990, e essa pressão financeira sobre o orçamento para as artes tornou-se cada vez mais intensa naquela década. Em 1996, o Congresso, de maioria republicana, mesmo durante o governo democrata de Bill Clinton, cortou o orçamento do *National Endowment for the Arts* em mais de um terço. A instituição que recebia, desde os anos 1980, um orçamento entre 160 e 180 milhões de dólares, teve seus recursos cortados para 99,5 milhões. A pressão de grupos como a *American Family Association* foi decisiva para a redução de financiamento. Os conservadores apontavam o apoio ao trabalho de artistas como Barbara DeGenevieve, Andres Serrano e, claro, Robert Mapplethorpe²³⁰. Evidenciando uma tática recorrente dos adeptos da “guerra

²³⁰ Disponível em: <https://www.arts.gov/about/Budget/AppropriationsHistory.html>. Acesso em: 20 abr. 2021.

cultural” nos Estados Unidos e, como veremos, também no Brasil: a asfixia do fomento às artes.

Os temas que faziam interface com a religiosidade cristã tiveram enorme impacto. O filme *A última tentação de Cristo* (1988), do cineasta Martin Scorsese, causou furor mesmo antes de seu lançamento. A idealização da película é de 1983 e trazia como enredo as tentações sofridas por Jesus, abrindo um aspecto de humanidade para Cristo. A Paramount Pictures que iria produzir a obra baseada no livro do escritor grego Níkos Kazankatzakis, *A última tentação* (1951). A obra literária desagradava os grupos conservadores cristãos pelo fato de colocar a figura de Cristo tentado por sentimentos carnis como o medo, a dúvida e, principalmente, a luxúria (KAZANKATZAKIS, 2015).

A Paramount decidiu cancelar a produção com receio de complicações com os grupos religiosos, principalmente por ameaças da *National Federation for Decency*. Somente em 1986, Scorsese conseguiu um contrato com a Universal que decidiu correr os riscos e realizar o filme. Assim que se decidiu retomar as filmagens, muitas organizações cristãs iniciaram um movimento para impedir sua realização. No entanto, a Universal sustentou a produção e as filmagens foram realizadas.

O lançamento do filme em 1988 trouxe ainda maior comoção na opinião pública conservadora. Particularmente, a narrativa final do filme que retrata a crucificação de Jesus – tentado em sua dor por Satanás representado na figura angelical de uma criança – e apresenta uma realidade alternativa em que ele desce da cruz, se casa com Maria Madalena e vive como um mortal. As referências à libido e sexualidade de Cristo chocaram os grupos cristãos radicais de direita. Protestos aconteceram alegando que o filme era blasfemo, pois o Cristo interpretado por Willem Dafoe trazia uma imagem imperfeita e profundamente humanizada da figura divina. O filme teve problemas de distribuição com muitos cinemas e videolocadoras negando exibir a obra em função da pressão dos grupos conservadores.

As reações de religiosos conservadores apontavam para duas características proeminentes da “guerra cultural” conforme se manifestou nos Estados Unidos: uma tentativa deliberada de cercear qualquer abordagem de questões religiosas na arte que desviasse da interpretação que os evangélicos direitistas realizavam das

escrituras bíblicas; e uma busca constante por vilanizar as instituições artísticas e culturais que permitiam uma interpelação mais tolerante e aberta da religiosidade e, principalmente, dos ícones do cristianismo.

Outro ponto sensível na década de 1980 das guerras culturais nos Estados Unidos foi o movimento encabeçado pela ex-segunda-dama do país, Tipper Gore, para criar um selo de aviso aos pais de conteúdo sexual, violento ou moralmente condenado, tais como o uso de drogas, em discos de *rock n'roll*. Esse grupo criou uma associação chamada *Parents Music Resource Center* (PMRC) cujo objetivo era a adoção, por meio de lei, de um selo a ser incluído em obras fonográficas chamado *Parental Advisory: Explicit Lyrics*²³¹. As líderes eram chamadas de “*Washington Wives*” em função de todas serem casadas com figuras de proa da política norte-americana²³².

A assunção do grupo é percebida em muitos estudos do tema como parte do avanço do movimento conservador durante a presidência de Ronald Reagan (1981-1989), que trouxe para a ribalta política temas de costumes em sua versão reacionária (FRANK, 2005, p. 311). A preocupação das mães reunidas na organização era com o conteúdo explícito em letras de música, sobretudo de rock e pop que traziam assuntos que elas consideravam inadequados para o público infanto-juvenil. Em 1985, a fim de dar consequência ao argumento PMRC, a instituição publicou uma lista chamada de *The filth fifteen* em que apresentava quinze letras de músicas de grande sucesso na época consideradas inapropriadas:

	Artista	Música	Temática
1	Prince	Darling Nikki	Sexo/masturbação
2	Sheena Easton	Sugar Walls	Sexo

²³¹ A tradução seria: “Aviso aos pais: letras explícitas”.

²³² Tipper Gore, na época casada com o então Senador do Partido Democrata – que posteriormente se tornaria vice-presidente dos Estados Unidos – Al Gore, Susan Baker, esposa do então Secretário do Tesouro dos EUA, o republicano James Baker, Pam Howar, mulher do maior corretor imobiliário de Washington Raymond Howar e Sally Nevius, esposa do ex-presidente do parlamento do distrito de Columbia eram as fundadores e líderes do grupo. A característica do grupo era também um caráter bipartidário. A organização sobreviveu até a metade dos anos 1990, mas acabou com o afastamento da líder Tipper Gore após a assunção de Al Gore ao cargo de vice-presidente estadunidense (SCHONFELD, 2015).

3	Judas Priest	Eat Me Alive	Sexo
4	Vanity	Strap on Robbie Baby	Sexo
5	Mötley Crüe	Bastard	Violência
6	AC/DC	Let Me Put My Love Into You	Sexo
7	Twisted Sister	We're Not Gonna Take It	Violência
8	Madonna	Dress You Up	Sexo
9	W.A.S.P.	Animal (Fuck Like a Beast)	Sexo
10	Def Leppard	High n' Dry	Álcool e drogas
11	Mercyful Fate	Into the Coven	Ocultismo
12	Black Sabbath	Trashed	Álcool e drogas
13	Mary Jane Girls	In My House	Sexo
14	Venom	Possessed	Ocultismo
15	Cyndi Lauper	She-bop	Sexo/masturbação

Fica bastante claro que as senhoras do PMRC, mesmo que algumas delas se considerassem progressistas²³³, se preocupavam com os mesmos temas que os conservadores religiosos: temáticas sexuais explícitas, uso de álcool e drogas ilícitas e, igualmente, com menções ao ocultismo. Inicialmente, o grupo interpelou as gravadoras para que adotassem um selo de forma voluntária, porém a recepção das empresas fonográficas foi negativa. Diante da recusa das gravadoras, a organização passou a peticionar o Congresso para impor a adoção do aviso aos pais sobre o conteúdo.

A ação da PMRC foi entendida por boa parte dos artistas como um estímulo à prática da censura contra os músicos. Os músicos Frank Zappa, Dee Snider e John Denver foram até o Congresso estadunidense contrapor a proposta do comitê

²³³ Tipper Gore, por exemplo, se considerava como uma "liberal", o que nos Estados Unidos é sinônimo de progressismo, e uma "fã de *rock n'roll*".

considerada como uma abertura perigosa para a censura e uma afronta à primeira emenda da Constituição dos Estados Unidos²³⁴, que impediria qualquer tipo de restrição à liberdade de expressão. O caso de Zappa tornou-se emblemático, pois o músico teve um de seus discos incluídos no sistema de *Parental Advisory*, mesmo suas músicas sendo inteiramente instrumentais. A situação reforçou o alerta no mundo artístico acerca da ameaça de mordada à produção musical.

A *Recording Industry Association of America* (RIAA), representante das gravadoras do país, também reagiu de forma contrária à adoção do selo de aviso. As gravadoras, assim como os músicos, consideravam que o objetivo final da PMRC não era a orientação dos pais, mas a imposição de padrões morais à produção musical. No entanto, a pressão do grupo e o *lobby* no parlamento resultaram, por fim, na adoção do *Parental Advisory* pelas gravadoras. Após a adoção do selo, lojas como a Walmart passaram a não comercializar as obras fonográficas que recebiam o aviso. Por isso, muitos protestos de músicos e bandas ocorreram contra a adoção do selo, uma das manifestações mais conhecidas foi a canção *Mother* da banda de *heavy metal* Danzig, que afirmava ser direcionada à Tipper Gore²³⁵. O líder da banda

²³⁴ O texto da 1ª emenda da Constituição dos Estados Unidos afirma o seguinte: "*Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.*" ["O congresso não deverá fazer qualquer lei a respeito de um estabelecimento de religião, ou proibir o seu livre exercício; ou restringindo a liberdade de expressão, ou da imprensa; ou o direito das pessoas de se reunirem pacificamente, e de fazerem pedidos ao governo para que sejam feitas reparações de queixas"].

²³⁵ A letra da música é:

Mother [Mãe]

Tell your children not to walk my way [Diga a seus filhos para não seguirem meu exemplo]

Tell your children not to hear my words [Diga a seus filhos para não escutarem minhas palavras]

What they mean [O que elas significam]

What they say [O que elas dizem]

Mother [Mãe]

Mother [Mãe]

Can you keep them in the dark for life [Você pode mantê-los na escuridão para toda vida]

Can you hide them from the waiting world [Você pode escondê-los do mundo que os aguarda]

Oh, mother [Oh, mãe]

Father [Pai]

Gonna take your daughter out Tonight [Vou levar sua filha para sair essa noite]

Gonna show her my world [Vou mostrar a ela o meu mundo]

Oh, father [Oh, pai]

Not about to see your light [Não estou a fim de ver sua luz]

But if you wanna find hell with me [Mas se você quiser encontrar o inferno comigo]

deu uma declaração emblemática sobre o nível de confrontação pública que a medida teve:

Al Gore wanted to tell people what they could listen to and what they couldn't... It was basically coming down to the idea that he wouldn't let anybody record any music that he didn't think you should be doing. There was going to be an organization that would tell you what you could and couldn't record. And certainly if you couldn't record it, you couldn't put it out. It was really fascist. (GROW, 2013).

No âmbito cultural, o movimento das “esposas de Washington” disparou um sentimento denominado como “ansiedade do metal”. Programas de TV afirmavam

I can show you what it's like [Eu posso lhe mostrar como é]
Till you're bleeding [Até que você sangre]

Not about to see your light [Não estou a fim de ver sua luz]
And if you wanna find hell with me [E se você quiser encontrar o inferno comigo]
I can show you what it's [Eu posso lhe mostrar como é]

Mother [Mãe]

Tell your children not to hold my hand [Diga a seus filhos para não segurarem minha mão]
Tell your children not to understand [Diga para seus filhos não entenderem]
Oh, mother [Oh, mãe]

Father [Pai]

Do you wanna bang heads with me [Você quer bater cabeça comigo]
Do you wanna feel everything [Você quer sentir tudo]
Oh, father [Oh, pai]

Not about to see your light [Não estou a fim de ver sua luz]
And if you wanna find hell with me [E se você quiser encontrar o inferno comigo]
I can show you what it's like [Eu posso lhe mostrar como é]
Till you're bleeding [Até você sangrar]

Not about to see your light [Não estou a fim de ver sua luz]
And if you wanna find hell with me [E se você quiser encontrar o inferno comigo]
I can show you what it's [Eu posso lhe mostrar como é]
Yeah [Yeah]

Not about to see your light [Não estou a fim de ver sua luz]
But if you wanna find hell with me [Mas se você quiser encontrar o inferno comigo]
I can show you what it's like [Eu posso lhe mostrar como é]
Till you're bleeding [Até você sangrar]

Not about to see your light [Não quero ver sua luz]
And if you wanna find hell with me [E se você quiser encontrar o inferno comigo]
I can show you what it's like [Eu posso lhe mostrar como é]
Wo-oh [Wo-ho]
Mother [Mãe]
Yeah [Yeah]

Disponível em: [youtube.com/watch?v=z06nRXPzX1A](https://www.youtube.com/watch?v=z06nRXPzX1A). Acesso em: 03 set. 2021.

que as letras do ritmo eram centradas em temas como sexo, adoração do diabo e suicídio, o que seria uma má influência para os jovens e até que as músicas aumentariam as taxas de suicídio juvenil. No congresso, durante as audiências protagonizadas pelo PNRC, as músicas de *heavy metal* eram tratadas como “rock pornô” por muitos congressistas, apontando para um pânico moral disseminado a respeito dessas composições (HARTMAN, 2019).

É visível a adoção de um duplo padrão por parte dos grupos conservadores. Enquanto se preocupam dramaticamente com temas como a abordagem do sexo explícito ou com o uso de ícones religiosos em obras de arte, consideram defensável – e até mesmo desejável – as manifestações de preconceito de raça, etnia, sexualidade e gênero. Aliás, toda e qualquer reprimenda que abordagens preconceituosas possam sofrer por parte dos progressistas a narrativa das “guerras culturais” converte como uma opressão do “politicamente correto” contra o modo de vida da maioria da sociedade estadunidense.

É importante especificar e prestar muita atenção nesses episódios dos anos 1980 nos Estados Unidos, porque eles são considerados como definidores dos atributos da “guerra cultural” no país pela imensa maioria dos estudiosos do tema²³⁶. Os pontos críticos e as estratégias das “guerras culturais” são conformados ali. Nas décadas seguintes, haveria um aprofundamento das mesmas polêmicas e, em consequência disso, a disputa política viraria de cabeça para baixo, com as questões materiais perdendo cada vez mais importância no debate público em favor de temas morais e culturais.

Outro ponto a enfatizar é que a despeito da aparência de simplicidade, a estratégia das “guerras culturais” foi formulada por pessoas com pensamento bastante sofisticado. Um dos grandes referentes do neoconservadorismo e

²³⁶ Nesse momento, também surgiram debates importantes a respeito do ensino nas escolas. Setores religiosos começaram a questionar o ensino da teoria da evolução, exigindo que o criacionismo fosse igualmente apresentado ou, ainda mais radicalmente, estudado com exclusividade – equiparando crenças religiosas e conhecimento científico. Inclusive, debates a respeito do formato do planeta ganharam proporções naquele momento. Debates sobre o ensino da História dos Estados Unidos se tornaram mais frequentes, com a defesa pública de posições revisionistas acerca de temas muito sensíveis como a Guerra Civil estadunidense e o legado da escravidão. Até mesmo a apresentação crítica do uso de bombas nucleares por parte dos EUA durante a II Guerra Mundial em museus do país recebeu críticas severas dos conservadores, considerando qualquer relativização crítica do uso das bombas como um desrespeito aos soldados que lutaram na guerra contra o Japão.

impulsionadores da “guerra cultural” foi o ex-estrategista político da Casa Branca durante o governo de George W. Bush, Karl Rove. Ele foi o responsável pelo marketing da campanha republicana em 2000 e 2004, quando um candidato considerado mais frágil do que seus adversários – Al Gore, em 2000, e John Kerry, em 2004 – venceu as eleições ao adotar o foco em temas sensíveis do ponto de vista comportamental e cultural. Ou seja, as “guerras culturais” foram objeto de muito trabalho político e intelectual, não são uma simples reação conservadora às conquistas progressistas, são uma rebelião conservadora com o objetivo de suplantar definitivamente a esquerda e sua pauta liberal na área de costumes e cultura.

Para Thomas Frank, as “guerras culturais” são principalmente uma estratégia de mobilização de massas. As polêmicas são produzidas para serem vencidas, mas esse seria um objetivo subsidiário: o central seria a formação de um setor majoritário e conservador constantemente excitado e irritado com supostas ameaças vindas dos progressistas para, assim, garantir que o exercício do poder, nas mais diferentes esferas, fosse exercido pelos direitistas (FRANK, 2004).

Dessa forma, a arte e as produções artísticas são um produto muito valioso para o fomento da indignação coletiva, uma vez que são provocativas por natureza. Com o objetivo de interpelar o público a um estranhamento, muitas delas podem se converter em belas plataformas para estimular o ódio político por meio de estratégias de propaganda e, inclusive, desinformação. Aliás, essa se transformou em uma tática muito valiosa para encobrir eventuais falhas dos governos conservadores, pois a tarefa das “guerras culturais” é sempre inconclusa e os artistas, intelectuais e jornalistas estariam de prontidão para desvirtuar a sociedade estadunidense.

Um último item é de imensa importância para compreender a efetividade das táticas das “guerras culturais”: a ausência de conexão com a realidade ou com uma noção de verificável, de verdade. As teses neoconservadoras possuem um aspecto conspirativo e muitas vezes apelam diretamente para teorias da conspiração fabricadas, com o intuito de gerar medo ou pânico. O presidente democrata Barack Obama (2009-2016) foi uma vítima constante de teorias conspiratórias a seu

respeito. Até mesmo a cidadania de Obama chegou a ser questionada pelos grupos conversadores, alegando que ele teria nascido fora dos Estados Unidos – o que o impediria de ser presidente pelas leis do país. Inclusive, um dos principais disseminadores dessa teoria conspiratória foi seu sucessor Donald Trump (2017-2020), considerado como o presidente das “guerras culturais”.

Trump agregou um novo elemento da tática do *backlash*: a visão de um *outsider* lutando contra o *establishment* de Washington. Lembrando que, os presidentes republicanos anteriores, George H. Bush e George W. Bush – pai e filho –, eram membros de uma das famílias mais tradicionais da política norte-americana e não podiam incorporar essa característica de um alienígena no cenário político, possivelmente decisiva para livrar a capital da corrupção política. Já Trump, um milionário e ex-apresentador de um reality show²³⁷ de sucesso, encarnava um perfil completamente diferente do que os eleitores estavam acostumados. As aspirações de uma mudança radical por meio de uma retomada dos ideais da “América normativa” que estavam expressos na retórica trumpista:

‘Make America Great Again.’ Donald Trump’s campaign slogan, displayed on ball caps and T-shirts or emblazoned on placards at boisterous rallies across the red-state landscape, evokes the fervent belief among many Americans that the nation is no longer theirs.²³⁸ (HARTMAN, 2019, p. 285).

A eleição de Donald Trump parecia algo muito distante da realidade quando ele venceu as primárias do partido republicano, em 2016. Tudo indicava que, após o primeiro presidente negro de sua história, os Estados Unidos elegeriam a primeira mulher para o cargo máximo do país. Hillary Clinton era favoritíssima para vencer a corrida eleitoral. No entanto, o cenário viraria de cabeça para baixo em 2016. Trump trouxe o ressentimento da “América normativa” para o centro do debate público como o candidato republicano à presidência. A vitória do empresário era

²³⁷ Trump apresentou, entre os anos de 2004 a 2015, o reality show *The Apprentice* [O Aprendiz]. É um programa que julga as qualidades para os negócios dos participantes. Os vencedores do programa eram contratados pela empresa de Trump como executivos. O ex-presidente dos Estados Unidos tornou-se conhecido sobretudo pelo julgamento ríspido das habilidades dos competidores e pela frase “you are fired” [você está demitido] a cada eliminação de um participante do programa.

²³⁸ ‘Torne a América grande novamente’. O slogan de campanha de Donald Trump, estampado em bonés e camisetas ou gravado em relevo nos cartazes de comícios turbulentos através da paisagem dos estados republicanos, evocam a crença fervorosa entre muitos americanos que a nação não seria mais deles [tradução minha].

considerada improvável e, durante toda a campanha eleitoral, o triunfo de Hillary Clinton era dado como certo pela imprensa e analistas políticos. Apesar disso, surpreendentemente, ela perdeu as eleições e Trump, retratado como o verdadeiro representante da “América profunda”, se converteria no presidente das “guerras culturais”.

A vitória de Trump ia contra todos os prognósticos, inclusive os que tratavam das guerras culturais. No final da era Obama, os progressistas estadunidenses, em sua maioria, estavam convencidos de que haviam vencido a “guerra cultural”. Até mesmo entre estudiosos do tema, essa opinião estava bastante consolidada. Por exemplo, o historiador Andrew Hartmann chegou a escrever um artigo em que afirmava que as “guerras culturais” haviam “morrido” – posição que o autor revisaria na edição de 2019 de seu livro *The History of Culture Wars*. O otimismo se baseava nos avanços que o país conquistava nos diversos planos da identidade de gênero, raça e etnia. Os anos de 2014 e 2015, em particular, aceleraram essa percepção otimista após conquistas como a confirmação do casamento igualitário no país pela Suprema Corte de Justiça.

Contudo, inesperadamente, Trump consolidou sua posição como candidato republicano nas primárias do partido e depois sua vitória nas eleições, trazendo para o centro do debate o ressentimento dos “perdedores” das guerras culturais: os conservadores do meio-Oeste, das zonas rurais, os trabalhadores brancos das áreas em desindustrialização do país. Os perdedores do neoliberalismo²³⁹ terminaram cooptados pelo candidato milionário que se apresentava como o representante da “América profunda”.

A campanha de 2016 trouxe uma mudança significativa para a disputa política: a força das redes sociais. O espaço da internet, aparentemente terra de ninguém, mostrou-se um terreno fértil para a manipulação da opinião pública e com capacidade de gerar um cenário ainda mais divisivo na sociedade norte-americana. O perfil da rede social Twitter se tornou um espaço privilegiado para que os eleitores

²³⁹ Desde a adoção das políticas neoliberais, na era Reagan, a desigualdade entre pobres e ricos aumentou dramaticamente, o acesso a serviços públicos como educação, universidades e saúde pioraram e o número de postos de trabalho no setor industrial caiu pela metade (DARDOT & LAVAL, 2016).

norte-americanos pudessem se comunicar com Donald Trump. Ali ele respondia diretamente as reportagens a seu respeito e criava um tipo diferente de plataforma para a comunicação populista, em que o líder se comunica diretamente com as massas. Os veículos de mediação, sobretudo a imprensa, eram desacreditados amplamente. Por meio do crescimento das mídias sociais, as “guerras culturais” prosperaram novamente. As divisões atingiram níveis altíssimos e foram expostas de forma cada vez mais direta e brutal.

Em 2016, a polarização, que sempre marcou a política e a sociedade norte-americana, atingiu níveis inimagináveis, a ponto de a imprensa abordar seriamente acerca do eventual risco de um conflito civil. Nesse caldo que esquentava muito, a profusão de teorias da conspiração espalhadas por sites, blogs e perfis na internet engendrou uma outra forma para que os grupos neoconservadores e a extrema direita dos Estados Unidos pudessem espalhar pânico sobre o público que buscavam dialogar: agora os fatos seriam dispensáveis na luta política.

Trump se apresentava como um verdadeiro representante da alma estadunidense e como o único capaz de deter uma suposta ameaça ao país. Evidentemente, o pânico advinha da “elite liberal”. Trump era a “América” e ele sabia exatamente o que não era: Barack Obama, um homem negro com nome muçulmano, e Hillary Clinton, uma mulher independente, com histórico de apoio ao feminismo e que ocupava uma posição de destaque na política nacional. Mesmo sendo um milionário, Trump se apresentava como um representante das aspirações do norte-americano comum, principalmente daqueles que não detinham formação elevada e não trabalhavam em escritórios com ar-condicionado. Supostamente, a tática não poderia dar certo, mas assim como Reagan, um homem nada religioso havia levado a maioria dos votos evangélicos contra o piedoso professor da escola dominical da Igreja Batista, Jimmy Carter, Donald Trump conseguiu. Sua retórica virulenta contra Clinton e os democratas, o levaria num voo sem escalas rumo ao salão oval.

Para atingir seus objetivos, Trump precisou adotar um tom muito agressivo e diferente de todas as campanhas presidenciais nos Estados Unidos desde o começo do século XX, ao menos. Ele buscou mostrar diariamente que Hillary Clinton

era a candidata das elites liberais e do domínio de Wall Street. Sua narrativa nos comícios lotados que fazia pelo país insistia que havia um complô dos endinheirados do capital financeiro com intelectuais, artistas e Hollywood para desvirtuar os Estados Unidos de seus valores tradicionais e retirar o poder das majorias brancas do interior em favor das minorias.

Nesse confronto, Trump não teve qualquer pudor em romper as barreiras da civilidade. Por exemplo, às vésperas do segundo debate presidencial televisionado, o candidato republicano convocou uma entrevista coletiva preliminar ao debate em que apareceu cercado de mulheres que acusavam o ex-presidente Bill Clinton de agressões sexuais. Durante o confronto televisionado, Trump, acusando a adversária de ser uma “mentirosa compulsiva”, chegou a afirmar que se fosse eleito mandaria a candidata democrata para a prisão em função da investigação em curso do uso por parte de Hillary de seu e-mail pessoal para comunicações governamentais, quando ocupou o cargo de Secretária de Estado no governo Obama²⁴⁰.

A estratégia foi bem-sucedida – em seguida se revelaria o uso de empresas especialistas na manipulação de dados durante a campanha presidencial de Trump²⁴¹ – e garantiu a vitória do milionário. A presidência de Trump foi temperada pelo constante clima de polarização política, mostrando que o empresário não diminuiria a temperatura das “guerras culturais” durante sua gestão. Na verdade, pelo contrário, a “guerra cultural” com Trump se tornou mais que nunca uma estratégia de governança. As narrativas ganharam mais força do que os fatos.

Durante seus anos na presidência, Trump não hesitou em apoiar o uso indiscriminado de armas. Com o apoio do *lobby* dos fabricantes de armas e da poderosa *American Rifle Association*, o ex-presidente defendeu o direito de os

²⁴⁰ Disponível em: <https://exame.com/mundo/trump-ameaca-enviar-hillary-a-prisao-se-for-eleito/>. Acesso em: 02 de maio de 2021.

²⁴¹ Após a eleição de Donald Trump, descobriu-se a empresa britânica “Cambridge Analytica”. A companhia foi acusada no Reino Unido de influenciar na campanha pelo Brexit por meio da mineração de dados privados que usavam para comunicação estratégica. A empresa teria realizado o mesmo tipo de serviço para Trump, possibilitando a criação de um sistema de customização de mensagens muito efetivo e que, de acordo com investigações, manipulava o sistema eleitoral. Em função das investigações nos Estados Unidos e no Reino Unido, a “Cambridge Analytica” encerrou suas atividades em 2018.

cidadãos portarem armas de grande poder de fogo, até fuzis de uso militar, mesmo após sucessivos massacres acontecerem no país em função da posse de armamento pesado por pessoas comuns. O tema das armas se tornaria um dos grandes vetores da “guerra cultural” trumpista, que disseminava boatos de que o Partido Democrata deseja suprimir a posse de armas pesadas, para impor um governo opressor em favor das minorias.

Um outro ponto culminante das “guerras culturais” na era Trump foi seu comportamento após o assassinato de um homem negro, George Floyd, por um policial branco na cidade de Minneapolis em maio de 2020. Como consequência da morte por asfixia de Floyd, uma série de protestos irrompeu no país contra a violência policial sobre a comunidade negra. As manifestações ganharam vulto e Trump acusou-as de terem sido tomadas "por anarquistas profissionais, multidões violentas, incendiários, saqueadores, criminosos, grevistas, antifa e outros" e chegou a afirmar que os protestos eram um ato de “terrorismo doméstico”²⁴². Depois de endereçar esse discurso agressivo ao país, Donald Trump posou para uma foto segurando uma bíblia em frente a uma igreja nos arredores da Casa Branca: a mensagem era clara de que ele defendia os valores da “América normativa” contra o “assédio” da minoria negra. A criminalização do movimento *Black Lives Matter* por Trump foi um elemento profundamente divisivo do país.

O confronto com a imprensa e com Hollywood foi outra tônica da retórica de Donald Trump. Durante seus quatro anos na presidência, Trump afirmava que a imprensa, intelectuais e artistas disseminavam *fake news* a seu respeito e buscavam desestabilizar sua presidência, retomando a narrativa da vitimização dos radicais de direita e conservadores em tons cada vez mais elevados.

A polarização das “guerras culturais” na era Trump levou ao chocante episódio da invasão do Capitólio – sede do parlamento dos Estados Unidos – por seus apoiadores no dia em que seria confirmada a vitória eleitoral do democrata Joe Biden nas eleições de 2020. Estimulados por uma retórica de ódio e por teorias conspiratórias que afirmavam que as eleições haviam sido fraudadas e que na

²⁴² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52886923>. Acesso em: 3 de maio de 2021.

verdade o vencedor tinha sido Trump, centenas de pessoas sitiaram o parlamento do país. As cenas finais do governo de Donald Trump mostram o fosso profundo que se abriu no país entre a direita radical e os setores progressistas, consistindo em uma ameaça concreta para a convivência democrática no país.

Assim sendo, torna-se claro que a “guerra cultural” avançou progressivamente até se converter em uma estratégia política dos reacionários para a conquista e manutenção do poder nos Estados Unidos. Isto é, a intolerância com a alteridade, a demonização dos progressistas, as tentativas constantes de silenciamento dos intelectuais e artistas se tornaram um *modus operandi* dos grupos conservadores estadunidenses, constituindo seu instrumento de ação política concreto.

Nessa receita retrógrada, soma-se um contexto que a favorece: o aumento exponencial das desigualdades sociais operado pelo neoliberalismo. Em um país onde o fosso entre pobres e ricos aumenta drasticamente, a narrativa que responsabiliza os intelectuais, políticas de igualdade de gênero e racial pelos males dos trabalhadores tornou-se apelativa, a fim de construir um bode expiatório capaz de capturar adeptos até mesmo em parte da classe trabalhadora. Uma vez que as forças políticas progressistas fracassaram nos Estados Unidos em organizar um programa que unisse igualdade social e progressismo de valores.

5.3. A guerra cultural no Brasil

A análise a respeito do contexto dos Estados Unidos é instrumental para esta pesquisa. É evidente que não se trata de considerar a “guerra cultural” no Brasil simplesmente como subsidiária ou derivativa da forma como essa estratégia se desdobrou entre os estadunidenses, mas, a partir da comparação, poderemos vislumbrar com mais clareza como as ideias da extrema direita a respeito da cultura e da arte se desenvolveram nos dois países e, assim, verificar onde a guerra cultural se difere da situação norte-americana e em quais pontos há uma transposição ideológica para o cenário brasileiro. Além disso, é central constar que a guerra cultural se tornou um instrumento de luta política empregado pelos reacionários no

mundo todo, nos últimos anos, partindo em grande medida de conceitos e de “tecnologias” sociais e políticas geradas em solo norte-americano²⁴³. Apesar disso, é fundamental apontar que as ideias que organizam as guerras culturais em cada lugar ganham tintas e cores locais em função da realidade social, política, cultural e artística em que se encontram. O sociólogo francês Michael Löwy aponta que em diversos países as ênfases sobre os “bodes expiatórios” criados pela extrema direita para canalizar as frustrações sociais são moduladas por razões contextuais:

Em cada país esta extrema direita tem características próprias: em muitos países (Europa, Estados Unidos, Índia, Birmânia) o “inimigo” - isto é, o bode expiatório - são os muçulmanos e os imigrantes; em certos países muçulmanos, são minorias religiosas (cristãos, judeus, yazidis). Em alguns casos predomina o nacionalismo xenofóbico e o racismo, em outros o fundamentalismo religioso, ou então o ódio à esquerda, ao feminismo, aos homossexuais. Apesar desta diversidade, há alguns traços comuns à maioria, senão a todos: o autoritarismo, o nacionalismo integral – “Deutschland über alles” e suas variantes locais: “America First”, “O Brasil acima de tudo” etc. – a intolerância religiosa ou étnica (racista) contra o “Outro”, a violência policial/militar como única resposta aos problemas sociais e à criminalidade (LÖWY, 2020, p. 13).

De forma que, estamos certamente diante de um fenômeno global e que ainda está sendo enquadrado através de novos estudos que se acumulam dos últimos anos (BROWN, 2019; SOLANO, 2018; BLAY, 2019). O avanço do reacionarismo extremado pelo mundo trouxe à tona questões muito graves em termos de violência física e simbólica, com impactos diretos sobre a qualidade e a constância de regimes democráticos. Políticas xenofóbicas, racistas e LGBTfóbicas entraram na agenda política de governos em diversas partes do planeta. São políticas que são orientadas pelo que chamamos aqui como guerras culturais, quando a agenda de valores ganha proeminência e há uma tentativa de imposição por grupos políticos reacionários de suas visões políticas, ideológicas e religiosas. Michael Löwy identifica esse momento como o período de maior avanço da extrema

²⁴³ Considero um erro igualar a disputa por hegemonia cultural na sociedade com a guerra cultural. A guerra cultural pressupõe uma estratégia de aniquilação do outro, uma total eliminação da alteridade; a disputa por hegemonia, seja em termos gramscianos ou nas concepções laclauianas, propõe a construção de um “senso comum” que seja hegemonizado por determinada posição ideológica, sem a pressuposição totalitária da eliminação, inclusive física, das opiniões divergentes. Os únicos paralelos possíveis entre a “guerra cultural”, sobretudo na forma virulenta como ela se manifesta no Brasil, são com as táticas culturais do fascismo e do nazismo.

direita na Europa e no mundo desde os anos 1930 (LÖWY, 2020). Na Polônia²⁴⁴ e na Hungria²⁴⁵, por exemplo, atualmente se coloca por parte da União Europeia a

²⁴⁴ Leis criadas na Polônia de perseguição à comunidade LGBTQIA+ estão no cerne da reação de países como Alemanha e França a respeito dos países do leste europeu poderem seguir no bloco num futuro próximo. A Polônia, a exemplo do que acontece nos Estados Unidos e no Brasil atualmente, possui um movimento anti-LGBTQIA+ muito poderoso e alimentado pelos círculos ultraconservadores da Igreja Católica, majoritária no país. A partir de 2015, com a chegada do partido direitista Lei e Justiça ao governo do país, leis contra a educação sexual foram aprovadas. Ainda foi criada uma lei chamada de “lei da blasfêmia” que impede o uso de imagens religiosas “fora de contexto”, o que tem sido usado para a perseguição de LGBTQIA+, inclusive de artistas. Mais de uma centena de cidades, cerca de um terço das municipalidades polonesas, aprovaram leis que instituem “zonas livres de LGBTQIA+”, políticas que são associadas às leis segregacionistas existentes nos Estados Unidos até os anos 1960, que proíbem qualquer expressão do que consideram “ideologia LGBT”, incluindo bares, trocas de afeto públicas, etc. O presidente da Polônia, de extrema direita, afirmou que a “causa LGBT não é sobre pessoas, mas sobre uma ideologia perigosa”. Esse movimento, como em outros lugares, tem impacto direto na arte. Por exemplo, o Ministério da Cultura e Patrimônio do país apontou um curador considerado como “ultraconservador” para a chefia do Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art no final de 2020, uma das principais instituições de exibição de arte do país. Piotr Gliniski é acusado por grupos de defesa dos direitos humanos e associações artísticas de expor obras de arte de cunho LGBTfóbico e misógeno em muitas de suas curadorias, demonstrando alinhamento com as posições reacionárias do governo polonês, que tem é acusado de buscar censurar a imprensa e as redes sociais. A exposição *The Power of Secrets* montada no Ujazdowski entre 2019 e 2020 apresentava esse legado de repulsa da sociedade polonesa contra sua comunidade LGBTQIA+, demonstrando as bases históricas da ideologia reacionária expressada pelos políticos do Lei e Justiça atualmente. O curador da exposição, Karol Radziszewski, afirma que o atual governo considera qualquer iniciativa relativa à temática queer como uma ameaça à sua política de defesa da “família tradicional” e isso tem impactado diretamente nas políticas culturais do país, com escassez de fundos e constrangimentos. Um dos casos mais famosos de acosso à produção artística recentemente na Polônia diz respeito a instalação *Rainbow* da artista Julita Wójcik (Ver Figura 14 nos anexos desse trabalho) construída na Praça do Salvador em Varsóvia que foi vandalizada e queimada sucessivas vezes. A obra de arte consistia de um arco-íris de 9 metros de largura, símbolo da resistência da comunidade LGBTQIA+, que recobria grande parte da praça. Os grupos reacionários consideravam que a localização da instalação nas proximidades da Igreja do Sagrado Salvador como uma afronta a suas crenças religiosas. Em 2015, a prefeitura de Varsóvia, após sucessivas reconstruções da obra, removeu a instalação da Praça São Salvador. Ver: <https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2021/04/4919067-polonia-desafia-uniao-europeia-com-leis-anti-lgbt.html>; <https://www.calvertjournal.com/articles/show/11560/lgbtq-art-exhibition-ujazdowski-centre-censure--queer-exhibition-warsaw>; <https://pt.euronews.com/2020/07/30/as-zonas-livres-de-lgbt-na-polonia>; <https://www.calvertjournal.com/articles/show/4613/controversial-warsaw-rainbow-dismantled>. Acessos em: 01 set. 2021.

²⁴⁵ A Hungria vive uma deriva autoritária desde o retorno de Viktor Orbán ao cargo de primeiro-ministro do país em 2010. Entre 1998 e 2002, Orbán governou a Hungria sob uma plataforma de centro-direita liberal. Foi durante a década de 2010 que o político teria virado cada vez mais em direção a posições de extrema direita, como o nacionalismo e a xenofobia. O primeiro-ministro húngaro fala atualmente na construção de uma “democracia iliberal” no país, em que as posições das minorias são desconsideradas em favor das majorias sociais. Orbán, a exemplo de Jair Bolsonaro, é alinhado ao estrategista de extrema direita norte-americano Steve Bannon, que já anunciou ter relação estreita com o político. Orbán se destacou negativamente durante a crise migratória Síria se negando a garantir o direito de trânsito por seu país de refugiados de guerra e igualmente rechaçando a possibilidade da Hungria acolher refugiados em seu país. Em 2011, o governo de Orbán conseguiu aprovar uma reforma constitucional que criava um órgão regulador do judiciário e ainda mexia na composição da suprema corte de justiça do país. A Hungria de Orbán, seguindo as políticas das guerras culturais, adota uma política persecutória “às ideias liberais” na educação. Em 2017, o país aprovou uma lei que inviabilizava as atividades da Universidade Centro-

possibilidade de exclusão desses países do grupo por infringirem as cláusulas democráticas que são pré-requisitos para integrar a comunidade de países²⁴⁶.

No entanto, mesmo que a conjuntura de uma “emergência da extrema direita” seja planetária, quando retomamos ao histórico das ideias disseminadas pelas redes reacionárias terminamos sempre remontando ao contexto norte-americano para que possamos compreender a origem de determinadas concepções, teorias conspiratórias ou crenças que dão coerência para as guerras culturais empreendidas pelo mundo. Tornando a comparação entre os processos

Europeia no país – uma iniciativa financiada pelo financista húngaro George Soros, um dos alvos centrais do governo de Orbán. O governo de extrema direita também é conhecido por suas políticas persecutórias contra comunidade LGBTQIA+. Recentemente, o país aprovou uma lei que proíbe a veiculação nas escolas e em programas televisivos “dirigidos a menores” de conteúdos que façam referência à homossexualidade. A lei também proíbe a publicidade com conteúdo solidário à comunidade LGBTQIA+. A lei reverbera os discursos reacionários que condenam a “ideologia de gênero” bastante presentes nos grupos de extrema direita pelo mundo atualmente. As políticas reacionárias do governo Orbán também se estendem ao campo da arte, onde as posições-chaves das instituições culturais estão praticamente todas ocupadas por pessoas alinhadas ao pensamento de Orbán atualmente. De acordo com o especialista em políticas culturais, Zoltán Lakner, como a cultura no país é praticamente financiada exclusivamente pelo Estado, o dirigismo cultural tem sido uma constante nos últimos anos. Essa situação leva a casos como o da Ópera Estatal Húngara e do Museu Nacional cujas direções não têm permissão para se comunicarem com a imprensa. A situação se deveu à apresentação de uma montagem de *Billy Elliot* na instituição. A peça foi acusada de “promover a homossexualidade” e teve 15 de suas 44 apresentações previstas canceladas. Com relação ao Museu Nacional, as acusações se deveram à apresentação de uma pintura de Frida Kahlo, que fazia “apologia ao comunismo”. São frequentes casos de censura e autocensura na Hungria atualmente. Recentemente, o Museu Ludwig de Budapeste desmontou uma instalação do artista János Brückner porque tinha uma abordagem crítica ao primeiro-ministro (ver Figura 15 nos anexos). A instituição considerou muito perigosa uma obra de arte com críticas explícitas à Viktor Orbán e decidiu retirá-la de exibição ainda antes da abertura da mostra em que estava inserida – esse mesmo Museu havia realizado uma exposição sobre as relações de gênero na arte do leste europeu, demonstrando a mudança de clima político no país. Todas essas políticas têm tido reverberação negativa na União Europeia que considera as políticas contrárias a imigração e à comunidade LGBTQIA+ húngaras como “ultrajantes”. Ver:

<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-06-24/uniao-europeia-em-peso-cerra-fileiras-contr-a-homofobia-do-governo-hungaro.html> <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-06-16/ultradireitista-orban-desafia-ue-com-lei-que-proibe-falar-sobre-homossexualidade-nas-escolas-da-hungria.html> <https://theintercept.com/2021/05/27/cruzada-viktor-orban-contr-george-soros-custou-minha-universidade/> <https://news.artnet.com/art-world/viktor-orban-ludwig-museum-1544659> <https://www.calvertjournal.com/features/show/11276/how-the-hungarian-governments-cultural-control-is-stifling-budapests-creative-spirit> <https://www.calvertjournal.com/articles/show/10337/hungarian-opera-house-hits-back-claims-billy-elliott-gay> <https://www.telegraph.co.uk/news/2018/08/08/frida-kahlo-exhibit-criticised-in-hungary-promoting-communism/>. Acesso em: 02 set. 2021.

²⁴⁶ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2021/04/4919067-polonia-desafia-uniao-europeia-com-leis-anti-lgbt.html> e <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-06-24/uniao-europeia-em-peso-cerra-fileiras-contr-a-homofobia-do-governo-hungaro.html>. Acesso em: 03 set. 2021.

desenrolados nos Estados Unidos e no Brasil que realizamos bastante instrumental para este estudo.

Como veremos, a condução da guerra cultural nos Estados Unidos e no Brasil são processos com muitas similaridades – mesmo que fosse um equívoco apontar que o processo no Brasil seja simplesmente derivativo dos acontecimentos na potência do Norte, percebe-se que as ideias originadas nos Estados Unidos são importantíssimas para que a extrema direita brasileira desenvolvesse sua guerra cultural²⁴⁷.

Primeiramente, há um dado a ser considerado que é muito relevante para nossa análise: a concepção de guerra cultural foi importada e difundida no Brasil entre os grupos reacionários ao mesmo tempo em que se desenvolvia e ganhava adeptos nos Estados Unidos²⁴⁸. As formas históricas de repressão às artes e à cultura eram distintas daquilo que preconizava a guerra cultural, como veremos. Até mesmo porque, durante o período da ditadura militar, o combate da direita não considerava a cultura e as artes como vértices centrais a serem derrotados em seu projeto político autoritário. Naquele momento, o combate ao “comunismo” se

²⁴⁷ Nesse momento, considero oportuno fazer uma ressalva a respeito do modo como me posiciono nas discussões a respeito da origem das ideias que alimentam as redes reacionárias no processo de guerra cultural no país. Mesmo que alguns estudiosos apontem uma grande originalidade das ideias da “guerra cultural à brasileira” praticada pelos setores bolsonaristas, avalio ser importante verificar a importância no discurso de Jair Bolsonaro e seus seguidores, por exemplo, das pautas que são oriundas de um contexto político muito mais afeto à realidade norte-americana. Basta verificar, dentre outras, a centralidade do tema armamentista na agenda bolsonarista (um tema historicamente caro à direita dos Estados Unidos), a recente ênfase do atual presidente na suspeição das eleições e do sistema eleitoral (praticamente replicando a fórmula de Donald Trump em sua tentativa de reeleição, quando afirmou que as eleições foram fraudadas em favor do democrata Joe Biden) e, por fim, o negacionismo a respeito das vacinas contra a Covid-19. Esse conjunto demonstra claramente a enorme influência que as pautas bolsonaristas recebem do cenário dos Estados Unidos e reforçam a necessidade de verificarmos os acontecimentos naquele país para que tenhamos condições de compreender o fenômeno no Brasil.

²⁴⁸ Como buscamos apresentar até agora é importante constar que a censura e a repressão às artes são uma realidade no país há muito tempo. Retomando o que apresentamos na introdução, durante a vigência da ditadura militar, por exemplo, o Estado tornou-se responsável pela censura, pelo exílio e, muitas vezes, pela tortura e morte das vozes artísticas dissidentes do regime. A estratégia da ditadura era o silenciamento direto dos artistas pela ação estatal, a partir da lógica do combate à “subversão”, quando a censura era um elemento estratégico para o regime. No contexto atual, nos cabe, dessa maneira, especificar a diferença entre os programas de repressão ao campo cultural, como o da ditadura militar, em relação às estratégias de aniquilação simbólica das guerras culturais que usualmente utilizam de formas implícitas de censura e repressão, operando nos limites ou à margem da institucionalidade, recorrendo sobretudo à constrangimentos morais, difamação, manipulação da opinião pública e pressão política para atingir a imposição de seus objetivos ideológicos.

centrava em outros movimentos políticos e sociais mais “tradicionais” como organizações estudantis, sindicatos e movimentos camponeses, por exemplo.

Dessa maneira, as discussões sobre a guerra cultural se moldam no debate público nacional a partir de elementos próprios de nossa história e de nossa conjuntura, mas são constantemente temperados pelos discursos construídos no exterior, primordialmente nos Estados Unidos. Porém, há um esforço de propagadores das ideias dos neoconservadores estadunidenses para adaptar essa plataforma e formular uma guerra cultural tingida de verde e amarelo para que essas ideias pudessem conquistar um maior número de adeptos no país. Nesse processo, é fundamental observar a atuação de Olavo de Carvalho na difusão das concepções norte-americanas e para a adaptação, sempre com a adição de percepções próprias, desse repositório ideológico de extrema direita para um público ampliado. Nesse caso, não se trata de buscar um autor de qualidade em sua reflexão, mas de compreender a possibilidade ímpar que teve para divulgar e normalizar um cabedal de ideias reacionárias que não encontrava um público significativo no país.

5.2.1. *Olavo de Carvalho*

Nos anos 1990, o ideólogo Olavo de Carvalho (1947) ganhou projeção nacional ao tornar-se colunista de jornais de grande circulação no país como *Zero Hora*, de Porto Alegre, *O Globo* e *Folha de S.Paulo* e oferecer ao público uma perspectiva claramente alinhada com o pensamento direitista. Há cerca de trinta anos, Carvalho já criticava duramente a hegemonia da esquerda no âmbito da arte e da cultura, mas ia além afirmando uma hegemonia da esquerda na política brasileira, o que demarcaria uma derrota completa, em sua concepção, do projeto político que orientava a ditadura militar (CASIMIRO, 2018, p. 289-298).

Nesse período, Olavo de Carvalho, que durante os anos da ditadura militar tinha sido opositor ao regime e que nos anos da redemocratização tinha se tornado conhecido por sua atuação esotérica como astrólogo, passou a ter destaque por seu pensamento político conservador. Conforme apontado no estudo de Flávio Henrique Calheiros Casimiro (2018), o ideólogo recebeu espaço privilegiado da grande mídia

para divulgar suas teses direitistas. Além das páginas dos jornais de maior circulação do país, naqueles anos Carvalho publicou uma série de livros que se tornaram muito influentes na direita brasileira: *A nova era e a revolução cultural: Fritjof Capra & Antonio Gramsci* (1994), *O jardim das aflições - de Epicuro à ressurreição de César: ensaio sobre o materialismo e a religião civil* (1995), *O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileiras* (1996) e *O imbecil coletivo II: A longa marcha da vaca para o brejo e, logo atrás dela, os filhos da PUC* (1998).

Nesses livros, Olavo de Carvalho já demonstrava que sua ênfase ao combate da esquerda – porque efetivamente seus livros se constituíam como “livros de combate” – estaria centrada no mundo intelectual, as universidades mormente, e as artes e o mundo da cultura. Em *Nova era e a revolução cultural* (1994), o ideólogo fazia uma espécie de *mea culpa* pela sua participação em movimentos de esquerda durante o final dos anos 1960 e os anos 1970. Ali, Olavo de Carvalho (1994, p. 11-25) lamentava que autores clássicos como Aristóteles seriam desconsiderados na formação intelectual brasileira, sendo que a presença do marxismo e do positivismo seria hegemônica nos meios acadêmicos e, assim, fazendo com que o pensamento de base conservadora não tivesse espaço no mundo intelectual do país. Ele se propõe a construir uma linhagem de pensamento baseada em ideias de pensadores conservadores e, de modo bastante pretensioso, estabelecer a primeira interpretação a respeito do Brasil propriamente dita, uma vez que autores como Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre, que de acordo com Olavo de Carvalho teriam realizado esforços para analisar o país, não teriam bagagem filosófica suficiente em seus trabalhos (1994, p. 13).

Além da pretensão, outra característica que os escritos de Olavo de Carvalho já possuíam era uma visão apocalíptica da obra do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937). O ideólogo das redes reacionárias faz uma análise simplista do pensamento de Gramsci, encaixotando-o em uma forma de teoria conspiratória. De acordo com Carvalho, o “gramscismo” – expressão largamente usada em seus escritos – proporia a conquista da hegemonia no campo cultural e intelectual como estratégia preferível à tomada direta do poder. Olavo afirma que por meio dessa estratégia, a esquerda poderia conquistar o “domínio dos meios de comunicação e

da cultura” e, através desses instrumentos de difusão de ideias, conduzir a população a se “tornar socialista sem saber” (CARVALHO, 1994, p. 44-48).

Olavo de Carvalho está convicto de que há uma “revolução cultural” baseada na estratégia gramscianiana em curso no país desde os anos 1960. Os articuladores dessa “revolução” seriam os movimentos surgidos na esteira da “nova era” (ambientalistas, feministas, movimentos raciais e LGBTQIA+, sobretudo), um eufemismo para tratar da contracultura, que usariam a estratégia de ocupar os meios de comunicação, as universidades e a cultura para desdobrar seu avanço para a conquista do poder. Aliás, já em seu primeiro livro verifica-se que os alvos do ideólogo brasileiro são muito similares ao dos neoconservadores estadunidenses: os mesmos movimentos e a mesma ênfase na disputa por “corações e mentes”.

Olavo insiste que a esquerda está sobrerrepresentada na disputa política pela sua hegemonia entre comunicadores sociais, artistas, intelectuais e professores, que atuariam para alterar o “senso comum tradicional” dos brasileiros. Os livros de Olavo de Carvalho não possuem o objetivo de esquadrihar uma via de pensamento alternativo sobre o Brasil, a partir de uma ótica conservador. O ideólogo desde o seu primeiro livro voltado à política insiste em construir um balanço do pensamento de esquerda, visando combatê-lo e derrotá-lo no ambiente político, construindo uma hegemonia à direita em todas as áreas da vida social. Isto posto, depreendemos que Olavo apresenta a estratégia da guerra cultural ao país e ao longo de 30 anos insiste, com o apoio de muitos “aparelhos ideológicos” da direita, tais como os institutos para a difusão do pensamento liberal, na necessária luta para destruir o pensamento e os movimentos progressistas no país. Uma possibilidade que ganharia vislumbres de realidade a partir de 2013.

Desde o começo da década de 1990, Olavo de Carvalho busca criar narrativas criminalizadoras do pensamento progressista. Um dos seus temas prediletos é a suposta “bandidolatria” da esquerda e suas ilações de que a esquerda brasileira teria conexões com o crime organizado. Esse tema perpassa *A nova era e a revolução cultural*, *O jardim das aflições* e *O imbecil coletivo*. Em seu livro de 1994, Carvalho dedica um ensaio inteiro para insinuar que as esquerdas possuem uma relação com os grupos do crime organizado e que os intelectuais, a partir de

sua perspectiva de defesa dos direitos humanos, construíam uma justificativa para essa relação criminosa²⁴⁹.

Com o passar dos anos, o pensamento de Olavo de Carvalho torna-se ainda mais radical. Em 1996, *O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileiras* se converteu no primeiro grande sucesso editorial do ideólogo. É uma compilação de artigos em que o estilo virulento do autor já estava bastante presente²⁵⁰, o livro está repleto de posturas que podem ser consideradas como racistas e homofóbicas, além disso também antissemitas – há um artigo chamado *Judaísmo e preconceito* em que não expressa muita simpatia pelos judeus²⁵¹. Nesse livro, o ideólogo é ainda mais incisivo em afirmar uma suposta indigência intelectual no país, em suas palavras:

A alienação da nossa elite intelectual, arrebatada por modas e paixões que a impedem de enxergar as coisas mais óbvias. São observações esparsas, não pretendem traçar um diagnóstico de conjunto, mas indicam fortemente no sentido de uma suspeita: a suspeita de que algo no cérebro nacional não vai bem (CARVALHO, 2004, p. 39).

Aliás, um dado interessante de *O imbecil coletivo* é o uso reiterado por parte de Olavo de Carvalho de exemplos de acontecimentos dos Estados Unidos. O próprio autor chega a fazer um alerta a respeito dessa questão:

O leitor talvez se espante de que alguns dos fatos aqui abordados não tenham por cenário o Brasil e sim os Estados Unidos. Mas é que

²⁴⁹ É interessante recordar que à época em que Olavo de Carvalho escrevia seu livro “A Nova Era e a Revolução Cultural”, Leonel Brizola era governador do estado do Rio de Janeiro e uma das acusações frequentes que eram feitas contra o político pedetista era de um suposto acordo que teria com as organizações criminosas. Ver: <https://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/entrevista/os-dois-segmentos-que-organizam-o-crime-no-rio-o-estado-e-faccoes-sairam>. Acesso em: 03 set. 2021.

²⁵⁰ Preciso afirmar aqui que sou reticente à tese de João César de Castro Rocha que pressupõe uma “ação positiva” do pensamento de Olavo de Carvalho em seus escritos dos anos 1990, sobretudo por “apresentar” um repertório de autores direitistas ao país (CASTRO ROCHA, 2021, p. 70). Como já afirmei, não identifico nos escritos de Olavo de Carvalho qualquer intenção além do combate político. Nesse sentido, não só os pensadores de esquerda são rebaixados e até mesmo criminalizados, mas também os pensadores de direita são apropriados de forma instrumental para iluminar preconceitos, teorias conspiratórias, falsificações históricas grosseiras. Há uma história de pensadores e filósofos ligados a um pensamento conservador no país, muitos deles ligados à filosofia que fazem uso sério de um pensamento de origem conservador como o do romantismo alemão, por exemplo, para a abordagem de questões sociais.

²⁵¹ Sintomaticamente, esse artigo foi retirado do livro em sua 2ª edição, em 1997. Não há qualquer justificativa na edição para a supressão do artigo.

não falo da cultura norte-americana tal como a veem os americanos do norte, mas tal como ela aparece aqui, na nossa imprensa literária. O material é de lá, mas o recorte seletivo é nosso: revela nossos interesses e prioridades. Em segundo lugar, e como se vê por esse recorte mesmo, a confusão local consiste, quanto a alguns aspectos essenciais, num reflexo da crise da inteligência norte-americana. Cronicamente incapaz de qualquer pensamento independente, a intelectualidade brasileira compensa sua míngua de força criadora com um excesso de sensibilidade para as oscilações do mercado de ideias no mundo: ninguém, como os nossos letrados, tem um senso tão agudo da “atualidade” e uma pressa tão descarada de renegar da noite para o dia suas devoções da véspera, à menor suspeita de estarem “superadas”. Volúveis e inseguros, esfalfam-se por acertar o passo com as badaladas do relógio da moda, esse eco da História que tomam pela História mesma (CARVALHO, 2004, p. 40).

Em um jogo mental, Carvalho acusa os intelectuais progressistas brasileiros de fazerem exatamente o que ele mesmo faz constantemente e, como vimos, confessadamente: importar ideias para formular seu pensamento. Uma vez que a intelectualidade nacional importava as concepções do progressismo norte-americano, de acordo com raciocínio de Olavo, torna-se justificável buscar no pensamento neoconservador as ideias para a reação conservadora que ele pretende instigar, mesmo que afirme estar construindo um pensamento “original”.

Carvalho advoga que com a “debacle do comunismo” o eixo da influência intelectual dos acadêmicos brasileiros transitou de Paris para Nova York. São as ideias da “nova esquerda e da nova era” que guiariam a esquerda no país, que a partir da redemocratização teriam ganhado o “primeiro plano da política nacional” gerando efeitos nocivos para o país:

E como a intelectualidade esquerdista ocupou todos os postos estratégicos da indústria de prestígios — dominando as universidades, as comunicações, o mercado de livros —, ela contaminou com a sua indigência a totalidade da vida cultural brasileira (CARVALHO, 2004, p. 41).

O cerne do pensamento conspiratório de Olavo de Carvalho se encontra inteiramente ali. A intelectualidade de esquerda que domina os meios de propagação de ideias no país detém a hegemonia nas escolas, universidades, editoras, artes, meios de comunicação e, assim, constituem um predomínio “integral” das concepções ideológicas no país:

Nosso declínio intelectual foi acompanhado de um notável progresso dos meios materiais de difusão da cultura: ampliação e modernização da indústria livreira, abertura de espaços para o noticiário cultural na TV e nas rádios, aumento prodigioso do número de vagas universitárias, multiplicação das verbas oficiais para a produção cultural etc. Assim, quanto mais baixa a qualidade das ideias, mais largos os canais por onde se despejam na cabeça do povo — a latrina mental dos intelectuais. Pior ainda: premiando de supetão o intelectual jovem, despreparado e sem lastro interior, o sucesso atua como o sinal encorajador de que um imbecil precisa para se tornar um imbecil arrogante (CARVALHO, 2004, p. 41).

Todo o sistema de pensamento de Olavo de Carvalho está aí: as políticas educacionais para a democratização da educação superior são um problema e as políticas culturais para o fomento à produção artístico-cultural igualmente. Esses devem ser alvos da direita política, que é marginalizada desses espaços. A vilanização do progressismo é acompanhada *pari passu* pela vitimização dos reacionários, que estariam à margem desses locais privilegiados para a difusão de ideias.

Diante disso, para conquistar a hegemonia do pensamento direitista, Olavo de Carvalho passa a descredibilizar todos os *locus* de produção de reflexão intelectual no país. As artes produzidas no país seriam um “lixo”, o pensamento acadêmico seria “imbecil”, a mídia “ignorante” e assim por diante. As instituições educacionais, escolas e universidades são percebidas como espaço exclusivo de “doutrinação”²⁵². Os direitos humanos se convertem em “defesa do banditismo”. A arte é vista como lugar de difusão de “baixaria” e “propaganda esquerdista”. Olavo de Carvalho está constantemente convidando o leitor a reagir a uma suposta *intelligentsia* da esquerda que estaria orquestrando a dominação do país a partir da “imposição” de seu pensamento. À exceção de Olavo de Carvalho e daqueles que concordam inteiramente com ele, todos são “imbecis” que devem ser silenciados o mais rápido possível.

²⁵² Muitas dessas ideias terminaram por resultar em propostas de projetos de lei como o “Escola Sem Partido” que visavam permitir a promoção de instrumentos de perseguição à professores pelo que diziam em sala de aula. Ver: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/entenda-a-polemica-em-torno-do-escola-sem-partido.ghtml>. Acesso em: 04 set. 2021.

Durante a presidência de Lula (2003-2010), Olavo se desloca para um autoexílio em Richmond, na Virgínia – a cidade é famosa por ter sido a capital dos “Estados Confederados da América” durante a guerra de secessão estadunidense e, atualmente, é muito simbólica para os movimentos supremacistas daquele país²⁵³. A partir dos Estados Unidos, o ideólogo começa a ocupar as redes para divulgar suas ideias nas redes reacionárias no Brasil. Em 2009, inicia a oferecer “cursos online de filosofia”, que se tornam uma das principais plataformas de divulgação das ideias de extrema direita no país, tendo entre seus alunos inclusive Eduardo Bolsonaro, deputado federal e filho do atual presidente da República. Além do filho de Jair Bolsonaro, muitas figuras que assumiriam cargos proeminentes no governo de extrema direita foram alunas de Olavo de Carvalho, como o ex-chanceler Ernesto Araújo, por exemplo²⁵⁴.

O ideólogo da extrema direita tornou-se uma celebridade nas redes sociais. Amealha mais de 1 milhão de seguidores no Youtube, mais de meio milhão no Facebook e quase 700 mil no Twitter, demonstrando a influência de suas posições para as redes reacionárias²⁵⁵. Depois das manifestações de 2013, Olavo de Carvalho passou a receber mais atenção quando a chamada “Olavo tem razão” tornou-se frequente nas redes. Nas manifestações pelo impeachment da presidenta Dilma, entre 2015 e 2016, essa frase era corriqueira em cartazes e camisetas. Após um longo trabalho de amearhar adeptos, o ideólogo se tornaria uma das figuras centrais da política nacional, responsável por oferecer coerência às concepções reacionárias.

A partir da Virgínia, Olavo de Carvalho deu impulso no Brasil para que a extrema direita priorizasse muitas pautas que são definidoras para os reacionários estadunidenses. Uma delas é o armamentismo. Olavo afirmou que foi morar em Richmond tanto por não desejar ser governado pelo PT, quanto por sua atração

²⁵³ Disponível em: <https://globalnews.ca/news/3074043/shocking-white-supremacy-posters-delivered-to-richmond-homes/>. Acesso em: 03 set. 2021.

²⁵⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/o-curso-de-olavo-de-carvalho-artista-da-ofensa-23521208>. Acesso em: 20 ago. 21.

²⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/user/olavodeca> <https://www.facebook.com/olavo.decarvalho;> https://twitter.com/opropriolavo?fbclid=IwAR0UI3-KxRE4qMtNVvwsM_hP0vk0mMKwOFOgRYJ_oAq-VoqKco8vMtC8_io. Acessos em: 05 set. 2021.

pelos *rednecks*²⁵⁶. Em seus vídeos, muitas vezes foi visto portando armas pesadas e já apareceu mostrando uma coleção de rifles de sua propriedade²⁵⁷.

Olavo de Carvalho se autodenomina como o “parteiro” da nova direita brasileira²⁵⁸. Em sua visão a respeito do Brasil, a “direita foi massacrada pela esquerda”, que ocupou todos os espaços de poder. Iniciando pela educação, cultura e comunicação para atingir, por fim, o poder político. Em 2018, logo após a eleição de Jair Bolsonaro, gravou um vídeo lamentando uma suposta falta de inserção real da direita no país. Ele afirmava:

[...] O Brasil é um país de maioria conservadora e cristão. Isso já foi comprovado por pesquisa em cima de pesquisa. E, como é possível para um país de maioria cristã e conservadora em duas eleições tenha tido quatro candidatos presidenciais, todos de esquerda? E isso ainda ser celebrado pelo Lula como a perfeição da democracia. Como é possível para um país de maioria conservadora não tenha um partido conservador? (sic) Uma TV conservadora? Uma universidade conservadora? Um jornal diário conservador?²⁵⁹

Carvalho afirma que essa suposta exclusão da direita do cenário afetava a democracia e fazia parte de uma articulação esquerdista entre os que teriam retornado do exílio e repartiam o poder no país. De modo que tanto o PT quanto o PSDB seriam partidos de esquerda. O Partido dos Trabalhadores seria uma ameaça ainda maior por suas articulações internacional. Desde que o PT assumiu a presidência da República, Olavo de Carvalho incluiu o *Foro de São Paulo*²⁶⁰ como um de seus alvos preferenciais. O agrupamento de partidos de esquerda, para o ideólogo, seria um substituto das *Internacionais Socialistas* e teria por objetivo organizar uma revolução de âmbito regional, a partir da conquista da hegemonia. O

²⁵⁶ Uma definição de como são identificados os brancos sulistas, geralmente de classe baixa e trabalhadores rurais, afeitos às armas e profundamente conservadores. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1210200808.htm>. Acesso em: 01 set. 2021.

²⁵⁷ Disponível em <https://www.nuso.org/articulo/conspiracion-bolsonaro-olavo-carvalho/>. Acesso em: 01 set. 2021.

²⁵⁸ Disponível em: <https://www.nuso.org/articulo/conspiracion-bolsonaro-olavo-carvalho/>. Acesso em: 01 set. 2021.

²⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rNYhYOvR0VQ>. Acesso em: 01 set. 2021.

²⁶⁰ O Foro de São Paulo é uma articulação de partidos políticos de esquerda e centro-esquerda da América Latina. Atualmente reúne, de acordo com informações da própria instituição, 123 partidos de 27 países latino-americanos e caribenhos. Os encontros do grupo são anuais e abertos ao público. Ver: <https://forodesaopaulo.org/breve-historico-e-fundamentos/>. Acesso em: 01 set. 2021.

Foro, para Carvalho, seria comandado pelo PT em conluio com a família Castro e as FARC colombianas, sendo financiado pelo narcotráfico – retomando a ênfase da relação entre esquerda e crime organizado que perpassa seus diferentes livros.

É evidente que se trata de uma teoria conspiratória que ajuda a dar impulso para as demais teorias a respeito do “gramscismo” e os perigos de uma revolução socialista no Brasil e na região latino-americana. Retoma elementos da Guerra Fria, que mesmo mal postos nos dias atuais, alimentam o receio de uma “tomada de poder” pela esquerda – algo que de acordo com Olavo estaria em curso.

Um outro elemento importante da ação de Olavo de Carvalho é notado por João César de Castro Rocha (2021, p. 40-45). Ele afirma que boa parte do magnetismo do ideólogo de extrema direita se deve ao uso desbragado de palavrões, associado a uma condenação aberta do “politicamente correto”. O palavrão é uma forma de chamar atenção e, ao mesmo tempo, constrói um efeito libertador, pois imputa ao outro, “esquerdista”, “globalista” uma condição inferiorizada, que justifica os discursos de ódio e a desumanização alheia. A linguagem “chula” ajudou a construir uma legião de seguidores fanatizados que buscavam a eliminação de um “comunismo” que estaria infiltrado em todos os lugares:

[...] Olavo de Carvalho desempenhou, com rara eficácia, o papel de artífice de um sistema de crenças, cujo caráter binário, maniqueísta mesmo, favoreceu a adesão apaixonada, irracional até, de um número sempre crescente de adeptos ao longo de décadas de pregação, cuja violência verbal somente atrai ainda mais seus acólitos (CASTRO ROCHA, p. 44).

Nesse “sistema de crenças” ou entremeado de teorias conspiratórias, que articula a guerra cultural no Brasil, algumas concepções foram muito pervasivas na direita brasileira, sendo referências constantes nos discursos reacionários – sobretudo a respeito da arte –, e, por isso, me parece que merecem uma atenção mais detalhada: as teorias sobre um presumido *marxismo cultural* e uma suposta *ideologia de gênero*.

5.2.2. *Marxismo cultural e ideologia de gênero*

Às vésperas de sua posse como presidente da República, Jair Bolsonaro fez uma publicação na rede social Twitter, um dos seus veículos preferencias de comunicação com seus eleitores, em que afirmava como uma das metas do seu governo era “combater o lixo marxista que se instalou nas instituições de ensino”:

Uma das metas para tirarmos o Brasil das piores posições nos rankings de educação do mundo é combater o lixo marxista que se instalou nas instituições de ensino. Junto com o Ministro de Educação e outros envolvidos vamos evoluir em formar cidadãos e não mais militantes políticos.²⁶¹

As palavras do presidente eleito reverberavam uma das obsessões da extrema direita pelo Ocidente, que em larga medida marcava os escritos e, de modo mais incisivo ainda, os discursos de Olavo de Carvalho, a teoria conspiratória de que as escolas e universidades estariam dominadas pela influência do marxismo, mas em uma versão derivada de Antonio Gramsci, bem como da Teoria Crítica, que seria o *marxismo cultural*.

Já comentei em outro ponto desta pesquisa que há uma história no pensamento reacionário a respeito dessa ideia de um *marxismo cultural*. Efetivamente, é uma ideia fundada em uma interpretação proveniente do nazismo acerca do mundo da arte e da cultura. É uma teoria vaga e geralmente apresentada de forma descontextualizada, onde quase qualquer coisa que não represente o horizonte estritamente normativo da extrema direita a respeito de qualquer aspecto da vida social e cultural é enquadrada como uma manifestação do *marxismo cultural*. Isto vale para concepções “terraplanistas”, sobre o “politicamente correto”, ou ainda sobre a arte.

Iná Camargo Costa (2020, p. 13) afirma que a expressão é “perfeitamente rastreável desde o programa nazista”. De acordo com a autora, é no livro *Mein Kampf* [Minha Luta] escrito por Adolf Hitler que a teoria foi elaborada. No livro, o ditador alemão dedica um capítulo inteiro para tratar das influências “nefastas” do marxismo na arte e na cultura. Ela ainda afirma que o texto designa que a expressão

²⁶¹ Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1079686972673806336>. Acesso em: 01 ago. 2021.

máxima do marxismo na cultura seria o “bolchevismo cultural” e este seria o resultado da fusão entre a revolução soviética e a arte moderna, as duas consideradas como derivadas e parte da estratégia de dominação mundial de “judeus e comunistas” (2020, p. 16-20). Assim, uma das prioridades do movimento nazista seria a “aniquilação” do marxismo e sua influência na produção cultural e na educação (p. 17) – uma plataforma que recorda muito o tuíte presidencial sobre as metas de seu governo, aliás.

No entanto, ainda seguindo a linha de raciocínio de Iná Camargo Costa, seria no final dos anos 1980 que a expressão começaria a ser usada, no contexto da “virada conservadora” marcada pela presidência Reagan. No entanto, no começo da década 1990 que a concepção de *marxismo cultural* reaparecia com força nos círculos reacionários dos Estados Unidos. Estaria, em sua nova aparição, a expressão já englobada no âmbito da guerra cultural naquele país e adaptada para o confronto dos novos movimentos de esquerda surgidos a partir dos anos 1960 (p. 38):

Quanto a expressão “marxismo cultural”, como já ficou dito, seu uso data do começo dos anos 1990. Seus primeiros usuários são cristãos fundamentalistas, ultraconservadores, supremacistas – enfim, a extrema-direita estadunidense. Uma das mais eloquentes manifestações da tendência é o movimento *Iluminismo sombrio* (que não se perca pelo nome) – antítese assumida do *iluminismo*, que prega a moral vitoriana do século XIX, uma ordem tradicionalista e teocrática, declara guerra aberta a todo conhecimento científico e, em primeiro lugar, ao *marxismo cultural*. Os objetos mais imediatos de sua fúria conservadora são o feminismo, a ação afirmativa, a libertação sexual, a igualdade racial, o multiculturalismo, os direitos LGBTQ e o ambientalismo.

Para essa horda de reacionários, incluídos os integrantes do movimento *Tea Party*, a instituição precursora do marxismo cultural foi a Escola de Frankfurt pelas seguintes razões: imigrou para os Estados Unidos em sua fuga do nazismo, é constituída por judeus, combinou as teorias dos judeus Marx e Freud e, sobretudo, promoveu a *arte moderna* (combatida pelos nazistas, como já vimos), contaminando o espírito da contracultura dos anos 1960. Em suma, a Escola de Frankfurt seria uma instituição de fachada do *comunismo*.

Portanto, podemos perceber a forma caricatural como os grupos de extrema direita se apropriam de teorias e movimentos para fazer emergir um espectro amedrontador de uma revolução socialista iminente a ser produzida pelas vias da

hegemonia cultural. O responsável por divulgar essa teoria conspiratória no país é Olavo de Carvalho e, evidentemente, ele faz algumas adaptações a fim de que as ideias formuladas nos Estados Unidos se enquadrem melhor na realidade brasileira. A principal delas é formular uma junção entre Gramsci e a Escola de Frankfurt. Assim, como vimos, o pensamento de Gramsci, reduzido a um “gramscismo”, é transformado numa estratégia “maquiavélica” de dominação – fazendo recorrentemente o uso terrorista de uma das obras do italiano chamada *Maquiavel, a política e o Estado moderno* a fim de “comprovar” as intenções maléficas do autor – é uma “estratégia de dominação” seguida pelos pensadores alemães vinculados à chamada Teoria Crítica. Assim, a Escola de Frankfurt, que possui uma história intelectual distinta da abordagem de Antonio Gramsci a respeito do marxismo, é “vendida” para o público reacionário brasileiro como sucessora das ideias de Gramsci. Assim como todos os pensamentos conspiratórios, as conexões são todas pressupostas e jamais comprovadas. No entanto, o objetivo de Gramsci e Adorno é o mesmo: solapar as bases cristãs do Ocidente e impor, pela “idiotização”, o *comunismo*.

Dessa forma, o *marxismo cultural* se torna um elemento central na articulação do pensamento reacionário no Brasil e de sua guerra cultural. O *marxismo cultural* é percebido como uma ação organizada e, por certo, secreta, que busca a partir da ocupação de espaços estratégicos nas artes, na mídia e na educação impor valores que subverteriam as crenças tradicionalistas, tais como a liberalização do aborto e a normalização da pedofilia – aliás, como vimos ao abordar a exposição *Queermuseu*, o tema da pedofilia sempre é tomado como um ato praticado por homossexuais²⁶².

²⁶² Aliás, é importante notar que a expressão “marxismo cultural” passa a ganhar destaque fora do submundo das redes reacionárias no ano de 2011, quando ocorre o terrível atentado cometido contra jovens ligados ao Partido dos Trabalhadores da Noruega, que vitimou mais de 68 pessoas. Além disso, o autor dos atentados, um jovem chamado Anders Breivik, ainda deixou um carro cheio de explosivos em frente a um prédio de 17 andares em Oslo. Breivik após cometer os atentados publicou um manifesto eivado de ideias de extrema direita chamado “2083 – Uma declaração de independência”, um compêndio com mais de 1.500 páginas que culpava o “marxismo cultural” pelos principais problemas sofridos pela Europa ocidental em sua perspectiva – a saber o multiculturalismo com a consequente “islamização” do continente, o “politicamente correto” que seria um instrumento usado pelos comunistas para impor sua ideologia na cultura e na educação, o feminismo e o tema do aborto, e, evidentemente, os direitos LGBTQIA+ e sua correlação com a pedofilia – e, a partir disso, justificar as barbaridades cometidas. Para Breivik, os assassinatos em massa seriam uma

Nesse contexto, podemos compreender que a teoria do *marxismo cultural* consiste em fazer emergir um espantalho que funciona, nos termos de Ernesto Laclau, como um “significante vazio”²⁶³ que amalgama suas ideias reacionárias, oferecendo coerência narrativa mesmo quando suas posições parecem absurdas. Essa expressão serve de amálgama para as mais disparatadas teorias conspiratórias da extrema direita. Como vimos, praticamente qualquer tema proposto pelos progressistas são compreendidos como manifestação comprobatória da ação do *marxismo cultural*.

Agregando um ponto importante e que sempre está presente nas emissões reacionárias: o “marxismo cultural” seria equivalente direto ao “politicamente correto”. O “politicamente correto” seria a forma da esquerda garantir a imposição de suas ideias. Compreendido pelos reacionários como uma interdição da liberdade de emissão pública de opiniões sexistas, homofóbicas e racistas, termina por funcionar como uma estratégia para a imposição das concepções progressistas na sociedade e de impedimento para a circulação de opiniões “conservadoras”. Assim, opiniões racistas, sexistas e homofóbicas ou a simples exclamação de palavrões são convertidas em atos de rebeldia e até mesmo “libertação”²⁶⁴.

Há um outro espantalho criado pelos ideólogos conservadores que deita origem no *marxismo cultural*: a ideia de uma suposta *ideologia de gênero*. De acordo com os reacionários, a *ideologia de gênero* seria um instrumento dos progressistas para afirmar a inexistência do sexo biológico e, finalmente, para induzir a

forma de alerta ao Ocidente, sobretudo à Europa, para uma “reação imediata” contra o “marxismo cultural” que se infiltrava nas sociedades desde a década de 1960. A perspectiva de violência que essas ideias conspiratórias da extrema direita poderiam desencadear fez com que a imprensa e a academia passassem a prestar maior atenção para essa “cosmovisão” elaborada nas redes reacionárias pelo mundo nas últimas décadas (MEDEIROS, 2011). Ver: https://docs.google.com/file/d/0BwZX2bK7Uc5dY2ExYzc4YjctMDJlZC00M2QzLTk5NDUtNDhiMDhmMzhkZWQ4/edit?hl=en_US&pli=1&resourcelkey=0-J_ZmUYKMjXZFxYBTA05gTA. Acesso em: 03 set. 2021.

²⁶³ Para Ernesto Laclau, os significantes vazios funcionam na política como um instrumento que permite a convergência de múltiplos significados em um mesmo discurso, ao nível em que se perda o sentido inicial das proposições e se forme uma nova cadeia de equivalências de narrativas e expectativas, onde se torna possível a adesão, inclusive militante, de um conjunto vasto e variado de indivíduos a uma ideia carregada de contradições (LACLAU, 2011, p. 67-81).

²⁶⁴ Essa condenação do “politicamente correto” e o uso de palavrões mostram escancaradamente a dupla moral (autoritária) dessas redes reacionárias. Buscam silenciar e censurar tudo aquilo que não lhes agrada, como atualmente acontece sobejamente com as produções artísticas, mas buscam garantir seu direito à ofensa de grupos vulneráveis.

homossexualidade entre as crianças, criando instrumentos para a liberação de práticas como o aborto e a pedofilia. Evidentemente, se trata de um delírio que nada tem a ver com os estudos de gênero, mas que foi convertida em uma arma ideológica poderosa das redes reacionárias, principalmente àquelas conectadas ao ultraconservadorismo religioso.

A partir de concepções distorcidas como *marxismo cultural* e seus subprodutos como a *ideologia de gênero*, os grupos reacionários avançam contra os estudos culturais e científicos em uma luta que se trava para tutelar as pesquisas nas universidades, o ensino nas escolas e o repertório das exposições artísticas. Há uma crescente criminalização de pesquisas que investigam temas relativos às desigualdades de gênero, raça e sexualidade e os definem como estruturantes de nossa sociedade, por exemplo. Como um ato contínuo, conforme esses grupos ganham representação política, essas teorias ganham materialidade como políticas públicas que buscam cercear a livre expressão e as diversas identidades²⁶⁵.

Síntese daquilo que as redes reacionárias entendem por *ideologia de gênero* pode ser apreendida pela tristemente já célebre frase da pastora evangélica Damares Alves ao tomar posse como ministra da Mulher, Família e dos Direitos Humanos de Bolsonaro: “menino veste azul e menina veste rosa”²⁶⁶. A subversão de papéis de gênero e a tolerância com relação à diversidade sexual são vistas como ameaças profundas pela extrema direita, que reage em nome da “defesa da família tradicional” (patriarcal e heterossexual).

De acordo com Rafael Toitio (2020, p. 86) o termo *ideologia de gênero* ganha visibilidade no país a partir do final da década de 2000:

Tanto a noção de “ideologia de gênero” quanto a de “marxismo cultural” foram importadas dos debates de setores da direita conservadora dos EUA e da Europa, que começaram a utilizar a partir dos anos 1990. Miskolci & Campana, em um estudo da genealogia do termo “ideologia de gênero”, mostram como a expressão ganha visibilidade a partir dos setores católicos conversadores e críticos aos direitos sexuais e reprodutivos. O uso ficou mais evidente após a reação do então cardeal Joseph A. Ratzinger contra as ideias feministas, sobretudo aquelas expressas na Conferência Mundial

²⁶⁵ Tema tratado com maior atenção no próximo capítulo.

²⁶⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>. Acesso em: 20 mar. 20.

de Beijing sobre a Mulher, promovida pela ONU, em 1995. Entre outras coisas, a Conferência passou a utilizar o termo “gênero” no lugar ao de “mulher” em seus documentos e resoluções. Assim, a expressão “ideologia de gênero” passou a ser associada, entre outras coisas, “às diversas discussões que giram em torno da saúde reprodutiva das mulheres, da educação sexual ou do reconhecimento de identidades não heterossexuais”

O combate à *ideologia de gênero* vem, geralmente, acompanhado de uma suposta “proteção de crianças e adolescentes”. A visão conspiratória a respeito das identidades de gênero traz em seu bojo as ideias de uma “sexualização precoce” e uma instigação a práticas homossexuais entre crianças e jovens. Nesse sentido, a pugna contra a educação sexual nas escolas é parte do reforço desse imaginário de “subversão infantil”, por exemplo.

No imaginário das redes reacionárias, políticas contraceptivas e de prevenção a doenças sexualmente transmissíveis, por exemplo, são uma incitação ao aborto e a “promiscuidade”, mirando suas baterias para dois de seus alvos preferenciais os movimentos feministas e LGBTQIA+. A partir disso, a extrema direita religiosa busca reagir com propostas que restringem os direitos reprodutivos e de liberdade sexual – fenômeno que acompanhamos com bastante força no Brasil nos últimos anos.

Não há dúvida de que essas teorias conspiratórias são instrumentais para a extrema direita brasileira. O medo da “subversão das famílias” pode não ter bases realísticas, mas certamente é sentido como tal nas redes reacionárias. Isto é, existe uma crença real de que coisas como o *marxismo cultural* e a *ideologia de gênero* de fato existem e são um risco social extremo, justificando suas políticas de guerra cultural. De acordo com Jason Stanley (2019, p. 70-71), as teorias conspiratórias são estruturantes para a extrema direita atingir seus objetivos políticos, sociais e culturais:

[...] As teorias da conspiração são ferramentas para atacar aqueles que ignoram sua existência; por não cobri-las a mídia fica parecendo tendenciosa e, em última análise, parte da própria conspiração que se recusa a cobrir. As teorias da conspiração não apenas têm o poder de influenciar as percepções da realidade, mas também podem moldar o curso de eventos reais. [...] O objetivo das conspirações é causar desconfiança e paranoia, justificando medidas drásticas, como censurar ou fechar a mídia “liberal” [poderíamos estender para arte e cultura] e aprisionar os “inimigos do Estado”.

Nos últimos anos, teorias conspiratórias como as que relatamos aqui têm ajudado a moldar a realidade, tendo impacto dramático em resultados eleitorais e na formatação de políticas públicas. Além disso, eventos como os que analisamos nesta pesquisa, censurados através de campanhas difamatórias, foram atingidos em cheio por essas conspirações, sem as quais provavelmente as situações persecutórias não teriam acontecido na forma como aconteceram. Mas, nessa visão panorâmica que fazemos da guerra cultural no Brasil, ainda precisamos atentar para um outro elemento importantíssimo: o *anticomunismo* e seu subproduto, o *saudosismo da ditadura*.

5.2.3. Anticomunismo e Saudosismo da ditadura

Um dos elementos característicos da guerra cultural no Brasil é o manifesto saudosismo da ditadura militar. Os pedidos de “intervenção militar” são uma constante nos atos protagonizados pelas redes reacionárias brasileiras e estão enquadrados em uma percepção dos grupos de extrema direita de que o país sofre com o perigo iminente de uma revolução comunista – alguns setores afirmam até mesmo que o país vivia nos períodos que compreendem as presidências de Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff (1995-2016) sob um “regime socialista”²⁶⁷. Há uma sensação nas redes reacionárias de que a Guerra Fria não acabou com o final da União Soviética, mas que o confronto entre “capitalismo” e “comunismo” apenas mudou de formato.

A narrativa da extrema direita, sobretudo a bolsonarista, é profundamente binária, enquadrando a todos os que não em acordo com suas posições como representantes do comunismo. Como vimos, um tipo de comunismo que se infiltra por todos os poros da sociedade, sendo imperceptível seu avanço: a mídia é comunista, as universidades estão contaminadas pelo marxismo, a arte igualmente, a mídia é completamente adesista às perspectivas socialista, na lista dos

²⁶⁷ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/camilo-vannuchi/2020/05/28/que-ameaca-comunista-e-esta-de-que-o-governo-tanto-fala.htm>. Acesso em: 20 jan. 21.

“revolucionários comunistas” nem mesmo investidores do mercado financeiro e a própria globalização da economia escapam²⁶⁸. Comunismo por todos os lados.

São frequentes as declarações de Jair Bolsonaro e seus apoiadores acusando qualquer possível adversário como sendo “comunista”. Por exemplo, os ministros do STF geralmente são enquadrados nesse epíteto em tom pejorativo, a fim de demonstrar que estariam fazendo parte de um complô contra o presidente. Até mesmo figuras como Alexandre de Moraes, indicado para a corte pelo ex-presidente Michel Temer e com histórico de relações com o PSDB, é considerado um “inimigo comunista” das redes reacionárias²⁶⁹.

O mesmo enredo vale para redes de comunicação como a rede Globo e a *Folha de S.Paulo*, críticas duras dos governos petistas e atualmente opositores com relação ao governo Bolsonaro, são consideradas como veículos propagadores de “ideologia comunista”. Tornou-se fato conhecido no país as sucessivas agressões de militantes bolsonaristas que atacavam os profissionais da imprensa que cobriam as declarações presidenciais no Palácio da Alvorada, no espaço conhecido como “cercadinho”, quando diariamente os apoiadores do presidente da República acusavam os jornalistas de estarem a serviço do socialismo. Culminou com o próprio presidente qualificando a imprensa como “mídia podre” e seus apoiadores acossando os jornalistas como “bando de comunistas”, fazendo com que a Globo e a Folha deixassem de enviar seus funcionários para o local por razões de segurança²⁷⁰.

Assim, verificamos que o anticomunismo é um aspecto fundamental na construção da cosmovisão das redes reacionárias brasileiras. O rescaldo da Guerra Fria e a importância da manutenção subterrânea da ideologia de segurança nacional reproduzida pelos círculos militares tem sido bastante bem destacada por João César de Castro Rocha (2021). O autor aponta o revanchismo das Forças Armadas

²⁶⁸ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-49657144>. Acesso em: 21 jan. 2021.

²⁶⁹ Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/deputado-bolsonarista-diz-que-corte-do-stf-e-comunista,f6e1c2937629c8b45db3ae12e061f6a8utnk83lf.html>. Acesso em: 23 jan. 2021.

²⁷⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/ataques-de-bolsonaro-contrainimprensa-aumentaram-74-no-primeiro-semester-diz-ong-25130295>. Acesso em: 12 jul. 2021.

como um elemento motriz do projeto da guerra cultural no Brasil através de uma narrativa construída entre os militares após o final da ditadura militar.

Em 1985, foi divulgado o relatório de um levantamento de violações aos direitos humanos cometidas pela ditadura chamado *Brasil: Nunca Mais* (1985). O projeto foi um empreendimento conduzido pelo cardeal Dom Evaristo Arns, pelo rabino Henry Sobel e pelo pastor presbiteriano e realiza um levantamento a respeito das origens históricas do regime militar, fazendo um arrazoado que remetia às raízes na exploração colonial do autoritarismo no país. Mas, o centro do projeto consistia em mapear as legislações que permitiram a barbárie do arbítrio desde a doutrina de segurança nacional até os atos institucionais que cercearam as liberdades democráticas. Por fim, há um inventário das vítimas: servidores afastados, pessoas exiladas, presos e torturados e, finalmente, os assassinados pela repressão ditatorial.

De acordo com João César de Castro Rocha, os militares ficaram inconformados ao verem seus crimes sendo listados e divulgados e, ainda durante o governo de José Sarney (1985-1989), teriam produzido uma resposta chamada *Projeto Orvil*, um acrônimo de livro, que seria uma resposta ao *Brasil: Nunca Mais*. O texto repetia a estrutura historicista do livro que condenava a ditadura, mas objetivava fazer o exato contrário: justificar o golpe de Estado e as violências à luz de uma suposta reação às ameaças da esquerda tomar o poder no país²⁷¹.

O livro retoma o conteúdo da doutrina de segurança nacional que constituiu a noção de “inimigo interno”, como já vimos. De acordo com a narrativa do *projeto Orvil*, os militares apresentam a história do Brasil a partir de uma versão fantasiosa em que a esquerda estaria prestes a tomar o poder no país e implantar um governo socialista, pelo menos desde a formação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos anos 1920. Nessa narrativa, os militares seriam o último bastião capaz de impedir a revolução comunista iminente. Depois de impedir uma tomada de poder pela força, a última delas teria acontecido em 1964, agora os militares teriam a tarefa de resistir

²⁷¹ Disponível em: https://www.averdadesufocada.com/images/orvil/orvil_completo.pdf. Acesso em: 04 abr. 2021.

à revolução comunista realizada a partir da ocupação pela esquerda dos aparelhos ideológicos do Estado: cultura, escolas e universidades, além da imprensa.

Por certo, trata-se de uma versão estapafúrdia da história nacional e que não pararia em pé diante de qualquer revisão sistemática da historiografia e dos próprios acontecimentos. Contudo, por mais excêntrico que isso possa parecer, os militares brasileiros foram informados nas escolas militares, mesmo durante o período democrático, de que essa explicação dos eventos históricos seria a correta e de que uma das funções das Forças Armadas seria a de restabelecer a “verdade histórica”, roubada pela hegemonia do “pensamento esquerdista” no país.

Considero que João César de Castro Rocha trouxe uma contribuição fundamental ao retomar o *projeto Orvil* como um dos elementos estruturantes do pensamento reacionário contemporâneo no Brasil. Não é possível mapear as redes reacionárias no país sem levar em conta esse substrato militarista e profundamente anticomunista que reverbera uma retórica da Guerra Fria. Na ausência de uma política efetiva que contemplates a justiça de transição em sentido efetivo – ao menos até o governo de Dilma Rousseff que instituiu a Comissão Nacional da Verdade –, as Forças Armadas seguiram formando seu pessoal a partir da ótica da doutrina de segurança nacional, o que efetivamente se mostra como uma ameaça democrática muito concreta.

Nos últimos anos, acompanhamos uma tentativa das redes reacionárias de reescrever a história da ditadura militar, sancionando o golpe de Estado como uma reação justa ao “avanço do comunismo” no país. A produtora *Brasil Paralelo* tem se destacado nessa empreitada das redes reacionárias por visitar e positivar a ditadura. Ademais, é importante destacar o que João César de Castro Rocha (2021, p. 89) fala a respeito da estratégia delineada no *Orvil* e que, segundo o autor, seria o sumo da guerra cultural brasileira:

Orvil explica: se a quarta tentativa de tomada do poder, iniciada em 1974 (e ainda atuante, como garantem os comentários involuntariamente surrealistas do vereador Carlos Bolsonaro), consistiu na infiltração das instituições da cultura, da educação, do entretenimento e da imprensa, então, a tarefa de governar é secundária; a missão prioritária consiste tanto em *destruir instituições* “aparelhadas” quanto em *corroer por dentro* as estruturas do Estado democrático. Na mentalidade bolsonarista o objetivo de

chegar ao poder não significa necessariamente propor um projeto nacional *construtivo*, não importa em que direção; na verdade, o propósito real é promover a *destruição das instituições que foram aparelhadas no decurso da quarta tentativa de tomada do poder pela esquerda!* Daí, o modelo desastroso de um governo enquanto arquitetura da destruição, movido por uma narrativa conspiratória.

A narrativa construída pelo exército possui grande influência nos círculos de extrema direita, até mesmo porque essa narrativa histórica seguiu sendo ensinada nas formações militares. O golpe de 1964 jamais deixou de ser celebrado nas Forças Armadas e a partir da chegada de Jair Bolsonaro ao governo essas manifestações passaram a ser abertas e desbragadas²⁷², marcando o quanto o saudosismo da ditadura militar é central para o reacionarismo. Contudo, optaria por uma visão mais nuançada de sua influência central do *Orvil* para compreender a guerra cultural brasileira.

Primeiro, porque considero que o texto do *Orvil* repisa o que as escolas militares afirmavam desde antes do golpe de 1964. Inclusive, é importante recordar que a ideia de Doutrina de Segurança Nacional foi desenvolvida nos Estados Unidos e disseminada na América Latina através das formações que os militares receberam na Escola das Américas. A Escola Superior de Guerra (ESG), formada durante a Guerra Fria, transplantou as ideias desenvolvidas nas agências de segurança estadunidenses para o contexto brasileiro, alimentando a visão de Guerra Fria e de ojeriza ao comunismo nas Forças Armadas (STEPAN, 1975, p. 127-155). Assim, o pensamento dos militares está diretamente relacionado com o pensamento retrógrado difundido pelos Estados Unidos ao mundo e o *Orvil*, antes de qualquer coisa, é uma atualização desse pensamento no contexto pós-ditadura.

Em segundo lugar, é importante verificar que as redes reacionárias são uma colcha de retalho e que, muito mais do que funcionar a partir de um núcleo coerente de pensamento, constroem miscelâneas narrativas unindo teorias conspiratórias, preconceitos e contextos realistas para formar sua cosmovisão. É uma forma de pensamento bastante mais afeta à lógica da internet, com seus *hiperlinks*, em que elementos aparentemente desconexos ganham coerência através de inúmeras

²⁷² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56591969>. Acesso em: 20 jul. 2021.

teorias conspiratórias. Sem dúvidas, uma delas e de enorme importância é a que está registrada no *Orvil*.

Assim, podemos identificar que a influência desse pensamento militar é bastante visível em Bolsonaro e no seu governo, dominado pelos militares. A visão positivada a respeito da ditadura militar, bem expressa por Bolsonaro em seu infame voto na sessão do impeachment da presidenta Dilma Rousseff quando louvou o torturador Brilhante Ustra, chegando até seu pronunciamento de 7 de setembro de 2020, quando enumerou o golpe militar de 1964 como um dos momentos gloriosos da história nacional, demonstram que o revanchismo dos militares e a base ideológica que constituíram têm força, e provavelmente predominância, na formulação ideológica do governo Bolsonaro. Nos setores políticos reacionários, essa perspectiva revisionista a respeito da ditadura militar também tem bastante força e deve ser levada em conta em qualquer análise.

Entretanto, opto nesta pesquisa por uma visão multifatorial na construção de uma percepção sobre a guerra cultural no Brasil em que não encontro uma única origem, seja ela nacional ou estrangeira, que explique de conjunto o desenrolar do fenômeno no país. O reacionarismo que “sai do armário”, ao menos desde 2013, é conformado por uma miríade de grupos e um amálgama de ideias e concepções, algumas associadas ao histórico do conservadorismo nacional e muitas outras oriundas, sobretudo, da extrema direita dos Estados Unidos. Desde aqueles que Lilia Schwarcz denomina como “vingadores”, parte significativa de uma classe média branca, heterossexual e economicamente remediada que viu seu status social ameaçado pelas políticas de inclusão social (SCHARCZ, 2019). Passando pelo fundamentalismo religioso, sobretudo neopentecostal, que se soma a ideias de “guerra cultural” por outras bases formativas e encontra, em sua própria cosmologia religiosa e comunitária, ênfase no repúdio ao que chamam como “ideologia de gênero” e outros temas comportamentais. Chegando nos grupos de origem neoliberal que se encontram com o pensamento reacionário, a partir do substrato ideológico que une o moralismo e a desregulamentação econômica, que são sua base ideológica (MESSEMBERG, 2017).

Todos esses grupos são “cooptados” pelo “anticomunismo” e, por isso, é central compreender a importância desse elemento na formação das opiniões reacionárias. Porém, igualmente, percebemos que essa permanência de uma visão anacrônica e típica de um clima de Guerra Fria não é privilégio da extrema direita nacional. Nos Estados Unidos, na Hungria, na Polônia ou também na França (SIMÓN, 2007) os grupos reacionários detêm concepções profundamente anticomunistas e operam como no Brasil, recorrendo ao discurso nacionalista como refúgio.

Nesse momento, é importante darmos atenção para as estratégias de propagação dessas ideias reacionárias. O modo como as teorias conspiratórias têm sido divulgadas atualmente possui importância para compreender fenômenos como a censura às artes e à cultura²⁷³. A *manipulação pelas redes* é elemento determinante na guerra cultural.

5.2.4. A manipulação pelas redes

As ideias da extrema direita se disseminaram nas redes digitais. A importância das *fake news* para o ascenso do reacionarismo na última década é um tema cada vez mais presente em estudos acadêmicos, avaliações da imprensa, documentários a respeito da atual conjuntura política. Pela internet as teorias conspiratórias se disseminaram, manifestos repletos de discursos de ódio atingiram um público amplificado e ideias preconceituosas que não encontravam espaço nas mídias tradicionais ganharam visibilidade (KEYES, 2018).

Foi pelas redes sociais que a campanha da saída do Reino Unido da União Europeia, o *Brexit*, deu-se vitoriosa. A campanha de Trump nos Estados Unidos em 2016, igualmente. E, sem dúvidas, a corrida eleitoral de Jair Bolsonaro rumo ao Planalto. Todos esses eventos decisivos para a conjuntura política atual trouxeram uma palavra para o vocabulário comum de quem busca entender a vida contemporânea: algoritmo. A customização das informações gerada pelo

²⁷³ Tratei nos capítulos anteriores essa questão de forma mais panorâmica.

capitalismo digital abriu uma enorme janela de oportunidades para que ideias reacionárias pudessem ganhar um destaque que há muito tempo não recebiam no Ocidente.

Inicialmente, os grupos progressistas entendiam o terreno digital como uma arena capaz de projetar a democracia para um patamar superior, contribuindo para a circulação de uma diversidade de informações (CASTELLS, 2003). Havia uma esperança de que a internet poderia até mesmo corrigir problemas de concentração de distribuição de informação, rompendo em países como o Brasil, com os efeitos da concentração dos veículos de mídia em poucos grupos (LÉVY, 1999, p. 87-108). Havia certa euforia pela chegada de um novo instrumento de comunicação e interação social que trazia possibilidades de empoderamento popular. A campanha de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos com a força do marketing de seu *yes, we can* [sim, nós podemos] que pavimentou, em grande parte através do universo online, o caminho do primeiro negro a ocupar o cargo mais prestigiado do planeta, reforçava esse sentimento de que a internet era uma força aliada do progressismo. Até mesmo no Brasil, no final dos anos 2000 e começo dos 2010, havia forte entusiasmo com o surgimento de uma “blogosfera” que oferecia novas vozes para a circulação de informação e opinião²⁷⁴.

No entanto, essa apreensão extremamente positivada da internet começou a virar rapidamente a partir de 2010, quando se começou a verificar com maior intensidade que as redes poderiam ser utilizadas como um instrumento de promoção de discursos de ódio, preconceitos e ideias radicais em uma proporção nunca vista na história. A partir das “revoluções coloridas” no mundo Árabe às consequências da ocupação da praça Maidan, na Ucrânia, começa a se tornar claro que os efeitos políticos do uso da internet poderiam também ter resultado regressivo (KORYBKO, 2018). Com o *Brexit*, Trump e Bolsonaro, a percepção mudou totalmente e afirmações do tipo “como a internet está matando a democracia” se tornaram comuns e, em verdade, bastante realistas²⁷⁵.

²⁷⁴ Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/2011/08/blogosfera-progressista-realiza-encontro-internacional-em-outubro/>. Acesso em: 04 mar. 2021.

²⁷⁵ Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/como-a-internet-esta-matando-a-democracia/>. Acesso em: 04 mar. 2021.

Em 2021, o Fórum Econômico Mundial produziu um relatório a respeito dos efeitos da internet para a “radicalização política” e os pesquisadores são taxativos em determinar que as redes digitais contribuíram de forma decisiva para a radicalização política na atualidade e, sobretudo, abriram um espaço extraordinário para a disseminação de teorias conspiratórias e discursos de ódio. Eles demonstram que as redes sociais foram causadoras de um aumento exponencial da adesão das pessoas a ideias radicais (73% entre 2011 e 2016). A situação é similar em países como Austrália e na Europa: as redes sociais se tornaram o principal terreno de propagação de ideias reacionárias radicais, “algo que a mídia convencional jamais possibilitou nessa escala”²⁷⁶.

No Brasil, acompanhamos esse movimento de radicalização por meio das redes ao menos desde 2013, quando a extrema direita “sai do armário” e passa a vociferar publicamente, nas ruas, aquilo que circulava pelas redes sociais (MESSEMBERG, 2017). Os casos de censura às artes, que acompanhamos nos capítulos anteriores, foram alimentados pelo uso da internet pelas redes reacionárias. Grupos como o MBL e políticos como Jair Bolsonaro, centrais na articulação das redes reacionárias, tornaram o ambiente digital o terreno central de sua atuação para a disseminação de ideias e para arregimentar apoiadores.

As eleições de 2018 foram marcadas pelo uso intensivo por parte da extrema direita das redes sociais para a manipulação de massa. Uma máquina de divulgação de *fake news*, emulando em grande medida a campanha de Trump nos Estados Unidos em 2016, atuou para difamar o candidato progressista Fernando Haddad (PT) – a maioria das informações falsas estavam centradas nas mesmas questões que viraram a extrema direita contra a arte: apoio a LBGTQIA+, pedofilia e comunismo²⁷⁷. O jornal *Folha de S.Paulo* denunciou o uso ilícito de mais de 12 milhões de reais para o disparo em massa de difamações contra o candidato

²⁷⁶ Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2021/07/is-the-internet-really-more-effective-at-radicalizing-people-than-older-media/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

²⁷⁷ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html. Acesso em: 22 jul. 2021.

presidencial petista, adicionando o ingrediente econômico na promoção de ideias reacionárias e na manipulação da opinião pública²⁷⁸.

Assim sendo, podemos depreender que a guerra cultural no Brasil foi impulsionada e alimentada pela ocupação do terreno digital pelas redes reacionárias. Jair Bolsonaro cresceu desprezando os meios de comunicação tradicionais e apelando para uma comunicação direta com seus seguidores através das redes digitais, cultivando teorias conspiratórias e preconceitos. Aliás, como estamos demonstrando, assim como as ideias da extrema direita muitas vezes carecem de originalidade, suas estratégias de difusão também são vistas em outras partes do globo onde o reacionarismo emergiu como força política.

O cientista político Giuliano Da Empoli mostra em seu livro, *Os engenheiros do caos*, que os discursos da extrema direita foram difundidos pela internet, por meio de compreensão apurada de como a comunicação política mudou a partir do advento das redes sociais. Ele mostra como os especialistas em comunicação da extrema direita usam os algoritmos para melhor formatar seus discursos e, assim, atingir os anseios específicos de cada indivíduo. É um instrumento poderoso de convencimento de massa. Falando a respeito do plebiscito britânico, conhecido como *Brexit*, Da Empoli diz:

[...] cada categoria de eleitores recebeu uma mensagem sob medida: para os animalistas, uma mensagem sobre as regulamentações europeias que ameaçam os direitos dos animais; para os caçadores, uma mensagem sobre as regulamentações europeias que, ao contrário, protegem os animais; para os libertaristas, uma mensagem sobre o peso da burocracia de Bruxelas; e para os estatistas, uma mensagem sobre os recursos desviados do Estado de Bem-Estar para a União. Graças à todas as versões possíveis dessas mensagens, os físicos de dados puderam identificar as mais eficazes, da formulação do texto ao aspecto gráfico. Puderam também otimizar continuamente, em função dos cliques registrados em tempo real (EMPOLI, 2020, p. 151).

Qualquer semelhança entre o roteiro britânico e o brasileiro não é mera coincidência. Redes sociais como Facebook, Instagram e WhatsApp, a despeito de suas vicissitudes, têm se tornado um potencial instrumento de fomento da

²⁷⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2021.

alienação, solidão, divisão e polarização das sociedades e, dessa maneira, converteram-se em instrumentos de desestabilização das democracias. De acordo com estudiosos, o que as forças reacionárias fazem é compreender o modo como os algoritmos das redes sociais funcionam e usar esse conhecimento, junto com o poder econômico, a favor de seu projeto autoritário (KEYES, 2018, p. 192-206). Foi, assim, por exemplo, com apenas oito segundos no horário eleitoral gratuito de televisão e milhões de disparos de mentiras pelo WhatsApp que Bolsonaro arrebanhou 57 milhões de votos e elegeu-se presidente.

Isto é, a estrutura das redes sociais funciona como um trampolim gigantesco para que esses grupos reacionários disseminem teorias de conspiração que, ao ganharem adeptos, descredibilizam dia a dia instrumentos reconhecidos de produção da informação e do conhecimento, como o jornalismo e a ciência. Aparentemente democratizadoras, as redes sociais estão presas a um “modelo de negócio” que aprofunda desigualdades e gera falsa equivalência entre informação e mentira. A difusão de conteúdos falaciosos como “marxismo cultural” e “ideologia de gênero” são um risco à democracia, mas muito lucrativos para os donos das plataformas de redes sociais que fazem muito pouco para coibir que discursos de ódio se espalhem pelas redes.

O custo para a democracia é altíssimo quando as plataformas digitais são usadas para a manipulação política. É possível, a essa altura, afirmar que a guerra cultural não teria se manifestado da forma como se manifestou sem o potencial das redes para a difusão de mentiras, teorias conspiratórias e difamação. Há pesquisas que apontam que uma notícia falsa é difundida com seis vezes mais velocidade do que uma informação verdadeira²⁷⁹. Os articuladores da guerra cultural perceberam isso e tornaram a mentira e a manipulação os instrumentos preferenciais de sua atuação política. Foi assim, por exemplo, repisando algo já comentado anteriormente, que em 2017 o Santander Cultural de Porto Alegre foi levado a censurar uma exposição promovida pela própria instituição e cujo conteúdo, que nada continha de ofensivo, aprovou. O fechamento da exposição *Queermuseu*:

²⁷⁹ Disponível em: <https://ide.mit.edu/wp-content/uploads/2018/12/2017-IDE-Research-Brief-False-News.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

cartografias da diferença na arte brasileira é um marco do uso extensivo das redes sociais para a guerra cultural no Brasil e o êxito dos reacionários, nesse episódio, antecipa, de muitas formas, o que veríamos um ano depois durante as eleições de 2018.

Bolsonaro chegou ao poder de mãos dadas com a mentira e a manipulação, a partir da lógica da guerra cultural, e apoiado na ação das redes reacionárias no submundo digital. As intenções primordiais das forças que estão no governo são autoritárias, uma vez que a operação política do bolsonarismo implica numa narrativa maniqueísta em que todas as forças (e personalidades) que discordam das posições do “presidente” são automaticamente associadas a um mal absoluto que deve ser *aniquilado*, demonstrando a ação perniciosa da guerra cultural para a democracia. “Vamos fuzilar a petralhada!”, frase emitida por Bolsonaro durante a campanha eleitoral de 2018 é exemplo do objetivo final da guerra cultural: a destruição simbólica e até mesmo física de seus adversários político-ideológicos.

No entanto, me parece que falta ainda um aspecto importante a ser avaliado na capacidade do programa das redes reacionárias gerar tamanha adesão e isso tem a ver não só com os discursos, mas também com elementos estéticos. A guerra cultural no Brasil termina por conformar uma linguagem visual própria, uma estética.

5.2.5. *Estética do reacionarismo*

Nessa perspectiva, considero ser relevante pontuar um elemento que atua de forma decisiva na guerra cultural brasileira e que está conectado com a forma como as ideias reacionárias se apresentam em termos visuais. As redes reacionárias conformaram um movimento com uma estética própria que funciona como enquadramento para a difusão de seus discursos ideológicos. A estética do reacionarismo (ou da extrema direita) é um dado que muitas vezes passa ao largo das discussões em que o enfoque se concentra no que é dito, porém a forma como as ideias são apresentadas tem uma importância fundamental para que o convencimento se realize, para que a adesão se efetive. Por esse ângulo, atentar para a linguagem estética do reacionarismo é parte fundamental desse esforço de

entendimento do que seja a guerra cultural, além do mais contribui para que se compreenda as abordagens dessas redes reacionárias a respeito da produção artística.

As imagens sempre tiveram um papel político estratégico, mas nas últimas décadas ela tem tomado uma dimensão central na formação de programas políticos que terminam por constituir regimes estéticos. De acordo com Serge Gruzinski (1994), as imagens possuem um poder imensurável e muitas vezes não devidamente percebido pelos analistas sociais e culturais:

[...] Con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos os poderes y todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura, aunque a menudo es irreductible a ella; lo que no facilita en nada la tarea del historiador obligado a escribir sobre lo indecible. Y, sin embargo, no son las vías del pensamiento figurativo ni, más clásicamente, la historia del arte y de los estilos, y ni siquiera el contenido de las imágenes lo que nos retendrá aquí, sino más bien el examen de los programas y de las políticas de la imagen, el desenvolvimiento de las intervenciones múltiples que entraña o que anticipa, los papeles que adopta en una sociedad pluriétnica.²⁸⁰

O historiador francês traz elementos muito importantes para compreender a formação de um regime estético específico, valorizando sua dimensão no desenvolvimento dos acontecimentos históricos e, sobretudo, na formação das estruturas de distribuição em uma determinada sociedade – no caso do que Gruzinski pesquisava, o México. As políticas de extrema direita no Brasil contemporâneo estão permeadas por imagens e a força de muitas delas contribuem para oferecer coerência para o desenrolar da guerra cultural.

As formas imagéticas constituem elementos estratégicos de um programa estético baseado no “decalque” de imagens distintas, que contribuem para construir a visão do reacionarismo de si mesmo e dos outros. Ao observar as redes sociais

²⁸⁰ Com o mesmo direito que a palavra e a escrita, a imagem pode ser veículo de todos os poderes e todas as vivências. Ainda que o seja à sua maneira. O pensamento que desenvolve oferece uma maneira específica, tão densa como a escrita, embora seja irreductível a ela; o que não facilita a tarefa do historiador obrigado a escrever sobre o indizível. E, no entanto, não são as vias do pensamento figurativo nem, mais claramente, a história da arte e dos estilos, e nem sequer o conteúdo das imagens o que nos reterá aqui, senão o exame dos programas e das políticas da imagem, o desenvolvimento das intervenções múltiplas que incorpora ou antecipa, os papéis que adota em uma sociedade pluriétnica [tradução minha].

ou até mesmo as manifestações orquestradas no Brasil pela extrema direita desde 2015, ao menos, nos deparamos com uma construção fragmentária de imagens e símbolos que em termos de constituição saltam à vista por serem mal-acabados, excessivamente simplificados. Em outras palavras, o que poderia ser chamado como “tosco” se destaca na produção de imagens da extrema direita.

Porém, antes dos elementos malfeitos do conteúdo em si, se destaca a paleta de cores do reacionarismo nacional. Há um abuso do verde e amarelo: as cores nacionais são usadas como modo de afirmar um suposto “patriotismo” que confronta a ameaça do “globalismo comunista”, contra o qual esses grupos pressupõem se contrapor. A bandeira nacional é um elemento praticamente onipresente em qualquer manifestação reacionária – aliás, as características desse nacionalismo exacerbado são percebidas nos movimentos de extrema direita em praticamente todo o lugar –, inclusive se tornando como um elemento distintivo da opinião política em casas, apartamentos e automóveis que exibem a bandeira brasileira²⁸¹. O bordão “nossa bandeira jamais será vermelha” é um dos vértices principais dessa incorporação das cores pátrias pela extrema direita.

Igualmente, acompanhamos o mesmo efeito da bandeira acontecer com as camisetas da seleção brasileira de futebol. O uso do uniforme tornou-se uma das vestimentas mais utilizadas pelos grupos reacionários em suas manifestações. Um movimento que inicia em 2013, o uso da camiseta da CBF formava a ideia de um grupo “sem partido” e cunha a ideia de outra frente de desdobramento de expressões privilegiadas dessa linguagem estética formada pela extrema direita, que diz “o meu partido é o Brasil”. O uso da camiseta simboliza uma forma de rejeição ao jogo político democrático e uma rejeição às suas instituições, sobretudo os partidos políticos²⁸². Como um subproduto desse uso reiterado das camisetas da seleção, surgem para a venda comercial camisetas que repetem as cores usadas pelo time de futebol, mas que informam claramente a posição antipolítica desses

²⁸¹ Recentemente se acompanha uma tentativa, ainda tímida, dos setores progressistas se reapropriarem dos símbolos nacionais, principalmente da bandeira. Em manifestações são vistas com maior frequência a flâmula verde e amarela e nas redes sociais muitos progressistas passaram a incorporar a bandeira como um elemento referencial juntamente com seus nomes. Porém, esse movimento ainda está longe de romper com essa apropriação realizada pelos grupos reacionários.

²⁸² Disponível em: <https://vermelho.org.br/2021/06/18/como-bolsonaro-e-a-extrema-direita-mancharam-a-camisa-da-selecao/>. Acesso em: 01 set. 2021.

agrupamentos. Por exemplo, nos atos antidemocráticos convocados pelo governo de Jair Bolsonaro em 7 de setembro de 2021, as camisetas da seleção novamente foram predominantes em conjunto com suas variantes.

Figura 16 - camiseta “meu partido é o Brasil”



É interessante verificar a normatividade do uso das cores pelos grupos reacionários: quase nada fora da paleta verde, amarelo, azul e branco é admitida. O vermelho, em qualquer circunstância, é convertido como uma adesão ao “inimigo”. Essa situação repercutiu em casos de agressões reportados fartamente pela imprensa de pessoas que usavam roupas vermelhas, desde 2016, inclusive muitas delas que não possuíam qualquer significação política. Por exemplo, ganhou repercussão o caso de um jovem que usava um boné vermelho com os dizeres “zona sul” na Avenida Paulista, em São Paulo, e o de um produtor em Fortaleza que foi abordado por pessoas de extrema direita porque usava um boné vermelho de um time norte-americano de beisebol. Até mesmo pessoas que se engajaram em manifestações contra o governo petista em 2016 foram agredidas por usarem roupas de cor vermelha²⁸³. O vermelho é considerado como uma marca do

²⁸³ Disponível em: <https://outraspalavras.net/alceucastilho/casos-de-agressao-por-uso-de-vermelho-se-multiplicam-por-que-autoridades-se-calam/>. Acesso em: 02 set. 2021.

adversário, sendo completamente demonizado como referência ao “PT”, à esquerda e, conseqüentemente, ao “comunismo” pelas redes reacionárias.

Ao fazer esse prelúdio a respeito das cores, cabe retornar às imagens. Considero que há uma razão de ser para que elas possuam essa característica tão grosseira ao serem percebidas por um olhar especializado. É que quase que inteiramente elas são um pastiche de outras imagens que respondem a diferentes contextos e são apropriadas pela extrema direita em sua construção visual. É uma estética altamente fragmentária e em contínua transformação, mas cuja marca é esse procedimento de constantemente fagocitar elementos produzidos em outras partes – tanto outros domínios culturais, artísticos e políticos, quanto de geografias diversas – e para distintas finalidades, a fim de oferecer um imaginário para suas ideias.

Nas imagens do reacionarismo brasileiro, a apropriação de referências visuais da extrema direita internacional, principalmente dos Estados Unidos, é uma constante. E como o nosso contexto é distinto do norte-americano normalmente o uso de elementos que são de produção de identidade por lá aparecem como “fora de lugar” por aqui, reforçando essa impressão de algo tosco. Um exemplo que podemos identificar desse efeito é o de quando Jair Bolsonaro aparece tomando um copo de leite em uma de suas *lives* semanais. Tomar um copo de leite é um símbolo de grupos de extrema direita que fazem apologia ao supremacismo branco nos Estados Unidos e o ato ao ser replicado pelo presidente da República, assim como por apoiadores seus como o blogueiro Allan dos Santos, acena para a incorporação ideológica de percepções racistas no corpo político do reacionarismo. Isso é reforçado pelo fato da permissão do indizível pelas imagens, afirmar claramente a defesa uma supremacia da “raça branca” é algo impossível de ser feito, inclusive pelas determinações legais da criminalização do racismo. Porém, ao tomar um copo de leite ou ao fazer uma sinalização do símbolo do “poder branco” como o assessor internacional da presidência da República, Filipe Martins, fez em audiência no Senado, se constitui uma imagem que comunica um programa e trata-se de ideias

e valores codificados que são apreendidas de um outro contexto, mas que funcionam para disseminar a ideologia desses atores²⁸⁴.

Um outro elemento apropriado pelos grupos reacionários nacionais é a chamada “estética *vaporwave*”. O “*vaporwave*” foi uma expressão estética surgida no ambiente da internet no final da década de 2000 e começo dos anos 2010 que envolve vídeo, música e na produção de imagens estáticas. São incorporados elementos do pop dos anos 1980, dos jogos de vídeo game daquele período, bem como referências visuais e sonoras do começo da popularização da internet nos anos 1990 para formatar suas produções.

É uma linguagem surgida no ambiente online e que termina sendo difundida nesse espaço também. Redes como Reddit e 4chan – locais onde a extrema direita nos Estados Unidos floresceu – são locais em que a “estética *vaporwave*” mais se difundiu. O nome trata-se de uma referência a um software que jamais chegou a ser produzido, gerando certa compreensão de nostalgia. Igualmente, há uma crítica em cima de uma percepção de um consumismo exagerado na atualidade e, por isso, uma constante referência a um tempo passado onde havia certa “inocência” (HARPER, 2017, p. 76). Essa percepção nostálgica, com a conseqüente construção de um passado mitificado, foi muito apelativa para os grupos da extrema direita norte-americana.

Dessa maneira, podemos considerar o “*vaporwave*” como uma espécie de sintoma estético (DIDI-HUBERMAN, 2017) das transformações culturais, políticas e sociais que a internet trouxe para o mundo contemporâneo. A miscelânea na apropriação de imagens com referências usuais ao universo pop e dos games e sua associação com frases enigmáticas igualmente se converteram em um elemento instrumental para o radicalismo de direita. A campanha de Donald Trump, em 2016, esteve repleta de imagens produzidas no estilo a ponto de ele ser usualmente identificado como “*trumpwave*” ou “*fashwave*”²⁸⁵ desde então.

²⁸⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/poder-branco-kekistao-copo-de-leite-conheca-os-simbolos-usados-pela-extrema-direita-24941132>. Acesso em: 02 set. 2021.

²⁸⁵ Referência ao fascismo.

Figura 17 - Imagem de Donald Trump inspirada no estilo “vaporwave”²⁸⁶



Logo após essas imagens trumpistas circularem extensivamente pela internet, acompanhamos que seu uso passa a ser recorrente entre a extrema direita brasileira. Há uma incorporação do estilo correspondendo a uma linguagem comum desses grupos reacionários. Figuras como o ex-ministro da Educação, Abraham Weintraub e o filho do presidente, Eduardo Bolsonaro, utilizam imagens que correspondem ao estilo abusando de filtros que remetem ao VHS, a presença de golfinhos e bustos em estilo clássico, mesclado com montagens um tanto *nonsenses*.

²⁸⁶ Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/mgwk7b/trumpwave-fashwave-far-right-appropriation-vaporwave-synthwave>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Figura 18 - Imagem usada como “avatar” no Twitter por Eduardo Bolsonaro²⁸⁷



Assim, seu uso no Brasil perde completamente qualquer elemento original. O “*flashwave*” é construído em filtros pré-prontos em um estilo de linguagem visual de extrema direita pré-fabricada. De certa maneira, permite para esses grupos reacionários uma identificação com seus homólogos estrangeiros e possibilita a adesão a um movimento estético específico, além disso, com suas referências passadistas, permite que essas redes reacionárias reafirmem um gosto estético sustentado em uma retomada de estruturas clássicas (como as colunatas gregas e romanas onipresentes) e um “comprometimento” com uma ideia hiperconservadora de Ocidente e valores ocidentais.

Um elemento interessante e que nos retoma a questões das cores, o uso do “*flashwave*” é o único espaço em que as cores verde e amarela são afastadas em favor de tons mais psicodélicos neon. O decalque do contexto norte-americano pode ser percebido no uso recorrente de frases em inglês, apontando a simples substituição de imagens para a reprodução de *memes* no Brasil, ressaltando o

²⁸⁷ Disponível em: <https://twitter.com/bolsonarosp/status/1158908286483271685>. Acesso em: 08 set. 2021.

caráter de montagem grosseira ostensivamente presente nas imagens da extrema direita nacional.

Figura 19 - Montagem de Bolsonaro ao estilo “vaporwave”²⁸⁸



Há um outro elemento muito presente nessa estética reacionária, sobretudo a ligada ao bolsonarismo, que é uma exaltação do corpo masculino. Se a estética do nazismo, conforme delineada por Boris Groys (2015), fazia a exaltação do corpo do herói, uma projeção idealizada do corpo masculino em uma figura de estilo heroico. As imagens de Bolsonaro portando armas pesadas e preparado para “combater o comunismo” ou o “petismo” são referências claras da imagem a respeito da masculinidade e da exaltação militarista que subjaz a ideologia da extrema direita. As imagens do reacionarismo remetem a figuras do pop como “Rambo” e o “Capitão América” – aliás, “heróis” criados à imagem do confronto ideológico da Guerra Fria – e outros personagens do universo dos jogos de vídeo game que abusam da força e da violência.

²⁸⁸ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/com-colagens-futuristas-em-tons-de-neon-vaporwave-a-nova-estetica-da-militancia-digital-bolsonarista-23774315>. Acesso em: 06 set. 2021.

Figura 20 - Bolsonaro como “Capitão América”²⁸⁹



A imagem de uma cabeça de Jair Bolsonaro inserida no corpo que provavelmente na arte original era do Capitão América, mas que se encontra adaptado com as cores brasileiras e com o brasão da República evidencia esse tipo de valorização de um “corpo heroico” que é constante na estética da extrema direita. A junção disso com um fundo em que se encontra a bandeira e os bustos dos ditadores Castelo Branco e João Figueiredo formam o conjunto dos valores que o “herói Bolsonaro” busca defender. É uma projeção exemplar da ideologia da guerra cultural nacional e do que esses grupos buscam implantar a partir de sua ação militante.

A imagem do herói é um elemento saturado na construção visual contemporânea com grande presença nas produções de quadrinhos, no audiovisual e nos games. Mas, como afirma Groys (2015, p. 166), há uma longa história do culto ao corpo heroico e que remonta a perspectivas da extrema direita em suas origens, mas atualmente é reapropriada pelo capitalismo globalizado:

²⁸⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/147776522746346/photos/o-her%C3%B3i-do-brasil-bolsonaro-17-/252958995561431/>. Acesso em: 07 set. 2021.

Fazer do corpo uma mensagem exige, acima de tudo, uma arena, um palco – ou como alternativa, requer repercussão moderna, um público criado pela mídia. É por isso que hoje experimentamos um amplo retorno do heroico, mesmo que não seja explicitamente declarado, porque vivemos em um mundo teatral em que tudo, ultimamente, depende totalmente do corpo. Nesse mundo teatral, todos os discursos são reduzidos a efeitos sonoros, slogans, exclamações. As estrelas da mídia atual tornam-se estrelas por meio do corpo, não pelo que dizem ou fazem. São corpos de atletas que tornam evidente o fato de que se esforçam demais, corpos que são envolvidos em luta, corpos sujeitos ao perigo, mas também os corpos de estrelas do rock que vibram com a paixão que os toma, os corpos de modelos, atores, políticos – e os corpos de homens-bomba que explodem com os corpos de outros. Documentados, comentados e celebrados pela mídia, todos esses corpos dominam nosso imaginário coletivo.

O fascismo introduziu a era do corpo e nós continuamos a vivê-la, mesmo que, como programa político, o Fascismo tenha sido retirado da principal corrente cultural. Na verdade, esse seu deslocamento da posição de programa político é sinal de que somos incapazes de aceitar a realidade de nossa própria mídia [...].

As imagens do reacionarismo brasileiro contemporâneo trazem em si todo esse conteúdo ideológico de um culto ao corpo heroico, mas é uma construção descarnada porque o corpo é uma projeção que não se encontra na realidade. Jair Bolsonaro está longe de possuir um corpo que entre na definição da ambição figurativa que a extrema direita espera da figura masculina, então seu corpo é substituído por outro que se adapta melhor às expectativas. Ainda retoma a mimetização das imagens do combate maniqueísta que tanto dão conta dessas histórias em quadrinho de heróis (ECO, 2011), mesmo quando na realidade o “mito” que incorpora a imagem heroica não consegue nem mesmo executar algumas flexões a contento.

Assim, se percebe que as construções visuais e estéticas da extrema direita brasileira sempre estão marcadas por uma inconsistência em que uma referência externa é convocada a fim de cobrir aquilo que a realidade não consegue dar conta. De alguma forma, é uma estética precária, mas que nada tem a ver com o conceito que identifica a arte contemporânea com a precariedade conforme compreendida por Nicolas Borriaud (2009, p. 22), por exemplo. Para ele, “[...] a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, algo essencial uma vez que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está intimamente ligada à sua definição de realidade”. Para a extrema direita essa precariedade está esvaziada de qualquer dimensão ética, é simplesmente consequência de uma incapacidade brutalizada de

expressão, que termina se manifestando em registros extremamente simplistas e simplificados.

A estética da extrema direita reproduz, de certa maneira, seu vazio discursivo, sua retórica empobrecida, suas referências limitadas. Há um parasitismo de referências estranhas e sua tentativa de acoplá-las ao contexto brasileiro e, mesmo que normalmente, isso não funcione bem em termos de visualidade, serve como mensagem, como instrumento de comunicação. A estética reacionária é absolutamente funcional, reproduzindo as visões autoritárias sobre a arte. Todas as imagens buscam o exemplo de forma didática, até mesmo quando apelam ao absurdo seu objetivo é o informe, o ensinamento.

Dessa maneira, a estética produzida pelas redes reacionárias se enquadra perfeitamente na guerra cultural em sua busca por definir um quadro entre “bons e maus” em luta. A retomada do herói, ainda mais por uma juventude embebida no universo gamer e que tem sido espaço privilegiado de recrutamento da extrema direita (DA EMPOLI, 2020), o “*vaporwave*”, as cores nacionais, formam um conjunto referencial que delineiam um “dentro e fora”, aquilo que não se enquadra nos parâmetros ideológicos deve ser extirpado, e as armas, a violência, física e simbólica, estão de modo instrumental para constituir exemplaridade. São as imagens que demonstram, sem rodeios discursos, o caminho para a conquista da vitória final do reacionarismo contra seus inimigos.

Neste ponto, considero que se compreende de forma mais adequada a lógica da guerra cultural. Há uma multiplicidade de referências políticas, culturais e sociais que se sobrepõem para a conformação ideológica das redes reacionárias. Trata-se de uma lógica extremamente antidemocrática com raízes profundamente autoritárias. O fundamento da percepção de mundo da guerra cultural está baseado na dualidade “amigo-inimigo” e a democracia, segundo defende Chantal Mouffe, em raciocínio que considero acertado, se organiza em uma lógica adversarial (MOUFFE, 2018, p. 13-19). Isto é, a divergência de opiniões e posições é inerente

ao jogo democrático, mas confronto democrático jamais concebe a destruição física ou simbólica do adversário como o faz a percepção da guerra cultural. Inclusive, é isso que diferencia a luta pela hegemonia política, que se concebe em um campo de imposição das ideias da visão de guerra cultural, que pressupõe a eliminação das ideias do outro, abrindo caminho para a violência política. Inicialmente, violência simbólica, mas que perigosamente torna possível a violência física.

Para sustentar uma política de extermínio do inimigo, é preciso assumir um confronto não só com as forças políticas que diferem do reacionarismo, mas também com as instituições que sustentam a política democrática. A Constituição e o Supremo Tribunal Federal, as universidades, a educação pública, a cultura e os artistas, a imprensa e o jornalismo e até mesmo o poder legislativo são fustigados em uma guerra, cujo final é a eliminação completa da diferença no espaço público. A estratégia significa reduzir a atuação e a complexidade de todas as demais instituições, partidos de esquerda e movimentos sociais incluídos, em uma grande teoria da conspiração onde cada uma dessas organizações são apresentadas como parte de uma articulação para implantar uma “ditadura comunista anticristã” no país.

A redução e a simplificação, como vimos, estão na base da lógica da guerra cultural formulada pelo reacionarismo brasileiro atual. Qualquer debate complexo é reduzido a simplificações grosseiras com sabor de Guerra Fria. O adjetivo “comunista” transformado pela extrema direita em um xingamento serve para atacar tanto o governador de São Paulo, João Doria (PSDB), quanto o artista Chico Buarque. De forma que aquilo que é aparentemente absurdo, converte-se em funcional e aderente para parte da sociedade inundada diariamente através das redes sociais com *fake news* e visões conspiratórias a respeito da política e da cultura.

Considero, dessa maneira, que o mais importante, porém, não seja determinar “a” origem expressa da guerra cultural, mas verificar que ela possui distintas origens cujas influências convergem na ideologia do reacionarismo contemporâneo e em sua guerra cultural deletéria. São múltiplas forças atuando juntas para sabotar a democracia, a liberdade artística e de expressão e o pensamento livre. A guerra cultural, por exemplo, é a cola que une um ministro do

meio ambiente inimigo da causa ambientalista; ministros da educação desejosos de estraçalhar com a educação pública; uma ministra dos direitos humanos que alinha o país com as posições obscurantistas da ditadura fundamentalista da Arábia Saudita; um ministro da cidadania que pretende desmontar as políticas sociais; um ministro das relações exteriores que entrega a soberania nacional aos interesses estrangeiros e todos os ministros militares que agem como uma força de ocupação em seu próprio país.

O desprezo pela cultura e pela arte são vetores estruturantes da política reacionária. O projeto da guerra cultural implementada pelo bolsonarismo no governo trabalha no sentido de um apagamento da diversidade cultural e da diferença, no país. Isso implica a destruição das políticas públicas desenvolvidas, mas também a reescrita da história, invocando a história dos vencedores a partir de uma narrativa a respeito dos “heróis nacionais”. Os heróis da extrema direita são justamente aqueles vinculados à história das elites, subsumindo personalidades oriundas das camadas populares.

Dessa forma, é nítido que um dos objetivos de Bolsonaro seria reescrever a história nacional, excluindo o povo como agente da história e retomando o panteão dos dominantes como a única narrativa convalidada pelo Estado e pela sociedade. Esse plano se materializa em ações concretas do governo, tais como o vídeo da campanha governamental de comemoração ao 7 de setembro de 2020 a respeito dos “heróis nacionais”, peça protagonizada pelo próprio Secretário Especial de Cultura Mário Frias²⁹⁰, e, até mesmo, a cópia do discurso nazista feita pelo ex-Secretário Especial de Cultura Roberto Alvim em que ele afirmava, à exemplo dos ditames de Joseph Goebbels, que a “arte brasileira da próxima década seria heroica”²⁹¹. Por isso, para que finalizemos esse percurso resta saber como a política

²⁹⁰ O vídeo dedicado à comemoração da independência nacional foi veiculado pela Secretaria de Comunicação do governo Bolsonaro no dia 3 de setembro de 2020 e causou grande polêmica, tanto pelo duvidoso gosto estético da peça publicitária, quanto pelas personagens exibidas para exemplificar o suposto heroísmo dos brasileiros: um conjunto de personalidades brancas, oriundas das elites, e com forte tom monarquista, passando pela exibição de bustos do imperador Dom Pedro II e da princesa Isabel até a figura do rei da Bélgica Alberto I, para a narrativa governamental. Ver: <https://www.poder360.com.br/midia/mario-frias-estrela-campanha-da-secom-que-homenageia-herois-brasileiros/>. Acesso em: 15 jul. 21.

²⁹¹ No dia 16 de janeiro de 2020, Roberto Alvim, então Secretário Especial de Cultura do governo de Jair Bolsonaro, publicou um vídeo oficial nas redes da secretaria que foi duramente criticado pelas

cultural é operada quando dominada pela lógica da guerra cultural, que atualmente está em curso no país.

semelhanças estéticas e discursivas com um discurso emitido por Joseph Goebbels, justamente para explicar a respeito de suas posições acerca da arte alemã sob o nazismo. No vídeo, publicado imediatamente após Alvim participar de uma live com o presidente Bolsonaro, o diretor teatral surgia em um cenário semelhante ao usado por Goebbels, o secretário igualmente se vestia como o ministro da propaganda nazista e ainda repetia o gestual do alemão, e, para finalizar, ainda proferiu de modo quase literal uma frase dita por Goebbels: "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 de nosso povo, ou então não será nada". Em 1933, o ministro nazista pronunciava a seguinte frase em uma reunião com produtores de teatro: "A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada". As semelhanças flagrantes entre os dois discursos levaram a inúmeras manifestações de repúdio, sobretudo das organizações judaicas como o Museu do Holocausto de Curitiba e, como consequência, Roberto Alvim terminou sendo demitido dias depois de seu cargo no governo federal. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/em-video-alvim-cita-goebbels-e-provoca-onda-de-repudio-nas-redes-sociais.shtml?origin=folha>. Acesso em: 15 jul. 2021.

6. A GUERRA CULTURAL INSTITUCIONALIZADA

Há de haver alguma; tudo depende das circunstâncias, regra que tanto serve para o estilo como para a vida; palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução; alguns dizem mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies.

Machado de Assis

Jair Bolsonaro concorreu à presidência em 2018 sem apresentar um projeto concreto para o país, para além da contaminação ideológica representada pela guerra cultural. No plano de governo apresentado pelo candidato ao Tribunal Superior Eleitoral (TSE), chamado de “Projeto Fênix”, não havia propostas para a gestão do governo, mas apenas um conjunto de afirmações ideológicas de cunho até bastante excêntrico, como, por exemplo, a afirmação de que um dos maiores problemas do Brasil era o fato de que “mais de um milhão de brasileiros foram assassinados desde a 1ª reunião do Foro de São Paulo”. Algo que não tem qualquer relação de causa e efeito a não ser no universo dominado pela guerra cultural da extrema direita²⁹².

Nesse mesmo programa eleitoral, a palavra *cultura* era mencionada apenas duas vezes e nenhuma delas para apresentar alguma proposta ou ideia para o fomento à área. Pelo contrário, ela aparece na esteira de afirmações vagas a respeito do país ou em quadros específicos de uma ideologia anticultural. Na primeira vez em que se referencia o tema, é através de uma assertiva que determina que o país:

“passará por uma rápida transformação cultural, onde a impunidade, a corrupção, o crime, a “vantagem”, a esperteza, deixarão de ser aceitos como parte de nossa identidade nacional, POIS NÃO MAIS ENCONTRARÃO GUARIDA NO GOVERNO”.

²⁹² Disponível em:

https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/pr-oposta_1534284632231.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

A forma como essa “transformação cultural” seria levada a efeito são tão vagas quanto a afirmação, pois não há qualquer indicativo, como salientamos, do modo como se daria em termos práticos para a gestão governamental. Contudo, se percebe na construção da frase uma série de clichês reacionários sobre uma suposta “má índole” do brasileiro – com uma condenação explícita do “jeitinho” –, por exemplo. Em tese, pressupõe-se que o governo empreenderia uma espécie de cruzada moral, o que mais uma vez nos leva ao quão impregnada pelas percepções da guerra cultural estava a candidatura de Bolsonaro e quanto essa seria uma tônica de seu governo.

No outro momento, em que o tema da cultura aparece no documento “Projeto Fênix” é uma emanção ainda mais explícita da conformação ideológica que baliza a guerra cultural no Brasil. Em um item sugestivamente intitulado “nossa bandeira é verde e amarela”, o texto coloca que uma das tarefas de um governo chefiado por Bolsonaro seria o combate ao “marxismo cultural”:

Nos últimos 30 anos o marxismo cultural e suas derivações como o gramscismo, se uniu às oligarquias corruptas para minar os valores da Nação e da família brasileira. Queremos um Brasil com todas as cores: verde, amarelo, azul e branco.²⁹³

Em uma frase, se apresenta uma síntese da miscelânea ideológica que forma na extrema direita o substrato de sua guerra cultural. É a junção das esquerdas para uma cooptação silenciosa dos corações e mentes dos brasileiros para um projeto socialista, que na visão deles ainda seria sustentado pela corrupção estatal. Por fim, delineia a limitação cromática do reacionarismo que afirma querer um Brasil “com todas as cores”, mas o tom da paleta se resume às cores presentes da bandeira.

Dessa maneira, entende-se que a percepção da extrema direita em sua caminhada rumo ao governo pressupunha que o campo artístico e cultural era um de seus inimigos e que sua presença na gestão se converteria em uma oportunidade de silenciar seus inimigos ideológicos. As políticas culturais ao não serem citadas se presumia a intenção política de um desmonte da atuação governamental na área,

²⁹³ Idem.

como uma forma de combate àqueles que eram considerados como uma ameaça ao projeto de sociedade que as redes reacionárias buscavam impor ao país.

O combate permanente à Lei Rouanet, que já tratamos anteriormente a respeito da CPI, apareceu inúmeras vezes como uma forma de desqualificação do fomento à arte e à cultura, percebida sempre como uma premiação dos governos progressistas aos artistas e fazedores de cultura que contribuíam para a difusão de valores contrários à “família”, por exemplo. Um dos fatos da campanha eleitoral que ganhou imensa visibilidade foi o pedido realizado por Jair Bolsonaro de cassação da campanha de Fernando Haddad em função das manifestações políticas que o músico britânico Roger Waters proferiu em seus shows, no país, durante o período eleitoral. Os advogados de Bolsonaro afirmavam, de modo um tanto bisonho, mas esclarecedor do fundo ideológico em que se inseria, que a produção da turnê de Waters teria sido realizada com o apoio da Lei Rouanet e que as manifestações do artista teriam sido proferidas com o intuito de manter o benefício²⁹⁴. As políticas culturais eram percebidas exclusivamente como um malefício pelos apoiadores e pelo candidato da extrema direita.

Dessa maneira, não surpreende que uma das primeiras medidas adotadas por Jair Bolsonaro após sua chegada à presidência da República tenha sido extinguir o Ministério da Cultura. A pasta que tinha sobrevivido à tentativa de Michel Temer de eliminá-la do organograma governamental graças à pressão do setor cultural, não escaparia da sanha ideológica de um governo reacionário que surgia com a benção das urnas. A extinção do Ministério da Cultura e sua substituição por uma secretaria desvalorizada, comandada por gente desqualificada para a gestão, e desnutrida de suas capacidades administrativas e de elaboração de políticas públicas, têm efeito simbólico e prático na guerra cultural empreendida pelas redes reacionárias.

O fim do Ministério da Cultura, criado em 1985, na esteira da redemocratização do país, implica numa ruptura de um projeto de país em que a dimensão artística e cultural ganhava espaço como um direito de cidadania.

²⁹⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/campanha-de-bolsonaro-pede-inelegibilidade-de-haddad-por-causa-de-show-de-roger-waters-23189522>. Acesso em: 27 out. 2020.

Inclusive, a Constituição de 1988 trouxe a cultura como um direito de todos os brasileiros. O artigo 215 da Carta Magna brasileira afirma que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” e o ministério era o organismo que visava dar consequência por meio de políticas culturais desse direito. O rebaixamento do órgão, dessa maneira, reforçava um menosprezo do novo governo por esse aspecto da formação de cidadania.

O governo Bolsonaro não se colocava na condição de um promotor de políticas culturais, mas como uma gestão que deveria fazer exatamente o contrário disso. A fim de garantir os “valores cristãos, conservadores e da família”, tal qual sobejamente as redes reacionárias se alinham, a ação governamental deveria perseguir um processo de desmonte das políticas culturais e das instituições de arte e cultura. Esse posicionamento ficou nítido quando o presidente, em viagem aos Estados Unidos, apenas três meses após assumir o executivo, afirmava que sua prioridade era a desconstrução, dizia ele: “O Brasil não é um terreno aberto onde nós pretendemos construir coisas para o nosso povo. Nós temos que desconstruir muita coisa, desfazer muita coisa, para depois começar a fazer”. Essa política de demolição era um passo para “eliminar do Brasil a ideologia de esquerda”, novamente nas palavras do mandatário²⁹⁵. A única política pública que o governo de Jair Bolsonaro apresentava ao país era a guerra cultural, assim sendo.

O estopim da implementação desse deliberado projeto destrutivo do novo governo brasileiro foi a extinção do Ministério da Cultura. A pasta rebaixada à condição de Secretaria de Cultura vinculada ao novo Ministério da Cidadania, que seria comandado pelo deputado federal Osmar Terra (MDB-RS). Além da cultura o novo ministério englobava áreas muito díspares, como as políticas sociais e os esportes²⁹⁶. Terra já fazia parte do governo anterior de Michel Temer e chefiava o Ministério do Desenvolvimento Social, de modo que o novo ministério criado por

²⁹⁵ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/radar/o-dia-em-que-bolsonaro-prometeu-a-olavo-desconstruir-o-brasil/>. Acesso em: 29 out. 2020.

²⁹⁶ Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2018/11/cultura-esportes-e-direitos-humanos-estarao-no-mesmo-ministerio-que-o.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

Bolsonaro incluía mais atribuições à antiga e já importante pasta chefiada por seu aliado gaúcho.

Osmar Terra indicou para assumir a rebaixada Secretaria de Cultura do Ministério da Cidadania, o jornalista José Henrique Pires. O indicado já atuava junto do deputado desde 2016, quando passou a ocupar a chefia de gabinete do Ministério do Desenvolvimento Social na sequência do golpe que destituiu Dilma Rousseff. Pires não detinha trajetória junto das políticas culturais, o que demonstrava a entrada da cultura na esteira do quarteamento político das estruturas governamentais sem maiores preocupações com as capacidades técnicas.

Demonstrando uma certa tentativa de continuidade da gestão Temer na área cultural – o ex-ministro da Cultura Sérgio Sá Leitão havia declarado apoio à eleição de Jair Bolsonaro, inclusive com especulações de que desejava seguir no cargo no novo governo²⁹⁷ –, o novo secretário escolheu José Paulo Soares Martins para a posição de adjunto. Martins, durante a gestão Temer, exerceu o cargo de Secretário de Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura, permanecendo no ofício nas gestões de Marcelo Calero, Roberto Freire e Sérgio Sá Leitão²⁹⁸. Isto é, esteve em uma das posições-chave da gestão cultural desde 2016 e seguiria durante o governo Bolsonaro.

Como comentei, a gestão de Henrique Pires seguiria uma tentativa de continuidade da gestão cultural do governo anterior, inclusive oferecendo sinais de que o governo não atuaria para perseguir o setor tal como se receava – e em breve se confirmaria. Um dos objetivos de Pires foi o de mediar a posição presidencial acerca da Lei Rouanet, um de seus alvos prediletos. Em setembro de 2018, frente a um movimento massivo de artistas que assinaram um manifesto que considerava

²⁹⁷ Sérgio Sá Leitão terminou não sendo escolhido por Jair Bolsonaro para a gestão cultural e aceitou a indicação para ser Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, na gestão de João Dória (PSDB), que havia sido um dos principais apoiadores da eleição do presidente de extrema direita. Leitão inclusive foi um dos principais responsáveis por disseminar a *fake news* de que o ex-integrante da banda Pink Floyd, Roger Waters, estaria recebendo da campanha de Fernando Haddad para fazer campanha contra o líder de extrema direita. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Ministro-da-Cultura-declara-apoio-a-Bolsonaro-e-ataca-Roger-Waters>. Acesso em: 30 out. 2020.

²⁹⁸ Disponível em: <https://www.telesintese.com.br/jose-henrique-pires-e-nomeado-como-secretario-da-cultura/>. Acesso em: 30 out. 2020.

a eleição de Jair Bolsonaro um “risco à democracia”, o então candidato afirmava sobre o incentivo fiscal:

Incentivos à cultura permanecerão, mas para artistas talentosos, que estão iniciando suas carreiras e não possuem estrutura. O que acabará são os milhões do dinheiro público financiando 'famosos' sob falso argumento de incentivo cultural, mas que só comprem apoio! Isso terá fim!²⁹⁹

Henrique Pires publicamente buscava uma posição intermediária que não desagradasse ao chefe e que possibilitasse um diálogo com o setor. A visão da cultura como um negócio, retomando vagamente aspectos das políticas culturais vinculadas a princípios neoliberais (PAIVA NETO, 2017), reverberava nas falas do secretário: “A ideia é pacificar para que as pessoas possam empreender”, foi um de seus comentários a respeito do incentivo à cultura e emendava que o novo governo entendia a área como uma “ferramenta de desenvolvimento econômico e geração de empregos”³⁰⁰.

No entanto, a tentativa de Pires se veria rapidamente frustrada pelo espírito dominante de guerra cultural que constitui o governo de Jair Bolsonaro e, sobretudo, sua atuação pessoal. Bolsonaro iniciou sua investida contra a cultura buscando uma nova limitação da aplicação da Lei Rouanet. Em abril de 2019, o governo anunciaria um novo regramento que limitava no valor de 1 milhão de reais o aporte por projeto incentivado. De acordo com o presidente, isso significava uma “trava” no mecanismo e uma forma de limitar projetos, penalizando “artistas famosos”³⁰¹. Estava claro que qualquer tentativa de relações civilizadas com o setor seria implodida pelo presidente, que entende a área como uma de suas adversárias principais.

Como era esperado, a gestão Bolsonaro elegeu a cultura como inimiga, em conjunto com a educação, as ciências, as artes, as universidades públicas e os

²⁹⁹ Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/secretario-de-cultura-defende-mudancas-nos-mecanismos-de-controle-da-lei-rouanet,07173c44872fd97c6a03a8737f3d3d8dx5j521ba.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/presidente-bolsonaro-diz-que-vai-travar-lei-rouanet-com-teto-de-r-1-milhao/>. Acesso em: 30 out. 2020.

temas relativos às chamadas minorias, em especial às manifestações de gênero, dos negros e negras, da comunidade LGBTQIA+ e dos povos originários.

No caso específico da cultura em que dedicamos atenção, o governo se caracteriza pelas agressões às liberdades de criação e de expressão, pela volta da censura; pelo desmonte das instituições culturais; pela demonização da cultura e das artes e pela deliberada intenção de asfixiar financeiramente a área. Esses três vetores se pronunciavam como estruturantes da política cultural a ser empreendida pelo governo. Desse modo, a guerra cultural se torna a única “política pública” que o governo das redes reacionárias tem a oferecer ao país.

A sinalização da profunda instabilidade que marca a Secretaria Especial de Cultura, desde sua criação, pode ser indicada pela curta permanência de seus indicados. Henrique Pires resistiu até agosto de 2019, quando pediu demissão acusando o governo de promover censura em editais. Foi substituído interinamente por José Paulo Soares Martins até setembro de 2019, quando assumiu o economista Ricardo Braga, que durou apenas dois meses na função. Em novembro de 2019, assumiu a Secretaria, o diretor teatral Roberto Alvim, que permaneceria no cargo até janeiro de 2020, quando foi demitido após fazer um pronunciamento que parodiava o ministro da Propaganda nazista Joseph Goebbels. Em seguida, retorna ao cargo José Paulo Soares Martins até março de 2020, quando a atriz Regina Duarte tomaria posse na função. A atriz só duraria até junho no cargo, quando seria substituída por Mário Frias. Isto é, em dois anos e nove meses seis pessoas estiveram na função de Secretário Especial de Cultura do governo Bolsonaro.

Para além da titularidade da pasta, a composição dos cargos de chefia de órgãos e instituições também demonstrava a disposição governamental de implementar a guerra cultural por dentro do governo. Muitos nomes indicados para funções estratégicas na cultura se notabilizaram pela emissão de opiniões absolutamente regressivas a respeito da arte e da cultura. Por exemplo, o maestro Dante Mantovani, pessoa profundamente ligada às posições de Olavo de Carvalho, foi indicado para assumir a presidência da Funarte. Mantovani tornou-se conhecido por afirmar, dentre outras excentricidades, que o “rock ativa as drogas, que ativam

o sexo livre, que ativa a indústria do aborto, que ativa o satanismo”³⁰². O youtuber chegou a ponto de afirmar que o grupo britânico The Beatles teria surgido com o intuito de implantar o comunismo e, por fim, que Jair Bolsonaro seria o presidente que mais valoriza a arte na história do país³⁰³. Para a Secretaria do Audiovisual, a indicada do governo Bolsonaro foi Katiane Gouvêa, uma pessoa sem qualquer currículo na área e cuja referência é ser uma das organizadoras da Cúpula Conservadora das Américas – um agrupamento que pretende ser uma espécie de contraponto ao Foro de São Paulo³⁰⁴. Para conduzir a Biblioteca Nacional, instituição de prestígio internacional e que guarda parte significativa do acervo literário em língua portuguesa, com obras raras e edições únicas, foi indicado Rafael Nogueira, monarquista, professor e youtuber, seguidor do ex-astrólogo e ideólogo da extrema direita Olavo de Carvalho tal qual Mantovani. O novo diretor da Biblioteca Nacional também assumiu uma posição condenatória explícita com relação ao mundo da cultura. Dentre as várias declarações polêmicas, Nogueira associou o cantor e compositor Caetano Veloso, a banda Legião Urbana e o cantor Gabriel Pensador, ao analfabetismo: “Livros didáticos estão cheios de músicas de Caetano Veloso, Gabriel O Pensador, Legião Urbana. Depois não sabem por que está todo mundo analfabeto”, disse³⁰⁵. Na Casa de Rui Barbosa, instituição referência em pesquisas sobre cultura, a indicação de Letícia Dornelles cuja experiência era ter sido assistente de roteirização em “novelas bíblicas” da TV Record e ser ligada a igrejas evangélicas causou espanto, ainda mais quando a nova presidente exonerou pesquisadores de relevância internacional de postos que ocupavam na instituição³⁰⁶. Para a presidência da Fundação Cultural Palmares, a indicação de Sérgio Nascimento de Camargo, notadamente conhecido por posições conflitadas com o movimento negro causou enorme reação pública, incluindo a

³⁰² Disponível em: <https://istoe.com.br/dante-mantovani-volta-a-presidencia-da-funarte-apos-ser-exonerado-em-marco/>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/2019-censuras-nomeacoes-polemicas-marcaram-relacao-entre-governo-federal-o-setor-cultural-1-24152224>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰⁵ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/presidente-da-biblioteca-nacional-associa-caetano-veloso-ao-analfabetismo-1.2268800#>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/flora-sussekind-presidente-da-casa-de-rui-barbosa-uma-cortina-de-fumaca-24565139> Acesso em: 30 out. 2020.

suspensão de sua nomeação pela justiça³⁰⁷. Ele declarou, dentre outras barbaridades, que a escravidão foi benéfica para aos africanos e que o Brasil tem um racismo “nutella” – isto é, “ameno”³⁰⁸.

Todas essas figuras citadas, e que são profundamente ligadas às redes reacionárias, foram indicadas para essas funções por Roberto Alvim, que intensificou e muito a guerra cultural estimulada pelo presidente da República. Em 2020, quando assumiu a diretoria de teatro da Funarte, Alvim anunciou claramente seu objetivo. Ele fez uma postagem em suas redes clamando a “artistas conservadores” para criarem “uma máquina de guerra cultural”. Ele buscava formar um banco de currículos para projetos a serem apoiados pelo governo – um sinal nítido de aparelhamento ideológico. Além disso, afirmava em tom de manifesto que “a arte de esquerda é DOCTRINAÇÃO e a arte de direita é EMANCIPAÇÃO POÉTICA”. Para o teatrólogo, o conceito de guerra cultural que pretendia demarcar em sua gestão cruzava uma linha entre aqueles que pretendiam “destruir o conceito de obra de arte” – entenda-se a esquerda – e aqueles que buscavam “erigir obras de arte” – compreenda-se a direita³⁰⁹.

Alvim foi uma indicação direta do presidente Jair Bolsonaro ao governo. Rapidamente, galgou, diante da queda de Henrique Pires, para a chefia da Secretaria Especial de Cultura e pôde comandar a guerra cultural com o inteiro consentimento presidencial. Por exemplo, Bolsonaro afirmou que Alvim possuía “carta branca” para realizar indicações e demonstrava inteira aprovação da atuação do secretário que aprofundou e muito a perseguição ao setor cultural:

O secretário é um tal de Roberto Alvim. Dei carta branca para ele. A cultura nossa tem que estar de acordo com a maioria da população brasileira, não de acordo com a minoria. Ponto final.³¹⁰

³⁰⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/12/12/governo-suspende-nomeacoes-dos-presidentes-da-fundacao-palmares-e-iphan.ghtml>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-convoca-artistas-conservadores-para-criar-uma-maquina-de-guerra-cultural-23747444>. Acesso em: 30 out. 2020.

³¹⁰ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51153391>. Acesso em: 30 out. 2020.

Assim, compreende-se que a guerra cultural se converteu como a política do governo para o setor cultural de forma ativa. As declarações e atitudes dos novos dirigentes culturais do governo federal demonstravam que as políticas para a cultura da gestão de Bolsonaro seriam marcadas pelo confronto aberto e pelo combate aos artistas, fazedores e manifestações artísticas. De modo que considero que precisamos compreender melhor a ação da guerra cultural no interior do governo Bolsonaro em sua gestão da pasta da cultura. Avalio que a ação governamental se estrutura em três dimensões que são vetores complementares da execução da guerra cultural: o retorno da censura, a asfixia financeira do setor cultural e, por fim, o desmonte das instituições culturais.

6.1. *Retorno da censura*

Os episódios de desqualificação da cultura e da atividade artística se enumeram, tanto nas falas e ações dos secretários nomeados por Bolsonaro, quanto dos cargos subalternos na secretaria especial. Casos que podem ser descritos como de censura governamental passaram a acontecer com frequência desde a posse de Jair Bolsonaro. Como elencamos anteriormente, o primeiro secretário especial de Cultura, Henrique Pires, buscou manter certo decoro em termos de declarações, mas seus sucessores foram pródigos em ataques e desqualificações contra pessoas do mundo artístico e cultural. Roberto Alvim e Mário Frias colecionam ataques a personalidades, mas para além de declarações, seus atos para constranger a área cultural demonstram que o silenciamento do setor é uma iniciativa que o governo busca colocar em prática.

Desde o começo da gestão, o presidente da República pressionava para vetar projetos que o desagradavam em termos ideológicos. Um dos exemplos mais vistosos do começo da gestão reacionária, foram os reiterados ataques presidenciais contra a ANCINE (Agência Nacional do Cinema). Bolsonaro nos primeiros meses de 2019, passou a atacar com recorrentemente as produções apoiadas pela agência. Seus ataques ao filme *Bruna Surfistinha* (2011) se tornaram anedóticos e bastante reveladores da forma como o presidente entendia as obras de arte. A história de vida de uma trabalhadora do sexo não poderia ser apoiada

pelos editais da ANCINE por ser imoral. O presidente chegou a comentar na cerimônia dos 200 dias de seu governo:

Agora há pouco, o Osmar Terra e eu fomos para um canto e nos acertamos. Não posso admitir que, com dinheiro público, se façam filmes como o da Bruna Surfistinha. Não dá. Apresentou propostas sobre a ANCINE, vamos trazer elas pra Brasília. Não somos contra essa ou aquela opção, mas o ativismo não podemos permitir, em respeito às famílias. Uma coisa que mudou com a nossa chegada ao governo.³¹¹

Ao afirmar que pretendia trazer a proposta “para Brasília”, o presidente demonstrava claramente sua intenção de censurar produções que não se alinhavam ao seu pensamento. Na mesma atividade, Jair Bolsonaro criticou um concurso de uma universidade no Ceará que propunha reserva de vagas para pessoas trans e “não binárias”. O chefe do executivo chegou a afirmar que não diria o que é ser “não binário” por “respeito à plateia”. São manifestações claras de preconceito como essa que começavam a delinear as ações governamentais.

Nesse mesmo dia, Jair Bolsonaro assinou um decreto que trazia o Conselho Superior de Cinema para o âmbito da Casa Civil, retirando atribuições da cultura. À época, o Ministério da Casa Civil era comandado pelo general Braga Neto, um forte aliado do presidente em suas pautas mais reacionárias. O conselho é responsável pela definição das políticas para o audiovisual no país e foi criado em 2003³¹². As iniciativas estavam em linha com o desejo do executivo de impor um “filtro” às produções audiovisuais. Em outro momento, ele chegou a afirmar que se pudesse impor mecanismos de censura iria extinguir a ANCINE³¹³:

A cultura veio para Brasília e vai ter um filtro, sim, já que é um órgão federal. Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a ANCINE. Privatizaremos ou passarei [sic] ou extinguiremos. Não pode é dinheiro público ser usado para filme pornográfico.³¹⁴

³¹¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nao-posso-admitir-filmes-como-bruna-surfistinha-com-dinheiro-publico-23817326>. Acesso em: 16 jul. 2021.

³¹² Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/conselho-superior-do-cinema>. Acesso em: 16 jul. 2021.

³¹³ 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: 16 jul. 2021.

³¹⁴ Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/noticias/conselho-superior-do-cinema-escolhas-de-bolsonaro-motivam-protestos/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

Sobre o tipo de filtro que pretendia implementar, Jair Bolsonaro disse que seriam “culturais”:

Culturais, pô, temos tantos heróis no Brasil. E a gente não se fala desses heróis no Brasil. Não toca no assunto. Temos que perpetuar, fazer valer, dar valor a essas pessoas que no passado deram sua vida, se empenharam, para que o Brasil fosse independente lá atrás, fosse democrático e sonhasse com um futuro que pertence a todos nós.³¹⁵

Desse modo, se verifica que há uma intenção de censura daquelas obras que não se adequam à visão presidencial e um desejo de que as agências e órgãos governamentais de promoção da cultura atuem para propagandear os valores defendidos pelo mandatário. A linha de raciocínio de Bolsonaro busca justamente que as produções cinematográficas a serem fomentadas pelo governo deveriam ser aquelas que reforçassem as posições dele.

Para além do audiovisual, também em áreas como o teatro a ação governamental se viu no sentido de censurar espetáculos. A peça "Res pública 2023", do coletivo teatral Motosserra Perfumada, foi barrada de ocupar um espaço da Funarte em setembro do ano passado pelo então diretor do Centro de Artes Cênicas (Ceacen), Roberto Alvim. A decisão de Alvim de não exibir o espetáculo na Funarte culminou na exoneração da coordenadora da Funarte de São Paulo. Alvim alegou que não estava praticando censura, mas “curadoria”³¹⁶.

A peça ambientada no Réveillon de 2023 conta a história de cinco amigos que dividem uma república no centro de São Paulo e vão construindo, com objetos que trazem da rua, uma trincheira. Nesse cenário futurista, as ruas são ocupadas por um movimento patriota intitulado Anaconda Brazil numa evidente alusão ao cenário político atual e havia sido aprovada para exibição na Funarte. Assim, era clara a manifestação de censura do governo ao impedir o espetáculo de ser realizado no local. A peça terminaria sendo encenada no Centro Cultural São Paulo

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/relembre-as-cries-de-roberto-alvim-secretario-da-cultura-que-parafraseou-goebbels-24196270>. Acesso em: 17 jul. 2021.

(CCSP) com o apoio do governo da cidade de São Paulo, que afirmava “combater qualquer tipo de censura”³¹⁷.

Em agosto de 2019, a disposição para a censura de parte do presidente tomaria proporção inaudita. O secretário Henrique Pires pediria demissão do cargo alegando discordar da determinação governamental de implementar censura sobre produções artísticas. O estopim do caso foi a decisão do chefe do executivo de censurar um edital de fomento da ANCINE voltado ao fomento da produção de obras audiovisuais com temática LGBTQIA+ a ser veiculado pela TV pública. O cancelamento do edital aconteceu mesmo após a divulgação dos vencedores. Pires afirmou que decidiu pedir demissão porque os pedidos de censura eram constantes e ele era uma “voz dissonante” no governo sobre o tema.

Para Pires, a suspensão (que terminaria por ser permanente) do edital que havia selecionado séries que abordavam a temática da diversidade de gênero tinha sido a “gota d’água” para inviabilizar sua continuidade no governo:

Isso [a censura] é uma gota d’água, porque vem acontecendo. E tenho sido uma voz dissonante interna”, disse Pires. Tenho o maior respeito pelo presidente da República, tenho o maior respeito pelo ministro [Osmar Terra], mas não vou cancelar a censura.³¹⁸

No momento de sua demissão, Pires esteve em audiência da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados onde afirmou que seu chefe, o ministro da Cidadania Osmar Terra, gostaria de um secretário de Cultura mais alinhado com o governo federal e disposto a impor “filtros em atividades culturais”³¹⁹. Esse episódio demonstrou claramente que a censura às artes integrava a agenda governamental.

Bolsonaro disse que produzir filmes com a temática da diversidade sexual era “dinheiro jogado fora”³²⁰, evidenciando mais uma vez seu profundo desprezo pela

³¹⁷ Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=26876>. Acesso em: 17 jul. 2021.

³¹⁸ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2019/08/22/interna_politica,778566/apos-veto-de-ministerio-a-filme-lgbt-secretario-de-cultura-deixa-cargo.shtml. Acesso em: 16 jul. 2021.

³¹⁹ Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/secretario-de-cultura-suspensao-de-edital-foi-gota-dagua-para-demissao/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

³²⁰ Idem.

questão. Algo que remonta ao menos à exposição *Queermuseu* em declarações do presidente sobre a arte. O ministro da Cidadania, Osmar Terra, chefe imediato de Pires, afirmou que o secretário não teria pedido demissão, mas teria sido demitido por ele. Uma clara tentativa de desqualificar o subordinado e agradar seu chefe:

Ao contrário da versão divulgada pelo ex-secretário especial da Cultura José Henrique Pires o cargo foi pedido pelo ministro da Cidadania, Osmar Terra, na terça-feira (20), à noite, por entender que ele não estava desempenhando as políticas propostas pela pasta. O ministro se diz surpreso com o fato de que o ex-secretário, até ser comunicado da sua demissão, não manifestou qualquer discordância à frente da secretaria. O secretário-adjunto e secretário de Fomento e Incentivo à Cultura, José Paulo Soares Martins, assume o cargo.³²¹

Bolsonaro terminou indicando como substituto de Pires, Roberto Alvim, alguém que, tal como acompanhamos, possuía maior disposição para se engajar na guerra cultural e em praticar censura que seu antecessor no cargo. Contudo, as iniciativas de censura à arte se espriavam para além dos órgãos de gestão da Secretaria Especial de Cultura. Em setembro de 2019, a Caixa Cultural cancelou a apresentação do espetáculo *Abrazo*, realizado pela companhia teatral Clowns de Shakespeare, em sua unidade do Recife. A peça era baseada na obra *Livro dos Abraços* do uruguaio Eduardo Galeano e destinada ao público infantil. De acordo com os realizadores, a censura se deu pelo fato de ter sido proposta ao final de uma apresentação uma discussão sobre temas atuais, incluindo questões políticas, com a plateia³²².

Dias depois do evento em Recife, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro excluiu a peça *Caranguejo Overdrive* de uma mostra que realizaria. A peça, baseada na obra *Geografia da Fome* de Josué de Castro, conta, através de canções do movimento *manguebeat*, a história de um catador de caranguejos que enlouquece no campo de batalha ao ser enviado para lutar na Guerra do Paraguai no século XIX³²³. Críticas sociais e à formação do exército

³²¹ Disponível em: <https://www.brasil247.com/brasil/osmar-terra-desmente-secretario-sobre-pedido-de-demissao-por-censura-na-cultura>. Acesso em: 17 jul. 2020.

³²² Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/paranaguaba/noticia/2019/09/09/espeticulo-teatral-abrazo-e-cancelado-momentos-antes-de-apresentacao-na-caixa-cultural-recife.ghtml>. Acesso em: 17 jul. 2020.

³²³ Informação do autor.

brasileiro geraram um disparador de censura que terminou retirando o espetáculo do Festival.

Todos esses casos de censura que se avolumavam por ação direta do governo levaram a reações do meio artístico. A atriz Fernanda Montenegro posou para a revista literária *Quatro Cinco Um* como uma espécie de bruxa prestes a ser queimada em uma fogueira de livros. A reação de Roberto Alvim foi ir às redes sociais em que disse sentir “desprezo” por uma das maiores atrizes do país. Ainda emendou que Fernanda era “sórdida” e “mentirosa” e que “difamava nosso presidente”:

A 'intocável' Fernanda Montenegro faz uma foto pra capa de uma revista esquerdista vestida de bruxa. [...] Na entrevista, vilipêndia a religião da maioria do povo, através de falas carregadas de preconceito e ignorância. Essa foto é ecoada por quase toda a classe artística como sendo um retrato fiel de nosso tempo, em postagens que difamam violentamente o nosso presidente.³²⁴

Figura 21 - Fernanda Montenegro em fogueira de livros³²⁵

³²⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/apoiador-de-bolsonaro-dramaturgo-roberto-alvim-critica-fernanda-montenegro-e-fala-em-desprezo-pela-atriz.shtml>. Acesso em: 18 jul. 2020.

³²⁵ Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/galerias/sobre-livros-e-bruxas>. Acesso em: 18 jul. 2020.



A fala aparentemente psicótica de Roberto Alvim foi bastante característica de sua passagem pelo governo Bolsonaro. Os ataques contra Fernanda Montenegro demonstravam de forma inequívoca o quanto os artistas são considerados como inimigos do projeto governamental e a censura como um instrumento necessário para derrotar o segmento e impor a ideologia das redes reacionárias.

A reverberação do reacionarismo de Alvim se manifestou em suas escolhas para a ocupação de cargos na gestão federal de cultura. Dante Mantovani, que foi seu escolhido para ocupar a Funarte, esteve envolvido em um caso de censura com relação a um edital produzido pela entidade. Conhecido por suas opiniões conspiratórias a respeito do rock, que já tratamos, o maestro e discípulo de Olavo de Carvalho excluiu a manifestação artística de um edital de fomento à música promovido pela Fundação³²⁶.

Alvim durou pouco à frente da Secretaria Especial de Cultura, mas não por desagradar o presidente, pelo contrário aparentemente pecou pelo excesso de reacionarismo. Em 17 de janeiro de 2020, o então secretário fez um vídeo que

³²⁶ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51153391>. Acesso em: 18 jul. 2021.

continha referências bastante evidentes a um discurso realizado pelo ministro da Propaganda nazista Joseph Goebbels.

Em seu discurso, Alvim aparecia na tela com um penteado carregado de gel, ao estilo dos anos 1930, sentado atrás de uma mesa com uma foto de Jair Bolsonaro às suas costas, uma bandeira do Brasil ao lado esquerdo e uma “cruz missioneira” ou “cruz de Lorena” em primeiro plano à direita. Para além das referências visuais, os elementos discursivos e até mesmo a trilha sonora de uma das composições de Richard Wagner, o compositor preferido do ditador Adolf Hitler, usados por Roberto Alvim em seu pronunciamento fizeram com que imediatamente as referências ao nazismo espocassem.

Figura 22 - Roberto Alvim e Joseph Goebbels³²⁷



Além dos símbolos bastante cuidadosos para mimetizar Goebbels, também o discurso do secretário causou espanto pelo quão revelador era a similaridade entre a percepção dos reacionários brasileiros e os nazistas alemães sobre a arte. Em um dos trechos, Alvim fazia uma referência clara a um discurso do ministro da Propaganda alemão quando anunciava o programa nazista para a arte a um grupo

³²⁷ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/discurso-de-alvim-com-refer%C3%Aancias-ao-nazismo-gera-rep%C3%BAdio-maci%C3%A7o-nas-redes/a-52047210>. Acesso em: 19 jul. 2021.

de artistas e produtores em 1933. Alvim afirma que “a cultura não pode ficar alheia às imensas transformações intelectuais e políticas que estamos vivendo” e emendou:

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 de nosso povo, ou então não será nada.

Enquanto a fala de Goebbels teria sido:

A arte alemã da próxima década será heroica, será de um romantismo ferrenho, será objetiva e sem sentimentalismos, será nacional com um grande *pathos* e será, ao mesmo tempo, igualmente obrigatória e vinculante, ou não será nada.

No pronunciamento que levaria a sua demissão, Alvim ainda apregoava a criação de uma “nova arte nacional” que estaria plenamente alinhada com o governo e seu perfil ideológico reacionário³²⁸. O discurso era sintomaticamente um anúncio de um “Prêmio Nacional das Artes” no valor de 20 milhões. O edital que seria cancelado pelo governo premiaria óperas, teatro, pintura, escultura, literatura, música e histórias em quadrinhos³²⁹. Isto é, apesar de propor uma “arte nacional”, a proposta do governo Bolsonaro se fundava em linguagens tradicionais da arte ocidental europeia, demonstrando mais uma vez a desconexão dos discursos reacionários contemporâneos com o contexto nacional. Como a modalidade premiação permite uma escolha mais discricionária por parte do governo das obras de arte a serem premiadas, se deduz pelo discurso do ex-secretário que o objetivo da iniciativa era justamente premiar artistas e obras que apresentassem alinhamento com sua visão ultraconservadora.

A queda de Roberto Alvim levou o governo a convidar a atriz Regina Duarte para o cargo de Secretaria Nacional de Cultura. Mais uma vez, o presidente Jair Bolsonaro afirmou que a secretária teria “carta branca” para fazer suas nomeações. No entanto, quando Regina assumiu com um discurso que dizia que a cultura era

³²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lycKFW6ZHQ>. Acesso em: 21 jul. 2021.

³²⁹ Idem.

“feita de palhaçada” e falava em “pacificação”, não obteve qualquer condição para ação desse tipo³³⁰. A atriz tentou retirar de cargos alguns dos indicados de Alvim, reconhecidamente alinhados com posições reacionárias, Regina não obteve êxito³³¹, comprovando que não bastava o apoio à figura do presidente, a base de apoio do governo no espaço da cultura era terreno dominado por pessoas ligadas ao projeto de guerra cultural.

A breve passagem da “namoradina do Brasil” terminou com uma demissão vexatória da atriz e sua substituição pelo também ator, mas de menor reconhecimento, Mário Frias. O novo secretário, assim como Alvim, é alinhado profundamente aos posicionamentos reacionários e à perspectiva da guerra cultural. Frias frequentemente aparece em fotos com o filho do presidente, o deputado Eduardo Bolsonaro, que também usualmente o apoia em suas redes sociais. Em uma dessas aparições nas redes sociais com políticos reacionários, há uma confissão deliberada de uma tentativa de implementar um sistema articulado de censura à arte e à cultura. O deputado Daniel Silveira (PSL-RJ), atualmente preso por manifestações antidemocráticas, diz na rede Instagram:

Término de reunião com o meu amigo e secretário especial de cultura, @mariofriasoficial, onde estamos levantando todos os sistemas criados pela esquerda para que o dinheiro público escoe para financiar os projetos nefastos desta matula. Nosso sorriso representa o nosso deboche para esse câncer chamado esquerda, pois vamos desmontar a mamata de vocês³³².

O texto vomitativo do deputado reacionário expressa com clareza que a censura é um projeto discutido às claras entre membros do governo Bolsonaro e sua base de apoio. De outra parte, a Secretaria Especial de Cultura se dedicou sob a gestão de Frias a criar um projeto que proíbe as redes sociais de impedirem a divulgação de notícias falsas e de discurso de ódio em suas plataformas³³³. Verifica-se então a busca de impedir aqueles que são considerados inimigos de se

³³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FgG9Nt8k0As>. Acesso em: 21 jul. 2021.

³³¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/apos-nomeacao-sua-revelia-na-funarte-regina-duarte-se-reune-com-bolsonaro-nesta-quarta-24411527>. Acesso em: 21 jul. 2021.

³³² Disponível em: <https://farofafa.com.br/2021/02/06/mario-frias-admite-publicamente-censura-do-governo-a-artistas/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

³³³ Idem.

expressarem livremente e, ao mesmo tempo, uma chancela a manipulação pela internet como uma política que instrumentaliza a guerra cultural a partir do governo³³⁴.

Em 2020, o Congresso aprovou a “Lei Aldir Blanc”, uma iniciativa que disponibilizou 3 bilhões de reais de recursos federais para que estados e municípios apoiassem artistas e fazedores de cultura durante a pandemia da Covid-19. O governo federal não realizou qualquer esforço pela aprovação da matéria, ao contrário retardou o que pôde a distribuição dos recursos emergenciais para os demais entes federativos. Uma vez que, como ficará claro a seguir, o projeto governamental é impedir a distribuição de recursos para o setor.

No entanto, sem conseguir evitar a execução da lei, o secretário especial de Cultura passou a atacar iniciativas apoiadas pelo mecanismo. Por exemplo, em maio de 2021, Frias veio a público apoiar a medida da prefeitura da cidade de Itajaí (SC) que censurou um projeto chamado “Criança Viada Show”. A atividade que remetia às obras censuradas da exposição *Queermuseu*, já anteriormente analisadas, buscava tratar de temas relativos à infância de pessoas LGBTQIA+. A prefeitura afirmou que a iniciativa poderia “ferir o Estatuto da Criança e do Adolescente”³³⁵ e por isso censurava o evento, impedindo sua veiculação nas plataformas do município conforme preconizava o contrato. Mário Frias sem demora foi ao Twitter comemorar:

Parabenizo a prefeitura por reconhecer o equívoco, cancelando o edital, evitará que tomemos medidas jurídicas. Estarei sempre atento para impedir o uso da verba da cultura para outros fins, outrora ignorados pelos antigos governos.³³⁶

³³⁴ Logo após às manifestações antidemocráticas de 7 de setembro chamadas pelo governo, o presidente encaminhou uma Medida Provisória com intuito de proibir que as plataformas de redes sociais coíbam *fake news*, preconceito e discurso de ódio. O projeto terminou sendo devolvido pelo Senado ao executivo.

³³⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/evento-com-tematica-lgbt-e-cancelado-em-sc-e-mario-frias-comemora-decisao.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2021.

³³⁶ Disponível em: https://twitter.com/mfriasoficial/status/1393350571176992769?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1393350571176992769%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_%ref_url=https%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Filustrada%2F2021%2F05%2Fevento-com-tematica-lgbt-e-cancelado-em-sc-e-mario-frias-comemora-decisao.shtml. Acesso em: 22 jul. 2021.

Durante o ano de 2021, mais um caso de censura governamental veio à tona, com a iniciativa de impedir que o Festival de Jazz do Capão pudesse captar recursos através do mecanismo de incentivo fiscal, para viabilizar a edição do evento. Desde 2010, o festival acontece na Chapada Diamantina, no estado da Bahia, e tornou-se um projeto cultural reconhecido no país. A FUNARTE emitiu um parecer – atualmente sob suspeita de fraude³³⁷ – negando o direito do projeto a captar recursos pela Lei Rouanet. O tema recebeu enorme atenção da sociedade e causou repercussão profundamente negativa no mundo cultural e na imprensa.

No texto do parecer negativo, percepções atrasadas com relação à arte perpassaram seu conteúdo, demonstrando as intenções de censura do governo Bolsonaro. A primeira frase do parecer citava Johann Sebastian Bach (1685-1750) na tentativa de remontar à suposta função da arte para servir a Deus, como uma das justificativas para reprovar o projeto cultural: “o objetivo e a finalidade de toda música não deveria ser nenhum outro além da glória de Deus e a renovação da alma”. Reforçando ainda mais o cunho religioso do parecer, em outro trecho citava que a música seria considerada uma “arte divina”. A citação de aspectos religiosos para fazer juízo de valor sobre um projeto cultural vai de encontro ao caráter laico do Estado, preconizado pela Constituição Federal de 1988.

Além dos aspectos religiosos, o parecer assinado por Ronaldo Daniel Gomes, coordenador técnico da Funarte, também condenava o projeto cultural por uma postagem realizada nas redes sociais do festival, em junho de 2020, em que se afirmava que o evento se definia como “a favor da democracia” e de caráter “antifascista”. O texto escrito pelo Festival de Jazz do Capão pontuava que “não podemos aceitar o fascismo, o racismo e nenhuma forma de opressão e preconceito”. Os analistas do governo federal tomaram em sua apreciação essa postagem como sendo prova de que o festival seria utilizado para fins políticos. Os méritos artísticos e culturais do próprio festival foram desprezados pela Funarte, que

³³⁷ Em depoimento ao Ministério Público Federal, que investiga a censura ao festival de jazz, a parecerista responsável pela avaliação do projeto afirmou que foi favorável à aprovação do projeto para captação de recursos. Entretanto, o parecer emitido pela FUNARTE foi contrário, demonstrando que a gestão da fundação poderia ter substituído os pareceres de forma deliberada em função de compreensões políticas. Ver: <https://www.metro1.com.br/noticias/politica/110174,festival-de-jazz-do-capao-parecerista-diz-que-emitiu-analises-favoraveis-ao-evento>. Acesso em: 11 ago. 2021.

ainda apontou possibilidade de “malversação do dinheiro público” pelo projeto cultural³³⁸.

Não há qualquer dúvida de que a intenção do governo federal era censurar o projeto cultural. O Secretário Especial de Cultura, Mário Frias, e seu Secretário de Fomento à Cultura, André Porciuncula³³⁹, se pronunciaram pela rede social Twitter comemorando o parecer censório. Porciuncula afirmou: “Quer brincar de fazer evento político/ideológico? Então faça com dinheiro privado. A cultura não ficará mais refém de palanque político/partidário, ela será devolvida ao homem comum. A lei é muito clara, dinheiro para a cultura não pode financiar nada além das ações culturais” e Frias comemorou em um retuite: “Enquanto eu for Secretário Especial da Cultura ela será resgatada desse sequestro político/ideológico!”³⁴⁰, demonstrando seu apoio integral à iniciativa de censura e, além disso, mostrando ser essa uma política governamental: utilizar os instrumentos disponíveis para calar as vozes dissonantes em relação ao governo.

Além dos gestores de cultura, o próprio presidente da República, como vimos, já manifestou inúmeras vezes em declarações públicas seu desejo de impedir, por razões políticas e ideológicas, que produções artísticas e culturais recebessem apoio governamental. Não há dúvidas de que mesmo não havendo um mecanismo oficial de censura, o governo Bolsonaro busca subterfúgios legais para implementar os tais “filtros” que cerceariam a liberdade de expressão artística.

6.2. *Asfixia financeira do setor cultural*

De forma adicional à censura, o programa cultural de Jair Bolsonaro na presidência da República se caracteriza pelos cortes financeiros no fomento à cultura e à arte, por meio de supressões orçamentárias e pela não-execução financeira de programas e iniciativas de apoio à arte. Os cortes profundos no

³³⁸ Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/governo/funarte-parecer-diz-que-musica-deve-servir-a-deus/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

³³⁹ Porciuncula é policial militar e jamais atuou na área cultural, mas foi indicado ao cargo por seguir as ideias de Olavo de Carvalho.

³⁴⁰ Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/109171,mario-frias-defende-parecer-que-barrou-festival-de-jazz-do-capao-da-lei-rouanet>. Acesso em: 10 ago. 2021.

orçamento apontam para o desprezo pela cultura característico da guerra cultural. A queda, entre 2016 e 2021, foi constante: o orçamento deixado pelo governo Dilma Rousseff foi de 3,88 bilhões de reais e caiu até 1,77 bilhão, em 2021, já durante o governo Bolsonaro³⁴¹. Essa redução orçamentária é didática para verificar o nível de desqualificação das políticas culturais no país, nos últimos anos.

Os cortes de financiamento ao setor artístico e cultural se estenderam para além do orçamento direto da Secretaria Especial de Cultura, que atualmente é destinado em mais de 85% para o pagamento de pessoal e encargos, e englobaram outras formas que o governo federal detém para apoiar a arte e a cultura. Um exemplo disso é a política de patrocínios das estatais. Historicamente, empresas como Petrobrás, Caixa, Banco do Brasil, BNDES e Correios desempenham um papel importantíssimo para o fomento de iniciativas culturais. No entanto, após a posse de Jair Bolsonaro essa política de patrocínios foi praticamente desmontada.

O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) extinguiu seu Departamento de Cultura assim que a direção ligada ao novo governo tomou posse, interrompendo as políticas de patrocínio da empresa em seguida³⁴². O BNDES vinha desde o começo dos anos 2000 construindo uma importante política de apoio ao setor cultural, inclusive engendrando novas formas de financiamento que eram estratégicas para o desenvolvimento da economia da cultura do país.

A Petrobrás cortou patrocínios de 13 importantes projetos nas áreas de cinema, teatro e música também no começo de 2019. Perderam o apoio projetos tradicionais do calendário artístico do país e consolidados espaços de cultura. Na área da música, o corte afetou o Prêmio da Música Brasileira, a Casa do Choro do Rio de Janeiro e o Clube do Choro de Brasília. No cinema, a lista incluía o Festival do Rio, a Mostra de Cinema de São Paulo, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Festival de Cinema de Vitória, o Anima Mundi, a Sessão Vitrine e o CineArte, cinema de rua paulistano. Já no teatro foram afetados o Festival Porto

³⁴¹ Disponível em: <https://www.transparencia.gov.br/funcoes/13-cultura?ano=2019>. Acesso em: 10 ago. 2021.

³⁴² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/2019-censuras-nomeacoes-polemicas-marcaram-relacao-entre-governo-federal-o-setor-cultural-1-24152224>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Alegre em Cena, o Festival de Curitiba e o Teatro Poeira, no Rio. O próprio presidente foi ao Twitter convalidar os cortes como ordem sua:

Reconheço o valor da cultura e a necessidade de incentivá-la, mas isso não deve estar a cargo de uma petrolífera estatal. A soma dos patrocínios dos últimos anos passa de R\$ 3 BILHÕES. Determinei a reavaliação dos contratos. O Estado tem maiores prioridades. Além disso, incentivos devem ser direcionados de forma justa, enxuta, transparente e responsável, mas jamais em detrimento das principais demandas de nossa sociedade³⁴³.

O próprio presidente confessava que buscava estrangular com o financiamento ao setor cultural. De fato, a política de apoio a projetos culturais da maior empresa do país ultrapassava os 3 bilhões anuais para míseros 10 milhões de reais, em 2020, quase que inteiramente destinados a projetos para o público infanto-juvenil. Isso significa um golpe monumental nas possibilidades de produção de iniciativas artísticas e culturais no país. A orquestra Petrobrás Sinfônica foi a única iniciativa de apoios de longo-prazo da empresa que sobreviveu à mutilação financeira³⁴⁴.

Em abril de 2019, o governo Bolsonaro emitiu uma nova instrução normativa que altera o funcionamento do mecanismo de incentivo fiscal da Lei Rouanet. A medida, dentre outras coisas, diminuía o teto de captação por projeto de 60 milhões de reais para 1 milhão. Decisão que afetava em cheio projetos artísticos como grandes exposições, turnês de espetáculos teatrais e festivais de música e cinema, por exemplo³⁴⁵. O presidente da República comemorou em sua *live* semanal:

³⁴³ Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1093571105892245504>. Acesso em: 20 ago. 2021.

³⁴⁴ Considero importante salientar que os cortes no investimento cultural feitos pela Petrobrás iniciaram com o golpe de 2016 de forma mais intensa e foram aprofundados com Bolsonaro. A empresa destinou 105 milhões em 2016, 62,5 milhões em 2017 e 39 milhões em 2018. Inclusive, esse tema foi tema de uma audiência pública na Câmara dos Deputados convocada pelo deputado Chico D'Angelo (PDT-RJ) que ajudei a organizar em que as empresas confirmaram que vinham reduzindo seus programas de patrocínio, mas nada na intensidade vista após 2019. O que reforça a trajetória da narrativa sobre a guerra cultural que buscamos demonstrar nessa pesquisa, a propósito. Disponível em: <https://cd.jusbrasil.com.br/noticias/697193629/estatais-admitem-reducao-de-investimento-e-revisao-de-criterios-em-patrocínios-culturais> <https://ppc.petrobras.com.br/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

³⁴⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/04/24/ministerio-publica-novas-regras-da-lei-rouanet-veja-o-que-muda.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2021.

O teto era até R\$ 60 milhões. Artistas recebiam ou poderiam receber até R\$ 60 milhões. Passamos esse limite para R\$ 1 milhão, acho que ele tá alto ainda, mas diminuímos 60 vezes o valor desse teto. Então, mais gente, mais artistas poderão ser beneficiados da Lei Rouanet.

As palavras de Jair Bolsonaro retomam um aspecto muito presente nos discursos dos reacionários sobre o mecanismo de incentivo fiscal: uma ignorância orgulhosa a respeito de como ele funciona. É evidente que uma redução de 60 milhões para 1 milhão, em um instrumento cujo dispêndio financeiro é determinado pelos departamentos de marketing das empresas, não irá gerar um número maior de beneficiados. O resultado seria apenas a penalização de produtores e artistas com maior visibilidade que perderam uma fonte de financiamento para sua produção, uma vez que o incentivo fiscal não é um instrumento eficaz para beneficiar artistas emergentes. Ainda mais quando o próprio governo federal decidiu congelar as políticas de patrocínio de suas estatais.

A situação financeira para a cultura com os cortes orçamentários, de patrocínios e do incentivo fiscal se tornou tão dramática após o primeiro ano de governo Bolsonaro que, em sua posse, Regina Duarte disse algo muito exemplificativo da penúria em que a extrema direita colocou a área:

Eu posso até me passar por ingênua, mas eu acredito que possa fazer muita cultura, fazer arte, tudo, com os recursos que temos, criativamente, *como no meu tempo de amadora*. Ah não, agora ela está passando do ponto. Não, eu também acredito que se possa fazer mais com mais. Acredito na busca da beleza e já sabemos que beleza é inerente ao conceito de arte. E assim para não fugir à regra, na busca de uma beleza maior, *vamos passar o chapéu* como de praxe. Por que não? Se a vontade de fazer sempre mais é grande e os recursos são escassos, *vamos passar o chapéu* [grifos meus]³⁴⁶.

As barbaridades ditas pela atriz desresponsabilizam o Estado da sua tarefa de financiar cultura e coloca o setor em uma postura menor. Seja desfazendo de sua profissionalização, quando Regina Duarte apela para seus tempos de artista amadora – uma postura regressiva que descredencia inclusive uma luta pelo registro da profissão de artista que remonta ainda aos anos 1960 e 1970. Seja pelo apelo de “passar o chapéu” como única forma de superar as limitações de verbas

³⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TLA5kWZoCjo>. Acesso em: 21 ago. 2021.

sofridas pelo setor. Em poucas frases, a secretária demonstrava claramente o desmerecimento do governo e dela mesma pela arte e pela cultura.

Recentemente, em maio de 2021, o Fórum dos Secretários Estaduais de Cultura denunciou em carta aberta que a operacionalidade da Lei Rouanet estava sendo bloqueada pelo governo federal. De modo efetivo, desde a posse de Mário Frias, o instrumento de incentivo fiscal praticamente zerou a sua atuação. Nenhum projeto é apoiado e, com isso, muitos artistas, produtores e gestores passam dificuldades para sobreviver, instituições culturais se encontram inviabilizadas e podem fechar as portas. Ironicamente, a ofensiva bolsonarista contra a Lei Rouanet obriga a esquerda a defender o mecanismo, que desde sua criação se firmou como principal forma de fomento à cultura no país, mas que sempre foi entendida como um instrumento falho pelos progressistas. Historicamente, por exemplo, o Partido dos Trabalhadores buscou reformar a legislação para que a discricionariedade dos departamentos de marketing das empresas – ao indicar os recursos para o setor – fosse reduzida em favor do Fundo Nacional de Cultura, o qual poderia ser um instrumento mais democrático de distribuição dos recursos públicos. Entretanto, atualmente, torna-se imperativo defender que o incentivo fiscal funcione em sua plenitude, para que possa irrigar importantes ações e instituições culturais.

A paralisia na Lei Rouanet se repete no audiovisual. O Fundo Setorial do Audiovisual foi uma conquista de primeira grandeza para a produção cultural brasileira, êxito dos governos de Lula e Dilma junto ao setor. É um instrumento de fomento com fonte de recursos garantida e permanente, o Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional). O FSA permitiu que a nossa produção cinematográfica explodisse nos últimos anos em quantidade e qualidade. Nossos filmes e nossas séries começaram a ser assistidos dentro e fora do país, recebendo atenção e premiações. O setor começou a ganhar projeção simbólica e econômica, algo que somente a música brasileira havia atingido nessas proporções. Contudo, mesmo com tantos resultados positivos a apresentar, hoje, há no fundo recursos de mais de 2 bilhões de reais disponíveis, porém o governo Bolsonaro usa de subterfúgios ao impedir a aplicação desses valores para a produção audiovisual. O que explica isso é a decisão ideológica e, como veremos, geopolítica de conter nossos cineastas e realizadores.

Em termos econômicos, a cadeia produtiva do audiovisual empregava mais que a indústria automobilística no país, até 2019. Todos os dados de produção e os resultados em prestígio e público eram crescentes até a chegada de Jair Bolsonaro ao governo. O crescimento resistiu aos primeiros anos de desgaste das políticas para o setor após o golpe de 2016. Isto é, era uma cadeia produtiva cada vez mais importante para a nossa economia e com um gigantismo simbólico em seus produtos. Qualquer país com uma visão de desenvolvimento a incorporaria como uma área estratégica para o desenvolvimento. Nos anos recentes, o Brasil começou a se enxergar cada vez mais nas telas de cinema e, por conseguinte, consumimos cada vez mais nossas histórias, mas o mundo também começou a ver o país através das telas, alavancando a produção nacional de arte e cultura.

Aliás, o único ramo do mercado brasileiro de arte e cultura que ainda não é dominado pela produção nacional é, justamente, o de filmes e séries. Enquanto, na maioria dos países, a produção artística e cultural estadunidense é mais consumida em quase todas as áreas, por aqui apenas esse nicho é liderado por eles. Contudo, desde que o Brasil passou a ter uma produção estruturada nesse setor, a ocupação das produções nacionais ganhava espaço progressivamente no país e, a médio e longo prazo, a participação estadunidense poderia ter uma competição sustentada da produção nacional³⁴⁷.

É muito sabido e estudado que desde a década de 1930, ao menos, a produção cinematográfica faz parte de uma estratégia de projeção global dos Estados Unidos, de seus talentos, de sua criatividade e seus valores. Assim, é desinteressante por razões econômicas e geopolíticas que essa produção perca importância e espaço em qualquer lugar. Com a chegada do *streaming*, esse predomínio norte-americano também se aplica na difusão de conteúdo, com a maioria das plataformas sendo daquele país. As tentativas de regulamentação desse setor são bloqueadas desde 2016. O deputado Paulo Teixeira (PT) apresentou uma iniciativa para regulamentação do VOD – vídeo *on demand* – no país que sofre imensa oposição das plataformas, com lobby pesado pela

³⁴⁷ Disponível em: <https://diplomatie.org.br/as-politicas-culturais-bolsonaro-100-dias/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

manutenção da desregulamentação. Esse tema, aliás, poderia ser transposto para as plataformas de música, que praticamente não beneficiam os artistas. O governo de Michel Temer e o de Jair Bolsonaro atuaram – e atuam – para responder aos interesses estrangeiros nessa área e prolongar a desregulamentação que prejudica os nossos fazedores.

Enquanto os EUA têm uma política ofensiva nessa área, entendendo o quanto ela é estratégica – aliás uma tônica do país desde a Guerra Fria, há um livro interessantíssimo de Frances Saunders sobre o tema que recomendo –, por aqui os governos erigidos desde o golpe vêm entregando ao estrangeiro nosso mercado do audiovisual, perdendo a oportunidade de uma projeção benéfica do país no mundo e de possibilitar que o nosso povo veja seus temas e dilemas nas telas com maior presença.

A disposição para asfixiar financeiramente o setor cultural se repete com as leis emergenciais de apoio à cultura criadas no âmbito da pandemia. O governo federal demonstrou pouquíssima disposição para efetivar a Lei Aldir Blanc, aprovada em 2020 para dar suporte a artistas e fazedores de cultura afetados pelas necessárias medidas de restrição sanitária adotadas para conter a pandemia da Covid-19. A lei proposta pela deputada Benedita da Silva (PT-RJ) contou com as relatorias da deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ) e do senador Jaques Wagner (PT-BA), foi aprovada por imensa maioria nas duas casas parlamentares e exigia do governo federal apenas regulamentação para transferir os 3 bilhões de reais liberados pela medida para execução por estados e municípios. Contudo, o governo de Bolsonaro levou mais de dois meses para promulgar a regulamentação, atrasando ao máximo o socorro ao setor³⁴⁸.

Em 2021, quando em função dos atrasos do governo federal em repassar os recursos, a lei precisou de uma prorrogação para autorizar o uso da verba remanescente, o presidente da República sancionou a prorrogação com vetos que impediriam o uso de boa parte do dinheiro – cerca de 750 milhões de reais. Precisou que o Tribunal de Contas da União (TCU) se pronunciasse a favor da possibilidade

³⁴⁸ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/governo-regulamenta-lei-aldir-blanc-dois-meses-apos-aprovacao-no-congresso-24591870>. Acesso em: 21 ago. 2021.

do uso dos recursos, a despeito do veto presidencial, para que eles pudessem ser disponibilizados ao setor³⁴⁹.

Enquanto escrevo essas linhas, o governo federal envida esforços para evitar a aprovação de outra lei emergencial de apoio à cultura. O Projeto de Lei Complementar 73/2021, de iniciativa do senador Paulo Rocha (PT-PA) e outros senadores, batizado como Lei Paulo Gustavo, que pretende disponibilizar 4 bilhões de reais ao setor cultural, novamente a serem executados por estados e municípios. Os recursos viriam do superávit financeiro do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que sofre contingenciamentos cada vez maiores desde 2016 e que se aprofundaram muito desde a posse de Bolsonaro.

A iniciativa atualmente na pauta de votação no Senado já recebeu parecer do relator Eduardo Gomes (MDB-TO) e, caso seja aprovada, será um enorme alívio para o setor de arte e cultura, especialmente para o audiovisual que receberia a maior fatia da verba oriunda do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), uma modalidade do FNC. Contudo, o Secretário Especial de Cultura é o maior adversário do projeto, demonstrando seu objetivo de impedir que a cultura tenha acesso ao financiamento. Pelo Twitter, Frias disse:

Hoje, será votado no senado o projeto de lei Paulo Gustavo. Um absurdo que transformará o governo federal num caixa eletrônico de saque compulsório. Essa lei destinará anualmente 4 bilhões de reais para estados decidirem o destino desse recurso. Sou radicalmente contra!³⁵⁰

Além de demonstrar completo desconhecimento sobre o projeto, Frias comprova com a declaração seu receio de que o setor encontre modos de burlar o estancamento de financiamento que o governo patrocina através da aprovação dessa iniciativa legislativa. Já o filho do presidente Jair Bolsonaro, Eduardo

³⁴⁹ Disponível em: <https://portal.tcu.gov.br/imprensa/noticias/tcu-verifica-execucao-de-73-dos-recursos-para-a-cultura.htm>. Acesso em: 19 set. 2021.

³⁵⁰ Disponível em: https://twitter.com/mfriasoficial/status/1437754292300091399?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1437754292300091399%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_%ref_url=https%3A%2F%2Fwww.otempo.com.br%2Fpolitica%2Fmario-frias-diz-que-lei-paulo-gustavo-transforma-governo-em-caixa-eletronico-1.2541641. Acesso em: 19 set. 2021.

Bolsonaro (PSL-SP), é ainda mais claro ao afirmar em uma sequência de tuítes que a asfixia financeira à cultura é parte central de seu projeto ideológico:

O projeto de lei Paulo Gustavo nada mais é do que repasse obrigatório do governo federal para estados fazerem o que quiserem. Será o COVIDÃO da cultura. Pergunto: a lei vai homenagear Paulo Gustavo só no nome ou os escândalos de corrupção tb levarão o nome póstumo do artista?

Sem razão a esquerda e viúvas da lei Rouanet [sic] apelam para a emoção e fazem, na maior cara de pau, política em cima do corpo do artista - que Deus o tenha. É abjeto, nojento, repugnante e o resultado todos já sabemos qual será.

O SECULT @mfriasoficial [Mário Frias] e Sec. Nac. Fomento à Cultura @andreporci [André Porciúncula] não têm como missão encerrar o repasses [sic] a artistas, mas sim fechar a torneira de repasses sem controle.

O TCU determinou que se seguissem repasses sem auditoria eles próprios seriam responsabilizados.

Se aprovado este projeto de lei Paulo Gustavo o Congresso estará dando um passa moleque no TCU e homenageando a sacanagem com dinheiro público. A ojeriza dos tempos de CPI da Lei Rouanet irá retornar. É simplesmente isso³⁵¹ [grifos meus].

É cristalino que um dos objetivos da guerra cultural transformada em “política pública” pelo governo reacionário de Jair Bolsonaro pretende impedir de todas as formas o financiamento à cultura. Além disso, como é nítido no pronunciamento de Eduardo Bolsonaro, há uma clara intenção de criminalizar o fomento à cultura.

6.3. *Desmonte das instituições culturais*

Por fim, há uma terceira dimensão que responde ao projeto da guerra cultural no interior da gestão cultural do governo de Jair Bolsonaro: o desmonte da institucionalidade e das instituições culturais. Como já comentamos, o programa se iniciou com a extinção do Ministério da Cultura e sua substituição por uma secretaria completamente desvalorizada e que transitou do âmbito de dois ministérios – Cidadania e Turismo – em pouco mais de 2 anos e meio de governo. O aparelhamento ideológico da gestão, ocupada por pessoas com pouca ou nenhuma

³⁵¹ Disponível em: <https://twitter.com/BolsonaroSP/status/1400811171704365057>. Acesso em: 19 set. 2021.

trajetória na área, é outro aspecto dessa tentativa de desvirtuar os órgãos a fim de executar um projeto regressivo de silenciamento de artistas e fazedores culturais.

Desde 2019, o desmonte da institucionalidade e das políticas culturais perpassou todo ministério e seus órgãos vinculados: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Fundação Nacional das Artes (Funarte), Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Fundação Cultural Palmares (FCP), Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Biblioteca Nacional (BN), Cinemateca Brasileira e Agência Nacional de Cinema (ANCINE) sofrem com uma dilapidação de sua capacidade de atuação sem precedentes, seja pelos gestores nomeados para a gestão, pela ausência de recursos financeiros ou pelo descredenciamento de sua imagem junto à comunidade cultural.

A gestão cultural sofreu um enorme rebaixamento de suas aspirações democráticas. O Conselho Nacional de Cultura (CNC) passou a ser um conselho composto apenas por membros designados pelo governo – antes eram eleitos pela comunidade artística e cultural. O decreto 9.891/19 ainda excluiu as representações das expressões culturais LGBTQIA+ da composição do colegiado, retirando grupos perseguidos pelas redes reacionárias de seu direito à representação naquele espaço³⁵².

Outro colegiado que foi desvirtuado pela gestão de Jair Bolsonaro foi o esvaziamento das funções da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). Em julho de 2021, o presidente promulgou o decreto 10.755/21 que centraliza o poder de decisão dos projetos a serem apoiados na caneta do secretário de Cultura. Antes era função do colegiado a decisão sobre os projetos a serem liberados para a captação de recursos e o secretário ou ministro eram apenas instância recursiva. O decreto inclui um dispositivo que permite que o secretário delibere *ad referendum* da comissão, “independentemente do oferecimento prévio dos subsídios” dos experts de cada área, e ainda lhe confere, além do voto ordinário, o voto de qualidade para desempatar votações. Frias ainda recebeu o poder de delegar ao Secretário Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – André

³⁵² Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/565844-projeto-susta-decreto-que-alterou-conselho-nacional-de-politica-cultural/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Porciúncula – o exercício da presidência da comissão, e convidar “especialistas e representantes de outros órgãos e entidades, públicos e privados, para participar de suas reuniões, sem direito a voto”. Evidentemente, trata-se de um convite expresso aos apoiadores do atual governo para invadirem o colegiado de Estado e impor sua vontade pelo constrangimento³⁵³.

As Conferências Nacionais de Cultura também foram interrompidas desde o golpe de 2016. No entanto, de acordo com o calendário previsto pelo Plano Nacional de Cultura (PNC) uma nova conferência deveria ter sido chamada no ano de 2020. Entretanto, sem maiores surpresas o governo não a convocou. Com isso, por iniciativa do executivo foi enviada uma Medida Provisória (MP) para prorrogar a vigência do atual PNC, que por determinação legal só poderia ser modificado com a chamada de nova conferência nacional³⁵⁴.

Os exemplos de desmonte de instituições e políticas culturais promovidos inclusive pelos dirigentes indicados na gestão Bolsonaro são inúmeros e cabe elencarmos alguns casos exemplificativos de nosso argumento. A Fundação Casa de Rui Barbosa, por exemplo, desde a indicação da nova dirigente, Letícia Dornelles, conhecida por convicções evangélicas radicais, passa por atritos internos e perseguições, que têm levado muitos funcionários e pesquisadores a se aposentar. O Centro de Pesquisas, o setor de Estudos de Políticas Culturais e o setor de Direito Cultural, que tinha como seu principal projeto a Cátedra Sérgio Vieira de Mello, foram praticamente desativados e seus estudos e pesquisas paralisados. A instituição de 97 anos, referência na memória e na pesquisa em políticas culturais, sofre com a perda de importância de sua atuação no âmbito da produção científica e cultural de forma extremada³⁵⁵. Algo nas mesmas proporções aconteceu apenas durante o governo de Fernando Collor de Mello que tentou extinguir a instituição,

³⁵³ Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.755-de-26-de-julho-de-2021-334556335#:~:text=Regulamenta%20a%20Lei%20n%C2%BA%208.313,2019%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAsncias>. Acesso em: 23 ago. 2021.

³⁵⁴ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/755343-camara-aprova-mp-que-prorroga-vigencia-do-plano-nacional-de-cultura/>. Acesso em: 24 ago. 2021.

³⁵⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/flora-sussekind-presidente-da-casa-de-rui-barbosa-uma-cortina-de-fumaca-24565139>. Acesso em: 25 ago. 2021.

mas não obteve sucesso em função da reação da comunidade cultural (CALABRE, 2019, p. 54).

A Cinemateca Brasileira está em situação gravíssima. Detentora do maior acervo de memória audiovisual (cinema, vídeo e televisão) da América do Sul, vive profunda crise e encontra-se praticamente inoperante atualmente para o exercício de suas funções de promoção da memória do audiovisual nacional. A entidade vive em situação difícil desde 2013. No entanto, após o golpe de 2016, sua administração foi terceirizada e sua situação piorou de modo constante a ponto de a partir de janeiro de 2019, a Cinemateca ter passado a ser tratada como órgão extinto, dada a extinção do Ministério da Cultura. O governo de Jair Bolsonaro em dezembro de 2019 rescindiu o contrato assinado com a Fundação Roquete Pinto, que desde 2017 fazia a gestão da instituição. Em maio de 2020, a Cinemateca não tinha mais recursos para funcionar e em agosto do mesmo ano, a gestão do governo federal suspendeu todas suas atividades, efetivamente fechando-a³⁵⁶.

Os riscos de incêndio devido à falta de manutenção adequada de seus acervos eram evidentes e muitos alertas a esse respeito foram emitidos por vários especialistas e servidores. Muitos materiais se encontram perdidos e muitos projetos nacionais e internacionais, que dependem da Cinemateca Brasileira para sua realização, estão parados, com graves prejuízos para a cena e a produção audiovisual. O governo federal, mesmo com o acervo da Cinemateca sob sérios riscos, não tomou qualquer atitude para recuperação da instituição. No dia 28 de julho de 2021, a Cinemateca Brasileira incendiou em seus galpões na Vila Leopoldina, em São Paulo. O fogo queimou grande parte do acervo documental da instituição, eliminando a memória das políticas culturais para o audiovisual brasileiro³⁵⁷.

Caso emblemático de desmonte das instituições culturais tem sido a Fundação Cultural Palmares. O dirigente indicado por Roberto Alvim, então

³⁵⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/entenda-a-criese-da-cinemateca-brasileira-que-ja-teve-incendio-na-sede-alagamento-em-galpao-e-funcionarios-sem-salarios.ghtml>. Acesso em: 25 ago. 2021.

³⁵⁷ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/incendio-na-cinemateca-brasileira-em-sao-paulo-poe-mais-um-acervo-cultural-no-brasil-em-risco.html>. Acesso em: 05 ago. 2021.

secretário nacional de Cultura transformou a FCP em uma plataforma contra a comunidade e o movimento negro. Após declarar no seu perfil em 27 de agosto que “a escravidão foi terrível, mas benéfica para os descendentes”, ele retirou, em 03 de dezembro de 2020, as homenagens da FCP a 27 personalidades, entre elas Elza Soares, Gilberto Gil, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Conceição Evaristo, Joaquim Cruz e Marina Silva. Recentemente anunciou a exclusão na FCP de todos os arquivos associados à Carlos Marighella e a mudança do logotipo da instituição, alegando que ele faz referência ao machado de Xangô do candomblé³⁵⁸.

A atuação de Sérgio Camargo à frente da instituição tem o condão de desvirtuar os objetivos do órgão que deveria promover e proteger o legado cultural da comunidade negra do país. O presidente desconstituiu o acervo da instituição depois que retirou sua sede do Edifício Toufic, no Setor Comercial Sul de Brasília, porque considerava inconveniente que a sede da instituição ficasse no mesmo prédio que abriga a sede nacional do PT. A documentação foi encaixotada e se encontra mal acondicionada, colocando em risco a memória da Fundação³⁵⁹. Pior foi a tentativa de eliminar parte das publicações da biblioteca da FCP que desagravam ideologicamente o gestor. Em junho de 2021, Camargo anunciou que pretendia excluir livros de cunho “marxista” e “bandidólatras” do acervo. No entanto, foi proibido por uma decisão judicial de perpetuar a exclusão das publicações e reagiu da seguinte maneira em seu perfil no Twitter:

O QUE NÃO PRESTA NÃO SE DOA! Os livros marxistas, bandidólatras, de bizzarias diversas e de apologia da perversão sexual foram acondicionados em caixas lacradas e guardados numa sala segura e livre de umidade. A sala, na nova sede da Palmares, ficará permanentemente trancada...³⁶⁰

Para além das tentativas de destruição do acervo, três importantes vetores de atuação da FCP foram negligenciados ou abandonados. A defesa dos territórios remanescentes de quilombos, no plano jurídico e institucional, foi descartada. O

³⁵⁸ Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/14498_serjio-camargo-divulga-lista-de-excluidos-das-personalidades-negras-da-fundacao-palmares-com-elza-soares-gilberto-gil-e-marina-silva.html. Acesso em: 25 ago. 2021.

³⁵⁹ Informação do autor.

³⁶⁰ Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/nao-se-doa-o-que-nao-presta-diz-serjio-camargo-sobre-livros-comunistas/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

presidente da Fundação é contrário à certificação de áreas quilombolas e não se reuniu com nenhuma liderança do segmento desde que tomou posse, demonstrando o desprezo pela política. Ademais, nos últimos dois anos, apenas 117 certificações de quilombos foram emitidas – as mais baixas marcas da história³⁶¹. A negligência da Fundação coloca em risco inúmeras áreas quilombolas que sofrem assédio constante de ruralistas, garimpeiros, construtores, dentre outras iniciativas de exploração econômica das terras.

O segundo vetor, destinado à preservação, difusão e intercâmbio entre as manifestações culturais de origem negra, está praticamente suspenso, em particular com relação ao continente africano (BRANDÃO, 2021, p. 113). O terceiro vetor que foi abandonado pela atual gestão trata das políticas de promoção da inclusão da população negra na sociedade brasileira. A Fundação desempenhava essa tarefa por meio de palestras, seminários, oficinas, capacitações que praticamente inexistem durante a gestão de Camargo.

Na Funarte, já abordamos inúmeras iniciativas de censura e desvirtuamento de sua função de instituição promotora das artes no país. Transformada em bunker ideológico das redes reacionárias, tem sido negligenciada e sofre com a ausência de investimentos. Recentemente, o governo federal tentou leiloar em um “feirão de imóveis” seu edifício sede, que se trata nada mais que o Palácio Capanema. A edificação é um dos maiores patrimônios arquitetônicos do país, com projeto de Lúcio Costa, colaboração de Le Corbusier, e assessoria de Oscar Niemeyer, conta ainda com um jardim suspenso projetado por Burle Marx e um mural de azulejos de autoria de Candido Portinari, o que demonstra que possui valor cultural inestimável. Porém, mesmo com tamanho valor, o Ministério da Economia pretendia se desfazer do prédio em uma grande promoção para interessados. Situação que levou Raquel Rolnik a falar apropriadamente de um “leilão de um sonho de país”³⁶².

Situações como as relatadas acima se repetem em outras instituições, como o IPHAN e o IBRAM, ocupadas igualmente por figuras ligadas ao reacionarismo. O

³⁶¹ Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/politica/sergio-camargo-nao-atendeu-nenhuma-lideranca-quilombola-em-dois-anos-de-gestao>. Acesso em: 26 ago. 2021.

³⁶² Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/a-cidade-e-nossa/2021/08/14/feira-de-um-sonho-de-pais-palacio-capanema-a-venda.htm>. Acesso em: 25 ago. 2021.

IPHAN não reúne seu conselho há quase dois anos. Desde 1955, a instituição não ficava sem reunir seu principal colegiado que define suas linhas de atuação. Bolsonaro é um crítico do IPHAN em função do órgão, em sua opinião, atrapalhar investimentos. Certa vez chegou a dizer que “o Iphan para qualquer obra do Brasil, como para a do Luciano Hang. Enquanto tá lá um cocô petrificado de índio, para a obra, pô, para a obra”³⁶³. Hang é um dos principais financiadores do chamado “gabinete do ódio” do presidente da República, responsável pela difusão de *fake news* e ataques a seus adversários políticos³⁶⁴.

As instituições culturais, dessa maneira, estão sob aparelhamento político e ideológico inaudito em período democrático. O objetivo governamental é utilizá-las, quando úteis, para seus propósitos na guerra cultural ou desmontá-las quando não são de utilidade para seus projetos regressivos.

É sempre complexo escrever a respeito de processos em curso, mas fica bastante evidente a partir desta análise que a Secretaria Especial da Cultura do governo Bolsonaro é um espaço central para o desenvolvimento da guerra cultural contra as ideias e setores progressistas da sociedade brasileira. Nos últimos dois anos, sob domínio do reacionarismo da extrema direita a pasta da cultura tem servido a propósitos antidemocráticos, a saber a perseguição e constrangimento de “inimigos” políticos.

Considero que, neste momento, se torna claro que o projeto das redes reacionárias de ataque ao campo artístico e cultural que se inicia de fora do governo passa a ser executado com intensidade plena no interior da estrutura governamental após a eleição de Jair Bolsonaro. Por isso, qualifico que a guerra cultural é a única “política pública” que o atual governo tem a oferecer para artistas e fazedores de cultura. Os vetores dessa política, tal como procurei demonstrar, são o retorno da

³⁶³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/sob-bolsonaro-iphan-vive-paralisia-mais-longa-desde-antes-da-ditadura-militar.shtml>. Acesso em: 26 ago. 2021.

³⁶⁴ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/05/27/interna_politica.858766/dono-da-havan-e-outros-quatrosao-suspeitos-de-financiar-gabinete-do.shtml. Acesso em: 26 ago. 2021.

censura, a asfixia financeira e o desmonte institucional que unidos colocam as estruturas públicas a serviço da promoção das ideologias do reacionarismo.

A cultura, que deveria ser um terreno de propagação do pensamento crítico, se converteu em espaço privilegiado para a difusão de perspectivas “anticulturais”³⁶⁵ como o negacionismo científico, o fundamentalismo religioso e o preconceito. Esse parece ser um dado novo e vital para a compreensão do lugar que a cultura ocupa na cena política brasileira atual.

A visão mesquinha de Bolsonaro a respeito da arte e da cultura afeta os artistas e fazedores de cultura e, também, aumenta a instabilidade social e prejudica dramaticamente as possibilidades de futuro do país, principalmente para o setor. Uma vez que, além de sua inestimável importância para o desenvolvimento simbólico e estético, a economia da cultura e a indústria criativa hoje em dia são parte indispensável de qualquer política de geração de emprego, renda e crescimento econômico ao redor do mundo.

As redes reacionárias compreenderam o valor intangível e simbólico da cultura e da arte, suas concepções ideológicas não são afetadas por quaisquer resultados positivos que as manifestações artísticas possam ter. A destruição e a perseguição a artistas e fazedores de cultura estão no cerne da política cultural extrema direita, manifestada nas iniciativas enumeradas neste capítulo.

³⁶⁵ Quando expresso essa opinião não desconsidero o fato de que a cultura é um conceito amplo que comporta aspectos positivos e negativos. Por isso, referencio expressamente à missão de um órgão de promoção de políticas culturais em acordo com os valores designados pela Constituição.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA ALÉM DA RESISTÊNCIA

Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.

Guimarães Rosa

Em 1924, o maior perigo que as elites italianas percebiam era o da possibilidade de os socialistas chegarem ao poder. O “espectro que rondava” a Europa trazia pesadelos às elites do país e, por isso, passaram a aceitar qualquer coisa para impedir que a Itália se convertesse em um país comunista. Aliás, um risco bastante refutado por muitos historiadores que não enxergavam na esquerda da península possibilidade real de realizar uma revolução (HOBBSAWN, 2002). No entanto, o mínimo risco a seus privilégios, levou a que a direita tradicional legitimasse um movimento novo, profundamente anticomunista, como um aliado político: o fascismo.

Foi assim que Benito Mussolini se converteu em uma alternativa de poder para as elites italianas e terminou instaurando uma ditadura de extrema direita que só terminaria com o desembarque das forças aliadas na Sicília em 1943. Começo essas considerações retomando essa história sobre o fascismo na Itália – mesmo que brevemente –, pois considero que o Brasil passou por um processo muito similar nos últimos anos e as consequências são ameaçadoras para nossa democracia e para nossa liberdade.

A sequência de derrotas eleitorais da centro-direita brasileira, desde 2003, levou a que esse campo político abrisse espaço para forças antidemocráticas, autoritárias e reacionárias tomarem parte no debate político afetando tristemente nossa dinâmica social, política, cultural e artística. Foi um erro político, muitas vezes consciente e outras inconsciente, desses setores mais abastados e de suas representações políticas considerarem que as forças antidemocráticas e reacionárias podem ser domesticadas e postas ao seu serviço. Não aconteceu na Itália e não aconteceu no Brasil.

Contudo, essa foi a nossa história recente: as redes reacionárias foram emergindo e sendo legitimadas no debate público pelas forças mais moderadas na direita, a fim de combater a esquerda moderada que governava o país desde 2003. Evidentemente, muitos erros cometidos pelos progressistas também devem ser computados nessa trajetória. A lógica desta pesquisa não foi a de encontrar culpados e vítimas, mas compreender um contexto complicadíssimo em que estamos imersos e que todos somos afetados, dentre eles de forma muito aguda artistas e fazedores de cultura.

Acompanhamos uma trajetória de crescimento das forças reacionárias no país desde 2013. Esse ano se tornou emblemático pela miríade de significados que comporta e um deles, certamente, é a “saída do armário” da extrema direita. Anos e anos em que esses agrupamentos se encontravam à margem das discussões políticas terminavam e a partir dali figuras como Olavo de Carvalho, Jair Bolsonaro, Marco Feliciano deixariam a periferia da disputa política para ganhar as luzes da ribalta em um espetáculo sombrio.

Com as redes reacionárias emergindo na política, não demorou para que a arte se tornasse um alvo. A arte tornou-se uma inimiga a ser aniquilada pela guerra cultural patrocinada pela extrema direita. O desabrochar desse movimento, tal como apresentamos, foi impulsionado pelo golpe de 2016, quando se abriu a jornada persecutória contra a arte e a cultura com o desmonte das políticas culturais, da institucionalidade política da arte e as tentativas de criminalização da atividade artística.

Em 2017, a situação se intensificaria a partir da censura à exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte* e colocaria a questão novamente na ordem do dia das discussões políticas, culturais e artísticas. A censura retornava, mas as formas de praticá-la eram distintas dos temas da ditadura militar, por exemplo, quando era exercida diretamente pelo Estado. As pressões contra a arte vinham de grupos políticos que se organizavam para atacar e constranger artistas e suas produções.

O retorno da censura colocou em debate também questões como os sentidos da arte e as formas de interpretação dos objetos artísticos. Temas relativos à

sexualidade, gênero e raça tornaram-se alvo principal dos ataques das redes reacionárias, demonstrando um alinhamento ideológico desses grupos em seu movimento antiarte. A imensa maioria das exposições censuradas ou dos eventos atacados eram (e são) assediados porque tratam de objetos rejeitados pelo reacionarismo.

A guerra cultural empreendida pelas redes reacionárias pegou a maioria da sociedade de surpresa, principalmente os setores progressistas, e exigiu entendimento rápido do fenômeno. O que leva sempre a possibilidade de eventuais equívocos no processo de construção do conhecimento. Em nossa perspectiva, a censura, além de um eixo fundamental da guerra cultural em si, permitia vislumbrar mais claramente em que termos ela se apresenta, pois, como disse Robert Darnton, “a censura [...] é um processo que irradia bem fundo na ordem social” (DARNTON, 2016, p. 276).

Aquilo que não querem que seja visto, escrito, dito ou expressado ajuda a perceber muito sobre o modo que os censores captam o mundo. O reacionarismo brasileiro advoga uma sociedade profundamente normativa, baseada na heterossexualidade, no machismo e no supremacismo racial e a arte em geral reflete percepções bastante diferentes dessas. As obras de arte apresentam sentidos polifônicos que não se enquadram com ideologias totalizantes. Há um descompasso entre a abertura das obras de arte e das demais expressões artísticas com o pensamento reacionário que exige uma relação binária a respeito de quase qualquer coisa.

Ademais, há um fundo ideológico que opera a ação desses grupos. Procuramos demonstrar que a guerra cultural e as redes reacionárias são muito mais complexas do que usualmente nos damos conta. A avaliação tende a observar a extrema direita como um bloco monolítico e procuramos demonstrar que a situação é justamente ao contrário, há uma miríade de grupos, com distintas influências, mas que compartilham de percepções comuns sobre muitos temas. Os agrupamentos ligados ao fundamentalismo de mercado incorporam o conservadorismo social (ou reacionarismo social) como parte de seu programa, os evangélicos neopentecostais aceitam o liberalismo econômico e enfocam questões

de gênero e sexualidade, os saudosistas da ditadura militar igualmente incorporam o reacionarismo moral, o neoliberalismo ao seu programa. Todos são profundamente anticomunistas e assim essas redes reacionárias atuam, com alguns choques, porém irmanados na guerra cultural.

Compreendemos que era importante perceber como os movimentos anteriores à chegada de Jair Bolsonaro ao governo eram fundamentais para vislumbrar a situação em que vivemos agora. Aprender o papel de uma personagem como Olavo de Carvalho, de teorias conspiratórias como o “marxismo cultural” e a “ideologia de gênero” se tornavam um imperativo nesse contexto porque boa parte dos ataques à artistas e fazedores de cultura se originou nessas definições que muitas vezes são tratadas jocosamente – até porque não são oriundas em contextos que poderíamos chamar como “reais” –, porém para os reacionários são questões muito concretas que constituem suas representações sobre a sociedade e a cultura.

Perceber que não estamos sendo engolidos sozinhos por essa onda reacionária foi outro ponto fundamental. Verificar que grande parte das ideias que alimentam a guerra cultural por aqui alimentam esse fenômeno em outras partes do mundo é importante. De outra feita, consideramos ainda mais relevante verificar como há similaridades entre o que os reacionários daqui dizem com as ideias da extrema direita nos Estados Unidos. Há uma trajetória na formulação da ideologia e das estratégias que são compartilhadas pelas redes reacionárias, embora grande parte delas tenha origem ao norte do Rio Grande. Possibilitar essa comparação foi instrumental para que ganhássemos melhor perspectiva sobre nosso próprio contexto, mesmo que não se trate de simples cópia aquilo que acontece no Brasil – muito pelo contrário, como vimos.

Igualmente, analisar essa trajetória pregressa de perseguição à arte e à cultura contribuiu muito para um melhor entendimento acerca do que o reacionarismo produz no governo. A institucionalização na guerra cultural é um fenômeno em curso e construir essa análise foi um desafio enorme, uma vez que a cada dia novos elementos vinham a formatar o contexto da ação dos gestores da cultura no governo Bolsonaro. Contudo, em que pese as dificuldades, conseguimos

depreender vetores dessa atuação deletéria como o retorno da censura, a asfixia financeira e o desmonte das instituições culturais como formas de impedir ao máximo a produção livre de arte e cultura no país. Aliás, esse sendo um dos objetivos centrais da guerra cultural desde sempre.

Um outro elemento importante de se atentar era o de que as redes reacionárias atuam em uma dimensão simbólica importantíssima e que a compreensão sobre sua ideologia e, finalmente, sobre a guerra cultural não se restringia a palavras e textos, as imagens compõem uma dimensão importante dessa luta pelo sentido que se encontra em curso. Imagens de obras de arte foram reapropriadas, deturpadas saindo de uma mídia para outra com finalidades muito distintas e colocando a arte diante uma situação extremamente complexa. Acompanhamos isso em quase todos os processos de ataque à arte e as respostas à violência reacionária exigiam um discurso alheio ao campo, mas que ao final sempre reforçavam a força da visualidade – para o bem e para o mal.

As estratégias de ataque à arte impetradas pelas redes reacionárias, em uma percepção muito ampla, com seus *youtubers* adentrando espaços expositivos com câmeras na mão ou vociferando em frente a instituições, poderia ser associada com um “*happening*”. Há toda uma performatividade nessas ações reacionárias, mas sua apresentação é desencarnada em seu objetivo de calar o outro em sua interpelação, justamente o contrário do que essas intervenções artísticas propunham originalmente. As redes reacionárias se apropriam da linguagem performática, mas desprezam o sentido. Contudo, esses ataques demonstraram uma novidade na forma como as imagens entram na política reacionária, elas não são meros veículos portadores de uma mensagem, a extrema direita transformou as imagens no “próprio campo das tensões políticas” na atualidade brasileira (BEIGUELMAN, 2021, p. 117).

Há um descredenciamento da imagem artística ao mesmo tempo em que se forma uma estética própria baseada na linguagem das redes sociais que hoje conta a nossa história social, política e cultural. Buscamos demonstrar esse processo que se retroalimenta na guerra cultural, que de certa forma também é uma guerra pelas imagens e seu sentido. Contra o suposto “elitismo da arte” dos “marxistas culturais”

se insurge a linguagem do vídeo caseiro para demonstrar certa autenticidade. Contudo, quando nos Estados Unidos a extrema direita adota o *vaporwave* sem demora, as redes reacionárias o apropriam para demonstrar suas afinidades estéticas e políticas. As imagens são um instrumento ideológico poderoso na guerra cultural.

Assim, a retórica da guerra cultural é tão construída por imagens quanto por palavras. Arthur Danto (2011, p. 25) já disse que a retórica é como uma prática:

A retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo.

A guerra cultural opera fortemente a partir dessa retórica visual, seja de uma suposta simplicidade de comer em um “bandeião” em Davos durante o Fórum Econômico Mundial, ou a pose com armas ou os *memes* que abundam pelas redes formam uma linguagem estética que permite embasar o que não é dito ou que, muitas vezes, não pode ser dito.

Dessa maneira, demonstramos que há uma linguagem estética que determina o conteúdo do reacionarismo, tanto quanto é determinada por ele. O confronto dos *memes* com as obras de arte foi uma situação impensada, porém com a qual quase nos habituamos a conviver nos últimos anos. Por mais que alguns, inclusive no campo progressista, insistam em considerar esses como elementos acessórios do projeto reacionário, o que acontece é justamente o contrário: vencer a batalha das imagens é parte determinante guerra cultural para a extrema direita.

Por isso, lutar pelo direito de expressar imagens, sons, palavras e atitudes em arte sem constrangimento é determinante para a garantia democrática da liberdade. A arte contemporânea pressupõe que em princípio todas as imagens são “iguais” – mesmo que as interferências do mercado, de especialistas e do Estado não torne isso completamente verdadeiro, mas é um princípio que garante o estatuto à existência de uma variedade quase infinita de imagens e formas. É uma abordagem artística que nega a glorificação do poder, que durante séculos marcou a história da arte, e encarna os riscos de uma vida “plebeia”. Por isso, está repleta

de formas incômodas, estranhas, dúbias. A arte não está a serviço de algo, mas em relação com algo na atualidade.

Como vimos, essa perspectiva aberta desagrada profundamente os setores reacionários que desejam que as obras de arte tenham uma função específica, um tema determinado, uma interpretação circunscrita à sua ideologia e isso é profundamente ameaçador para a atividade artística. Foi respondendo a esses anseios de reivindicar a igualdade também na arte que empreendemos esta pesquisa e buscamos delinear com a maior clareza possível a guerra cultural e a forma como ela afeta a atividade artístico-cultural no Brasil contemporâneo.

O reacionarismo investe contra uma ideia que sempre foi historicamente frágil, mas nem por isso menos importante: a da autonomia da arte. Desde o final do século XIX esse tema se coloca, mas considero que Boris Groys (2015, p. 25-26) ofereceu uma boa resposta sobre a questão e que nos permite também verificar a necessidade de suplantarmos a guerra cultural, diz ele:

O fato de a arte ter essa autonomia não significa que as instituições de arte, o sistema de arte, o mundo artístico ou o mercado de arte possam ser vistos como autônomos em qualquer significado da palavra. Isso porque o funcionamento do sistema de arte é baseado em certos juízos de valor estético, em certos critérios de escolha, regras de inclusão e exclusão similares. [...] Podemos, seguramente, dizer que não há nada como um sistema de valor puramente estético, essencialmente artístico e autônomo que possa regulamentar o mundo artístico em sua totalidade. [...] No entanto, eu sugiro que é precisamente essa ausência de qualquer julgamento de valor essencial e puramente estético que garante a autonomia da arte. O território da arte é organizado ao redor da falta, ou melhor, da rejeição a qualquer julgamento estético. Dessa forma, a autonomia da arte implica não numa hierarquia autônoma do gosto, mas na abolição de toda a hierarquia desse tipo e no estabelecimento do *regime de direitos estéticos iguais* para toda obra de arte. O mundo da arte deveria ser visto como a manifestação socialmente codificada da igualdade fundamental entre todas as formas visuais, objetos e mídias [grifo meu].

Essa percepção sobre o sentido da arte autônoma é inviabilizada diante de um regime que proscree a liberdade de atuação do artista e foi percebendo os riscos que vivemos no país, com a ascensão do reacionarismo ao poder, que esta pesquisa procurou deslindar as características da visão de mundo desses grupos, entendendo adequadamente como pensam e como atuam enquanto a proteção da

liberdade artística ganha novo corpo. A defesa do princípio de um “regime de direitos estéticos iguais” orientou o caminho percorrido até aqui.

As recentes reações da sociedade à violência simbólica das redes reacionárias colocam a possibilidade de superação dessa conjuntura e a garantia da manutenção das liberdades. Com efeito, as consequências da guerra cultural já são profundamente danosas para o fazer artístico e cultural no país. Portanto, para além de resistir, superar a guerra cultural, armados do conhecimento e da criatividade, é uma urgência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen livros, 2019.

ALEXANDER, Jeffrey. *Vociferando contra o Iluminismo: a ideologia de Steve Bannon*. Revista Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 3, pp.1009-1023, 2018.

ANDERSON, Perry. *El nuevo viejo mundo*. Madri: Akal, 2012.

ARMELSTEIN, George. *Efeito Backlash da Jurisdição Constitucional: reações políticas ao ativismo judicial*. Texto-base de palestra proferida durante o Terceiro Seminário Ítalo-Brasileiro, proferida em outubro de 2016, em Bolonha-Itália.

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: UNESP, 1997.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Editora Ubu, 2021.

BEISEL, Nicola. *Morals versus art: censorship, the politics of interpretation, and the victorian nude*. American Sociological Review, Vol 58, No 2, abril, 1993, p. 145-162.

BELTING, Hans; KLEAGER, Scott. *The Germans and their art: a troublesome relationship*. Londres: New Haven, 1998.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: UBU editora, 2019.

BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo*. [on-line], 2018.

BLAY, Milton. *A Europa hipnotizada*. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

BOB, Clifford. *The Global Right Wing and the Clash of World Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda: Razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

BONAZZI, Tiziano. *Conservadorismo*. IN: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de político*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2: por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A Opinião Pública não existe. In: THIOLENT, Michel (org.) *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo, Editora Polis, 1980. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1464421/mod_resource/content/1/A_Opiniao_Publica_Nao_Existe_%28Pierre_Bourdieu%29.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Precarious Constructions: Answer to J. Rancière on Art and Politics*. Cahier on Art and the Public Domain Open 17, A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain, Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR, 2009, p. 22.

BRANDÃO, Sandra (org.). *Brasil: cinco anos de golpe e destruição*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

BRENSEN, Michael. *The many roles of Mapplethorpe, acted-out in ever-shifting images*. Nova York, The New York Times, Section 1, p. 11.

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Politeia, 2019.

BRUM, Eliane. *A invenção da infância sem corpo*. El País Brasil, 12 de março de 2018. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html. Acesso em: 16 ago. 2021.

BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.

CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CAMPOS MELLO, Patrícia. *A máquina do ódio: notas de uma repórter sobre fake News e violência digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: UNESP, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Definiciones en transición*. IN: MATO, Daniel (org.). *Cultura, política y sociedad*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 69-71.

CANCLINI, Néstor. *O mundo como lugar estranho*. São Paulo: Edusp, 2016.

CARVALHO, Lucas Borges de. *Censura e liberdade de expressão no Brasil*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2016.

CARVALHO, Olavo. *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CARVALHO, Olavo. *A Nova Era e a Revolução Cultural: Fritjof Capra e Antonio Gramsci*. 4. ed. Campinas: Vide Editorial, 2014.

CARVALHO, Olavo. *O Jardim das Aflições: de Epicuro à Ressurreição de César – Ensaio Sobre o Materialismo e a Religião Civil*. Campinas: Vide Editorial, 1995.

CARVALHO, Olavo. *O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileira*. Campinas: Vide Editorial, 1996.

CARVALHO, Olavo. *O imbecil coletivo II: A longa marcha da vaca para o brejo e, logo atrás dela, os filhos da PUC, as quais obras juntas formam, para ensinança dos pequenos e escarmento dos grandes*. Campinas: Vide Editorial: 1998.

CASEMIRO, Flávio Henrique Calheiros. *A nova direita: aparelhos de ação política e ideológica no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

CASTELLS, Manuel. *Ruptura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CASTILHO COSTA, Maria Cristina; SOUZA JR, Walter. *Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional*. Revista de Política e Cultura, Salvador, volume 11, pp. 19-36, janeiro-junho 2018.

CASTILHO COSTA, Maria Cristina. *Isto não é censura: a construção de um objeto de estudo*. Anais do XXXIX INTERCOM, 2016.

CASTRO ROCHA, João César. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos, 2021.

CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o Ministério: "homem novo", escultura, Estado Novo (1937-1945)* [dissertação de mestrado]. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 2016.

CHAIT, Jonathan. *Lynne Cheney, policy assassin*. The American Prospect: ideas, politics, power. Dezembro de 2001. Disponível em: <https://prospect.org/power/lynne-cheney-policy-assassin/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

CHAMAYOU, Grégoire. *A sociedade ingovernável: uma genealogia do liberalismo autoritário*. São Paulo: Editora UBU, 2020.

CONDURU, Roberto. Arte e cultura nos avessos da globalização. IN: CASTRO, Maurício Barros de. *Arte e cultura: ensaios*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

COSTA, Iná Camargo. *Dialética do marxismo cultural*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DA EMPOLI, Giuliano. *Os engenheiros do caos*. São Paulo: Vestígio, 2020.

DANTO, Arthur C. *O Abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Cristian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Luísa (org.). *Arte, censura, liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011

ECO, Umberto. *Fascismo eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

EMMELHAINZ, Irmgard. *La tiranía del sentido común - la reconversión neoliberal de México*. México DF: Continente Negro - Paraíso Editores, 2016.

ESPER, Henrique; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de. *Diversidade e redes de silenciamento na exposição de arte Queermuseu*. Anais 41º INTERCOM, Joinville, 2018.

FAGUNDES, Ailton Laurentino Caris. *Do golpe à ditadura: a Doutrina de Segurança Nacional e a construção do regime militar*. OPSIS, Catalão-GO, vol. 14, n. 1, p. 60-78, jan-jun 2014.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

FIDELIS, Gaudêncio. Um novo modelo curatorial: o método labiríntico de curadoria e as estratégias de justaposição. IN: ALVES, José Francisco. *Labirintos da iconografia*. Porto Alegre: MARGS, 2014 [1].

FIDELIS, Gaudêncio. *Museu Sensível [catálogo]*. Porto Alegre: MARGS, 2014 [2]

FIDELIS, Gaudêncio; TAVARES, Márcio (Org.). *Escola Experimental de Curadoria*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015 [1].

FIDELIS, Gaudêncio; TAVARES, Márcio. *Mensagens de Uma Nova América* [catálogo de exposição]. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015 [2].

FIDELIS, Gaudêncio (curador); TAVARES, Márcio (texto) [catálogo de exposição]. *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

FIDELIS, Gaudêncio (curador e org.). *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: EMEAV, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANK, Thomas. *What's the matter with Kansas?: how conservatives won the hearth of America*. Nova York: Metropolitan Books, 2004.

FREEMUSE. *Art under threat in 2016* (online). Copenhagen: Freemuse, 2016. Disponível em: <https://freemuse.org/resources/art-under-threat-in-2016/art-under-threat-in-2016/>. Acesso em: 16 jun. 2021

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GABRIEL, Paul. *Why grapple with queer you can fondle it? Embracing our erotic intelligence*. IN: LEVIN, Amy K. (org.). *Gender, sexuality and museums*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.

GEERTZ, Clifford. *Atrás dos fatos: dois países, quatro décadas, um antropólogo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GETSY, David J.. *Queer*. Londres: Whitechapel Gallery e Cambridge: MIT Press, 2016.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- GODÓIS, Abrão. *Agitação e propaganda: experiências em Goiânia e Valparaíso de Goiás*. Porto Alegre: 2005, mimeo.
- GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- GROW, Core. *Glenn Danzig: democrats are fascists disguised as liberals*. City Pages, Minneapolis, 13 de agosto de 2013. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130828201136/http://blogs.citypages.com/gimmenoise/2013/08/glenn_danzig_interview.php. Acesso em: 1º de maio de 2021.
- GROYS, Boris. O corpo do herói: a teoria da arte de Adolf Hitler. IN: *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 165-175. [1]
- GROYS, Boris. Educando as massas: a arte do realismo socialista. IN: *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 177-186. [2]
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Cidade do México: FCE, 1994.
- HARPER, Adam. Personal Take: Vaporwave Is Dead, Long Live Vaporwave!. IN: COOK, Nicholas; INGALLS, Monique M.; TRIPETT, David (org.). *Cambridge: The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge University Press, 2017
- HARTMAN, Andrew. *A war for the soul of America*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- HONORATO, Cayo; KUNSCH, Graziela. *Mediar a censura: entrevista com educadores(as) de exposições que sofreram ataques*. Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 11, n. 1, p. 197-229, jan/jun. 2018.
- KATZ, Jonathan. *Queer curating and covert censorship*. Zurique, Oncurating, número 37, maio de 2018.
- KAZANKATZÁKIS, Níkos. *A última tentação*. São Paulo: Grua Livros, 2015.
- KEYES, Ralph. *A era da pós-verdade: desonestidade e enganação na vida contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 2018.

KORYBKO, Andrew. *Guerras híbridas: das revoluções coloridas aos golpes*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias e protagonismos em Porto Alegre* [tese de doutorado]. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

KNAAK, Bianca. *Construções de sentidos em curadorias de acervos artísticos institucionais*. IN: CAVALCANTI, Ana et al. (orgs.). XXXIII Colóquio CBHA 2013 - Arte e suas instituições. UFRJ, setembro de 2013, pp. 287-303

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e Estratégia Socialista: por uma política democrática radical*. São Paulo: Intermeios, 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LILLA, Mark. *A mente naufragada: sobre o espírito reacionário*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias do feminino*. Estudos Feministas, 2002, p. 283-300.

MACEDO, Edir e OLIVEIRA, Carlos. *Plano de Poder – Deus, os cristãos e a política*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2008.

MAGALHÃES, Mário. *Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Sabrina Evangelista. *O manifesto de Anders Breivik. Um atentado anunciado: Noruega, 22 de julho de 2011*. Revista de Estudos Políticos, Rio de Janeiro, 2011/02, pp. 35-48.

MELENDI, Maria Angélica. *Escavar o passado, desenterrar o futuro: táticas revisionistas na arte brasileira atual*. Parallaxe, São Paulo, v.5, número especial, 2018, 199-208.

MESSEMBERG, Débora. *A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros*. Revista Sociedade e Estado - volume 32, número 3, setembro/dezembro, 2017.

MIGUEL, Luis Felipe. *O colapso da democracia no Brasil: da Constituição ao golpe de 2016*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

MIGUEL, Luis Filipe. *Da “doutrinação marxista” à “ideologia de gênero” – Escola sem Partido e as leis da mordada no parlamento brasileiro*. Direito & Práxis, 7/15, 2016, p. 590-561.

MOUNK, Yascha. *O povo contra a democracia: por que nossa liberdade corre perigo e como salvá-la*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURA, Maurício; CORBELLINI, Juliano. *A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MORAIS, Frederico. *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (catálogo)*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. Revista Temáticas (Campinas), número 37/38, janeiro-dezembro 2011, pp. 25-57.

OLIVIERI, Cris; NATALE, Edson (org.). *Direito, arte e liberdade*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. Verso: Londres, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *O que ainda pode um corpo? Da intolerância à diferença*. Concinnitas, ano 19, número 33, Rio de Janeiro, dezembro de 2018.

OYAMA, Thais. *Tormenta: o governo Bolsonaro – crises, intrigas e segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PAIVA NETO, Carlos Beyrodt. *Modelo federal de financiamento à cultura*. IN: RUBIM, Albino; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (Org.). *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (org.). *Histórias da Sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

PELED, Yiftah; AZEVEDO, Elaine. *Arte e corpo “se for pra não causar, eu nem vou”...* Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 19, volume 01, número 32, agosto de 2018.

PELLEJERO, Eduardo. "Morder o real": o engajamento antes de sua representação, *O que nos faz pensar*, volume 26, número 40, junho 2017, pp. 223-236.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PHELAN, Peggy. *Serrano, Mapplethorpe, the NEA, and You: 'Money talks'*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, volumen 34, número 1, primavera de 1990.

PIERUCCI, Antônio. *Ciladas da diferença*. *Tempo Social*, volume 2, número 2, p. 7-37, 1990.

PINTO, Céli. *Gênero, cultura e democracia*. IN: RUBIM; Antonio Albino Canelas; TAVARES, Márcio. *Cultura e política no Brasil atual*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2021.

POLLOCK, Griselda. *Diferencing the canon: feminist desire and the writing of art's history*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

PRADO SOARES, Virgínia Inês. *Quando a liberdade de expressão cultural ganha um bom abraço da justiça?* IN: OLIVIERI, NATALE (org.). *Direito, arte e liberdade*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

PRECIADO, B. Paul. *Manifiesto contrasexual*. Madri: Editorial Opera Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RECH, Alessandra Paula; SCHUTZ, Danielle. *Episódio Queermuseu: reflexos do despreparo social em torno da arte*. Palíndromo, Florianópolis, volume 9, número 19, p. 13-30, setembro-dezembro de 2017.

REILLY, Maura. *Challenging hetero-centrism and lesbo-/homo-phobia: a history of LGBTQ exhibitions in the U.S.*. On curating, Zurique, número 37, maio de 2018.

RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art&Text, 1986.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil*. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, volume 7, 2008, p. 127-142.

SCHWACZ, Lilia Moritz. *A obra de Adriana Varejão e nossa 'Cena Interior'*. *Nexo Jornal*, 25/09/2017. Disponível em:

<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SCWARZ, ROBERTO. *Cultura e política 1964-1969*. IN: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHONFELD, Zach. *Parental Advisory Forever: Na Oral History of the PMRC's War on Dirty Lyrics*. Newsweek Magazine, Nova York, 19 de setembro de 2015, online. Disponível em: <https://www.newsweek.com/2015/10/09/oral-history-tipper-gores-war-explicit-rock-lyrics-dee-snider-373103.html>. Acesso em: 1o de maio de 2021.

SELISTRE, Ricardo Jacks; DUARTE, Mariana. *Arte contemporânea e o retorno da censura: caso Queermuseu e suas adjacências*. Contemporânea, Santa Maria, volume 1, número 2, 2019, p. 01-06.

SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA, Kennedy Piau. *Políticas para as artes*. Salvador: EDUFBA, 2018.

SIMÓN, Miguel Ángel. *La extrema derecha en Europa desde 1945 nuestros días*. Madri: Tecnos, 2007.

SIRTOLI, Guilherme Susin; BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. *A censura e a abordagem do "queer" nas artes visuais*. Revista Seminário de História da Arte, Pelotas, volume 1, número 7, 2018.

SNYDER, Timothy. *Na contramão da liberdade: a guinada autoritária nas democracias contemporâneas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOLANO GALLEGOS, Esther. *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.

SPOTTS, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics*. Nova York: Overlook Press, 2002.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do "nós" e "eles"*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

STEORN, Patrick. *Curating queer heritage: queer knowlegde and museum practice*. Curator: The Museum Journal, vol. 55, número 3, julho de 2012.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SUDATTI, Ariani Bueno; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Censura como meio de política dos afetos e bloqueio da argumentação*. Revista USP, São Paulo, n. 119, p. 59-72.

TAVARES, Márcio. Apologia da arte ou como e por que trabalha um curador. IN: TAVARES, Márcio; FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Escola Experimental de Curadoria*. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2015.

TAVARES, Márcio; FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Escola Experimental de Curadoria*. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2015.

TOITIO, Rafael. *“Ideologia de gênero” e “marxismo cultural” nas taras presidenciais: Marxismo e feminismo na “cena” política brasileira*. Campo Grande, Revista Brasileira de Estudos Homoafetivos, volume 3, número 10, 2020.

VILLAZÓN, Julio Córdova. *Velhas e novas direitas religiosas na América Latina: os evangélicos como fator político*. IN: VELASCO E CRUZ; KAYSEL e CODAS (org.). *Direita, volver!: o retorno da direita e o ciclo político brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015, pp., 163-177.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010.

WACQUANT, Loïc. *Mapear o campo artístico*. *Sociologia: Problemas e Práticas*, n. 48, 2005, p. 117. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Após o liberalismo: em busca da reconstrução do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Martin Scorsese/Barbara De Fina; Harry Ufland. *A última tentação de Cristo*. Estados Unidos/Canadá: Universal, 1988.

ANEXOS

Figura 1 - "Cristo Mendigo" censurado



Figura 14 - Rainbow (Tęcza)



Fonte: Julita Wójcik (Gdanski-Polônia, 1971), instalação, 2012.

Figura 15 - Here and now



Fonte: János Bruckner (Budapeste, 1984), instalação, 2019.

**EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS CENSURADAS NO BRASIL
2017 – 2020**

Título	Artista/ Curador	Data	Cidade – UF	Local	Censor	Caso
Queermuseu	Gaudêncio Fidelis	10/09/2017	P. Alegre – RS	Santander Cultural	Sociedade Empresa	Aberta no dia 15 de agosto de 2017, a mostra incluía 270 obras, de 85 artistas, sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis. Com acusações de que as obras incitavam a pedofilia, a zoofilia e a “imoralidade”, sujeitos e grupos da sociedade civil, como o Movimento Brasil Livre, passaram a pressionar a instituição onde estava sediada a mostra, com protestos principalmente nas redes sociais, com o objetivo de provocar seu fechamento. No dia 10, o Santander Cultural decidiu cancelar a mostra, que estava prevista para ocorrer até outubro. “Ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição 'Queermuseu' desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo”, dizia a nota divulgada pela instituição.
Mitra, Food Truck em nome de Deus - Fotografias	Ailton Diller Malaquias	09/09/2017	Guarulhos - SP	Centro Cultural Adamastor	Prefeitura	Dois quadros foram retirados da exposição “Mitra, Food Truck em nome de Deus”, composta por 11 pinturas a óleo e acrílicas. As obras “Em nome do pai, do filho e do espírito santo” e “Corpo e o Sangue de Cristo”, do

						<p>artista Ailton Diller Malaquias, abordavam “a pedofilia na Igreja” e “o modo como alguns religiosos vendem a imagem de Cristo”. Além da retirada, a prefeitura também apagou informações sobre a mostra do site oficial e emitiu nota afirmando que o conteúdo das obras “era inapropriado ao público que circula pelo hall de exposições do Adamastor Centro. Embora a classificação etária fosse 16 anos, isso não impediu que pessoas (pais e responsáveis) com crianças se sentissem incomodadas pela facilidade ao acesso visual das obras”.</p>
Cadafalso	Alessandra Cunha	14/09/2017	Campo Grande - MS	Museu de Arte Contemporânea	Poder Legislativo/Polícia Civil	<p>Deputados estaduais do MS acionaram a polícia, registrando boletim de ocorrência com o pedido de que uma obra, intitulada “Pedofilia”, fosse retirada da mostra Cadafalso, assinada pela artista mineira Alessandra Cunha. A mostra tinha como tema a crítica à violência contra a mulher. Sem mandato ou ordem judicial, o delegado responsável pela Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente (Depca) apreendeu o quadro. O Museu se posicionou contrário à apreensão. No dia 16, a obra voltou a ser exposta no mesmo local.</p>

Eu amo Cuiabá	Gervane de Paula	21/09/2017	Cuiabá - MT	Shopping Pantanal	Empresa	Prevista para ocorrer até 29 de setembro, a mostra teve sua exibição interrompida pelo shopping após o vídeo de um frequentador do local viralizar nas redes, acusando a mostra a fazer apologia às drogas e à pornografia. Após o vídeo, um quadro foi retirado da mostra. A obra trazia a frase "crack is wack" (droga é ruim), com o desenho de duas pessoas consumindo droga. Posteriormente, toda a mostra foi cancelada.
Peito Aberto	Caio Cruz	24/10/2017	Vila Velha - ES	Hospital da cidade	Gestor público	Após exposição no Teatro Municipal de Vila Velha com a temática de prevenção ao Câncer de Mama, cuja mostra retratava mulheres que passaram pela cirurgia mastectomia, o artista foi convidado a expor suas obras em hospitais da região, mas uma delas foi impedida de ser exposta em um hospital por conter nudez. Segundo o artista, o hospital estudou colocar um pano preto diante da tela e, mais tarde, decidiu impedir a exibição.
Santificados	Rafael Dambros	13/03/2018	Caxias do Sul - RS	Centro de Cultura Ordovás	Prefeitura	A exposição "Santificados" reunia 20 quadros que abordavam o nu masculino a partir de representações de santos católicos. A mostra estava prevista para ser aberta no Centro Cultural Ordovás, da prefeitura, mas foi cancelada três dias antes da abertura

						com a justificativa de uma reforma no transformador de energia e consequente fechamento temporário do prédio. Ela foi aberta no final de 2018, na Câmara de Vereadores. Ainda assim, o artista, que já havia sofrido ameaças, voltou a ser atacado pela sociedade e por autoridades como o próprio prefeito, que soltou nota proibindo escolas municipais de visitarem a mostra. Apesar dos ataques, a exposição seguiu até o final de novembro.
Castanha do Pará	Gidalti Moura Jr	16/04/2018	Belém - PA	Parque Shopping Belém	Empresa	A capa da HQ “Castanha do Pará” foi retirada de exposição no shopping após pressão nas redes sociais. A obra mostra um policial militar em ato de repressão contra um menino negro no Mercado Ver-o-Peso. O shopping e a organização da mostra afirmaram em nota conjunta que “a mudança ocorreu diante de manifestações de frequentadores do shopping que se sentiram incomodados com a cena de violência, no espaço que é frequentado por crianças”.
Grafite Sem Nome	Rafael Augustaitis e Amaro Abreu	01/05/2018	Porto Alegre - RS	Instituto Goethe	Desconhecido	Um grafite no muro eterno do Instituto amanheceu pichado no primeiro dia de maio. A obra trazia a imagem de uma cabeça decapitada, cujo rosto era similar a Jesus. Com a pichação, a cabeça foi pintada com tinta preta,

						<p>ao lado da frase “Ele ressuscitou”. O ato foi publicizado nas redes sociais pelo Centro Dom Bosco, que não assumiu a autoria da censura. Em nota, o Instituto Goethe afirmou que “Em nenhum momento foi intenção do projeto ou do Instituto ofender sentimentos religiosos. O Goethe-Institut, como instituição cultural presente em mais de 90 países, dialoga intensamente com as sociedades locais e fomenta a discussão, participação e atuação artística e cultural. Lamentamos manifestações que incitem o ódio e as ameaças à liberdade de expressão”.</p>
<p>Corparte: Corpo e Arte, Parte e Cor</p>	<p>Sylvia Triginelli</p>	<p>13/06/2018</p>	<p>Belo Horizonte -MG</p>	<p>UFMG</p>	<p>Gestor público</p>	<p>A mostra, que retratava corpos nus de mulheres negras e gordas, foi censurada pela Escola de Belas Artes da universidade. O trabalho era parte da conclusão de uma disciplina da faculdade e foi interrompido pela superintendência da universidade logo após a montagem, com a alegação de que a nudez não deveria ser exposta em espaço público. Em resposta, alunas do curso protestaram no pátio da universidade, defendendo que o Ministério Público Federal já se manifestou afirmando que <u>a nudez, desde que sem</u></p>

						conotação sexual ou erótica, não é proibida. Após o protesto, a mostra foi liberada, com classificação livre.
Mural Liberdade	Patrícia Caetano	1/08/2018	Belo Horizonte - MG	Praça da Liberdade	Desconhecido	Feita com autorização do Instituto Amado, em parceria com a prefeitura para colorir os tapumes de um prédio, uma pintura amanheceu pichada em Belo Horizonte no primeiro dia de agosto. A obra retratava uma mulher nua com a frase "Respeita as Minas" no mural finalizado no dia 22 de julho. A pichação cobriu os mamilos e a genitália do desenho.
O mundo em 10 anos	Anna Rosa Adriana Tesch Leila Groth Ibarra	26/11/2018	Dois Irmãos - RS	Espaço Cultural Antiga Igreja Matriz	Prefeitura	Organizada pela Pinacoteca da Universidade Feevale, a exposição O Mundo em 10 anos teve obras atacadas nas redes sociais. Em especial, sofreram críticas telas com representações como uma transexual crucificada, mulheres nuas e referências políticas. Em nota, o vice-prefeito alegou que "o conteúdo não era adequado para um espaço público". Cinco obras foram consideradas "impróprias" e geraram revolta no Facebook, fazendo com que primeiro a exposição fosse fechada e depois reaberta sem as cinco obras.
Desterro	Nil Kremer	09/01/2019	Caxias do Sul - RS	Galeria Municipal de Arte	Prefeitura	Uma intervenção na obra Desterro teve uma frase apagada pela

				Gerd Bornheim		<p>equipe de manutenção da Secretaria Municipal de Cultura de Caxias do Sul. A obra era interativa e incentivava os visitantes a responderem à pergunta "o que o corpo comporta?" escrevendo ou desenhando no painel. No dia 9, a frase "Guerra, nos deixe em paz" escrita por um visitante amanheceu apagada. A direção da galeria confirmou que a própria equipe da Secretaria havia censurado a frase, uma vez que Guerra é o sobrenome do prefeito da cidade e a frase teria então conotação política, alegou a direção. A classe artística da cidade se uniu para protestar e distribuir cartazes contra a censura.</p>
O que pode um casamento (gay)?	Eduardo Bruno e Waldírio Castro	29/05/2019	Fortaleza - CE	Centro Cultural Banco do Nordeste	Gestor público	<p>Item da instalação "O que pode um casamento (gay)?", uma faixa com a frase "Em terra de homofóbicos, casamento gay é arte" foi retirada da frente do prédio. Segundo os artistas, haveria uma reunião para discutir a permanência da obra, mas a faixa foi retirada antes do encontro. Após a decisão, os artistas decidiram retirar as demais obras da mostra. Em solidariedade, outros artistas também retiraram todas as peças que compunham o 70ª edição do Salão de Abril no local, transferindo a mostra para o Centro Cultural</p>

						Belchior. Em nota, o Banco do Nordeste afirmou que a obra estaria "descaracterizando a fachada do prédio e comprometendo sua identidade visual".
O sangue no alguidá, um olhar desde o realismo sujo latino-americano	Gerson Fogaça Pedro Juan Gutiérrez	13/06/2019	Brasília	Museu dos Correios	Gestor público	Prevista para estrear no Museu dos Correios, a mostra teve cinco obras vetadas pela direção. Após o artista goiano Gerson Fogaça e o escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez não concordarem com o veto, a mostra foi cancelada e transferida para o Museu da República, instituição do Distrito Federal. A justificativa da censura foi a presença de cenas de nudez, marcantes na literatura de Gutiérrez e retratadas nas telas.
Serafina nordestina e tributo aos orixás	Helaine Malca	14/07/2019	Embu das Artes/SP	Praça das Artes	Desconhecido	A escultura Serafina Nordestina amanheceu partida ao meio no dia 14 de julho. A obra era a representação de uma mulher do nordeste e era uma das 50 integrantes da mostra 'Esculturas na Praça'. A obra Tributo aos Orixás, do artista Marcos Roberto, também foi vandalizada e com várias miniaturas roubadas. O escultor retirou a obra para reparos.
M'Bai	Vários	16/07/2019	Embu das Artes/SP	Centro Cultural Mestre Assis	Desconhecido	Aberta no dia 6 de julho, a mostra M'Bai amanheceu com trinta das quarenta obras destruídas no dia 16 de julho. Com itens como vasos de cerâmica e quadros, todas as obras eram de autoria de

						artistas indígenas. Não houve indícios de arrombamento nas entradas do prédio.
Bio-I Exposição	David Ceccon	23/07/2019	Porto Alegre - RS	Pinacote ca Aldo Locatelli	Prefeitura/ gestor público	Antes da abertura da exposição BIO-I, de, na Pinacoteca Aldo Locatelli, foi pedido ao artista que retirasse 4 obras da mostra. Ceccon negou-se e expôs as obras mesmo assim. No entanto, no dia da abertura, teve que retirar uma delas, uma escultura que misturava as formas dos órgãos sexuais masculino e feminino. A alegação foi de que a pinacoteca da prefeitura de Porto Alegre "não era um local de arte".
Festa	Berna Reale	21/08/2019	Belo Horizonte - MG	Viaduto das Artes	Desconhecid o	Oito fotografias da artista visual paraense Berna Reale foram furtadas na madrugada do dia 21. Com três metros de altura e quatro metros de largura, as obras integravam "Festa", primeira mostra individual da artista. As fotografias mostravam policiais de farda comendo doces, além de uma obra em que meninos vestindo cuecas com estampa de fast-food estavam postos contra a parede. Câmeras de segurança das redondezas registraram o furto. Depois da 1h da madrugada, um grupo de homens de capacetes colocaram cones na rua para desviar o trânsito e retiraram as fotografias.

Dança das cadeiras	Breno Barbosa	Data – 1 de setembro de 2019	Belo Horizonte - MG	Shopping Ponteio	Empresa	Uma cadeira com pintura do artista foi retirada da exposição “Dança das Cadeiras”, com o argumento de que a obra era um “atentado ao pudor”. A obra, que representava a figura de um homem nu, foi transferida para a Carminha Macedo Galeria Arte.
O Riso é Risco: Independência em Risco – Desenhos de Humor - charges e desenhos	Vários	03/09/2019	Porto Alegre - RS	Câmara de Vereadores	Poder Legislativo	A exposição Independência em Risco trazia cartuns de 1 cartunistas, com a temática da liberdade de expressão. Ainda que a presidência da Câmara já tivesse autorizado a mostra, voltou atrás na decisão horas depois da abertura, atendendo pedido de outro vereador para que a exposição fosse impedida de ocorrer. O argumento para o fechamento da mostra foi a presença de charges ofensivas, especialmente um cartum com críticas a Jair Bolsonaro, que mostrava o presidente lambendo o sapato de Donald Trump, de Latuff. Em 12 de setembro, os cartunistas conseguiram na Justiça o direito de ter as obras expostas novamente na Câmara. A presidência da Casa prometeu não recorrer.
Grafite com Greta Thunberg	Matias Souza	1/10/2019	Sinop/MT	viaduto São Cristóvão	Desconhecido	Um grafite com o rosto da ativista ambiental Greta Thunberg amanheceu vandalizado três dias depois de ser pintado

						<p>como parte de um evento de grafite, que promovia a revitalização do espaço público em Sinop. A frase "Lula tá preso babaca" foi pichada em cima do grafite, o que também constitui censura conforme os critérios utilizados por este Observatório de Censura na Arte. No dia anterior, o grafite, juntamente com outra obra do grafiteiro amazonense Raiz Campos, com a figura do cacique Raoni, havia sido criticado por parlamentares ligados ao agronegócio na Câmara de Vereadores. A prefeitura afirmou que a imagem seria apagada e substituída por um animal presente na região.</p>
Universo feminino	Janaina Reis	20/10/2019	Guarulhos - SP	Centro Municipal de Educação Adamastor	Prefeitura	<p>Cinco fotografias da fotojornalista foram retiradas da mostra Universo Feminino por ordem do prefeito do município. As fotos registram o ato "Ele Não" em São Paulo, realizado espontaneamente por mulheres que criticavam o então candidato à Presidência Jair Bolsonaro. Em áudio vazado nas redes sociais, o prefeito ordena à secretaria de cultura: "Fazer uma menção contra um governo federal que acabou de começar? Vocês têm dez minutos para retirar isso, tudo que faça menção às questões políticas, partidárias,</p>

						nominais, eu quero fora". A mostra era organizada pelo coletivo Fotógrafas Guarulhenses. Em nota, a prefeitura afirmou que o espaço "é um espaço público inapropriado para manifestações de cunho político".
Isto não é arte - Exposição	Gabriel Grecco	23/10/2019	Niterói - RJ	Espaço Cultural dos Correios	Gestor público	A exposição "Isto não é arte" seria aberta em dezembro no centro cultural. Segundo o artista, a instituição pediu que ele retirasse da mostra duas obras, o que fez com que o artista optasse por cancelar o evento. Uma das telas mostra uma criança armada vestindo uma camiseta que remete ao Capitão América, enquanto a outra traz um homem, também portando arma de fogo, com uma tatuagem de suástica. O centro cultural argumentou que não queria gerar polêmicas e que as obras continham "imagens sem aderência aos seus princípios de gestão cultural".
Trajetórias negras brasileiras	Latuff	19/11/2019	Brasília - DF	Câmara dos Deputados	Dep. Coronel Tadeu (PSL)	Uma charge do cartunista, que aborda a violência policial contra a juventude negra, na mostra Trajetórias Negras Brasileiras, aberta para marcar o Dia da Consciência Negra na Câmara, foi destruída pelo Dep. Coronel Tadeu (PSL) na tarde do dia 19. O ato é considerado censura na medida em

						que o vandalismo impede o público de ver a obra e fere o direito à livre expressão do artista. A obra foi replicada e colocada de volta à mostra.
Ruína	Luluca L.	06/02/2020	Balneário Camboriú -SC	Galeria Municipal de Arte de Balneário Camboriú	Gestor cultural (autarquia)	A exposição teve sua visitação interrompida pela Fundação Cultural (órgão que administra a Galeria Municipal de Balneário Camboriú). A mostra, que havia sido selecionada para receber patrocínio via lei de Incentivo à Cultura, continha cenas de nudez, mais especificamente com imagens de ânus, e era classificada para maiores de 18 anos. A Fundação informou que recebeu uma denúncia anônima de "um cidadão incomodado com os conteúdos das obras" e interrompeu a mostra.
Todxs xs santxs renomeado #eunãosoud espesa	Órion Lalli	28/02/2020	Rio de Janeiro - RJ	Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica	Prefeitura	A exposição "Todxs xs santxs - renomeado - #eunãosoud espesa" foi suspensa no dia 28 de fevereiro, por ordem da Secretaria Municipal de Cultura do RJ. A censura ocorreu dias depois de uma intensa campanha online de deputados do PSL contra a mostra. Uma obra em especial foi a mais perseguida pelos deputados. Ela trazia uma imagem de uma santa com um seio nu e pênis, além da frase "Deus acima de tudo, gozando acima de todos". Segundo o artista, a

						mostra, que já estava classificada para maiores de 18 anos, parte da vivência de Órion enquanto LGBTQI+ e soropositivo. A prefeitura afirmou que o processo de suspensão será definido judicialmente e que "reafirma seu compromisso com o respeito constitucional à liberdade religiosa e a todas as crenças".
Enquadro	Santiago Pooter	11/12/2020	Porto Alegre - RS	Paço Municipal de Porto Alegre	Prefeitura	'Enquadro' aborda violência policial e foi retirado de uma exposição pela prefeitura de Porto Alegre. A obra, composta por um Boletim de Ocorrência registrado por um guarda municipal contra o artista sob a acusação de crime ambiental por um trabalho realizado anteriormente, foi removida com a justificativa de ferir a Lei de Proteção de Dados. Mesmo após o artista concordar em suprimir os dados pessoais do agente público, ela continuou fora da exposição, uma vez que não houve acordo. Após as tentativas de solução, o artista decidiu retirar sua obra definitivamente da mostra.
Híbrida Astral - Guardiã Brasileira (mural)	Criola	2018 (a obra e o processo são do final de 2018, mas o processo só ganhou	Belo Horizonte - MG	Edifício Chiquito Lopes	Morador do edifício	A obra, que integra o Projeto Cura, retrata um corpo feminino nu e faz referências à cultura afro-brasileira e indígena. Pintada na fachada de um prédio com a aprovação de 55 votos, o único

		visibilidade em 2020)				morador que se posicionou contra a pintura recorreu à justiça para apagar o mural sob a alegação que a pintura é de gosto duvidoso.
Deus é Mãe (mural)	Robinho Santana (c/colaboração dos artistas Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto)	2021 (a obra integra a edição 2020. Ao que parece, os artistas foram notificados agora)		Rua Tupis c/Avenida Afonso Pena.		Os organizadores do projeto Cura e 5 artistas estão sendo investigados pela Polícia Civil por crime contra o meio ambiente pelo uso da estética do pixo como moldura na obra Deus é mãe, que retrata uma mulher negra com duas crianças. A polícia alega que a investigação sobre as pichações no prédio já estava em andamento antes da pintura do mural. O processo segue em sigilo e os organizadores e os artistas figuram como réus.

<http://censuranaarte.nonada.com.br/>

<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/01/29/obra-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-e-investigada-pela-policia-estao-criminalizando-a-arte-diz-curadora.ghtml>

<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/arte-contemporanea-o-ataque-a-exposicoes-no-brasil-e-a-liberdade-de-expressao.htm>

<https://oglobo.globo.com/cultura/a-censura-no-mundo-das-artes-18726532>

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-46546686>

<https://veja.abril.com.br/cultura/e-proibido-proibir-a-censura-volta-a-assombrar-as-artes/>

<https://www.dn.pt/mundo/censura-artistica-no-brasil-regista-mais-de-30-casos-em-dois-anos-11309617.html>

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/politica/1568751185_533748.html

**EDITAIS E/OU ATIVIDADES REGULADAS POR EDITAIS PÚBLICOS CENSURADOS NO BRASIL
2017 – 2020**

Título	Ação	Data	Cidade e UF	Local	Censor	Caso/alegação
Lei Rouanet	Redução orçamentária				Gov. Federal	Redução de incentivos de R\$60.000,00 para R\$10.000,00.
Ancine/FS A	Suspensão do edital de 2018	21/08/2019			Min. Cidadania	Suspensão de um edital da Agência Nacional do Cinema (Ancine) que destinaria R\$ 70 milhões para produção de séries a serem veiculadas pelas tevês públicas. O ministro alega que a suspensão do edital foi em razão da necessidade de recompor os membros do Comitê

						Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual - CGFSA. Os artistas alegam que foi censura, uma vez que a medida foi adotada uma semana após o presidente Bolsonaro afirmar que obras inscritas na agência iriam “para o saco.” Segundo consta, ele leu <u>alguns títulos de projetos inscritos na Ancine e que iriam "para o saco"</u> . Todas as obras citadas abordavam questões relacionadas à sexualidade ou comunidade LGBT.
Abraço – Teatro Infantil	Cancelamento	7/09/2019	Recife - PE	Caixa Cultural	CEF	A peça infantil "Abraço", que trata de temas como repressão, ditadura e censura, foi cancelada minutos antes da segunda apresentação. A estreia fora no dia anterior, seguida de debate. A decisão teria partido de instâncias superiores. A mesma peça já havia sido apresentada em 2018 no Caixa Cultural, em Brasília.
Dorothy Arzner – mostra cinema	Contrato não assinado	2019	Recife - PE	Caixa Cultural	CEF	A mostra que discutiria sobre feminismo e homossexualidade não teve o contrato assinado.
Aventuras do Pensamento – ciclo de palestras	Cancelamento	2019	Recife - PE	Caixa Cultural	CEF	Cancelado a dois dias do início sob a alegação de que houve alteração nos nomes dos palestrantes e que isso demandaria nova análise do projeto.
“Bixa Travesty” – documentário	Calote	2018				Produzido com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e do Banco Regional de Desenvolvimento do

						Extremo-Sul, “Bixa Travesty” deveria ter recebido R\$200mil de premiação por ter sido escolhido como melhor documentário pelo público do Festival de Cinema de Brasília, patrocinado pela Petrobrás. O então presidente da Petrobrás, Castello Branco, disse que a empresa não patrocinaria mais filmes de “qualidade mais que sofrível.” Posteriormente, a estatal pagou metade do valor previamente acordado com o Festival como resultado de uma ação coletiva movida pelas equipes contempladas pelos prêmios.
Diversidade – campanha publicitária	Retirada do ar	2019				O vídeo da campanha publicitária do BB destacava a diversidade racial e sexual dos jovens; foi retirada do ar após pedido de Bolsonaro
O Riso é Risco: Independência em Risco – Desenhos de Humor”	Desenhistas gaúchos	03/09/2019	Porto Alegre - RS	Câmara de Vereadores	Ver. Mônica Leal Presidente da Câmara	A exposição que ficaria em cartaz 12 dias, durou apenas 19h. A presidente da Câmara ordenou a retirada dos desenhos argumentando que eram ofensivos ao presidente Jair Bolsonaro.

1. <https://oglobo.globo.com/cultura/caixa-cultural-cancela-peca-infantil-sobre-repressao-minutos-antes-de-ela-comecar-23938703>
2. <https://br.noticias.yahoo.com/bixa-travesti-criticado-por-presidente-144435862.html>
3. <https://www.leijaja.com/cultura/2019/12/05/tv-brasil-censura-clipe-de-arnaldo-antunes-diz-site/>

4. <https://diplomatique.org.br/primeiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-ataques-a-cultura/>
5. <https://istoe.com.br/mpf-acusa-secom-de-bolsonaro-e-ccbb-de-promover-censura-a-peca-de-teatro-no-rio/>
6. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/camara-censura-exposicao-de-charges-criticas-a-bolsonaro-em-porto-alegre.shtml>
7. <https://www.otempo.com.br/diversao/produtores-mineiros-contestam-cancelamento-de-mostra-suspeita-e-de-censura-1.2244344>
8. <https://oglobo.globo.com/cultura/caixa-cultural-cancela-evento-de-palestras-no-rio-gera-mais-suspeita-de-censura-23993537>
9. <https://www.folhavoria.com.br/geral/noticia/12/2019/novaes-propaganda-retirada-do-ar-nao-estava-de-acordo-com-os-propositos-do-bb>
10. <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/itamaraty-censura-filme-sobre-chico-buarque-no-uruguai.html>
11. <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/12/10/vida-invisivel-exibicao-proibida-ancine/>

OUTROS EVENTOS CULTURAIS CENSURADOS NO BRASIL 2017 – 2020						
Obra/evento	Censurado	Data	Cidade - UF	LOCAL	Censor	Caso/alegação
O Evangelho Segundo Jesus,	Renata Carvalho	15/09/2017 e 30/06/2018	Jundiaí/SP *Garanhuns/PE	Sesc Jundiaí	Poder Judiciário (Jundiaí)	O espetáculo, que traz uma personagem trans no papel de Jesus

<p>Rainha Do Céu</p>			<p>*Tentativa revertida judicialmente</p>	<p>Festival de Inverno de Garanhuns</p>	<p>Poder Executivo (Governo e prefeitura – Garanhuns)</p>	<p>Cristo, estrearia no dia 16 em Jundiá. Adaptação da dramaturga inglesa Jo Clifford, o monólogo aborda passagens bíblicas por um viés contemporâneo, refletindo sobre temas como a tolerância e o respeito às diferenças. Após ação ajuizada por uma advogada, o juiz Luiz Antônio de Campos Júnior, da 1ª Vara Cível da cidade proibiu a peça de ser apresentada na cidade em caráter liminar, afirmando que o espetáculo de “macula o sentimento do cidadão comum”. A decisão foi revertida somente em 21 de fevereiro de 2018, pelo desembargador José Luiz Monaco da Silva.</p> <p>Também houve tentativa de censura em Garanhuns. Prevista para estreiar em julho de 2018 no Festival de Inverno, a peça chegou a ter sua exibição cancelada pelo governo no final de junho. A</p>
----------------------	--	--	---	---	---	---

						<p>prefeitura também afirmou que vetaria a sessão. Um mês depois, no dia 24 de julho, o Tribunal de Justiça de Pernambuco de terminou que a peça fosse exibida, considerando o princípio da liberdade de expressão previsto no artigo 5º. Ação semelhante à de Jundiá foi ajuizada em Porto Alegre no dia 18 de setembro de 2018, mas a Justiça decidiu manter a exibição da peça.</p>
<p>Meninos Sem Pátria (LIVRO)</p>	Luiz Puntel	02/10/2018	Rio de Janeiro - RJ	Colégio Santo Agostinho	Escola	<p>O livro "Meninos sem Pátria" havia sido indicado para os alunos do 6º ano da escola. A obra aborda o exílio de um jornalista perseguido pela Ditadura Militar em 1964. Após publicação de uma página nas redes sociais, que acusava o livro de ser "doutrinação ideológica", pais passaram a pressionar a escola para impedir a indicação do livro. A escola cedeu à pressão.</p>

Performance	Coletivo És Uma Maluca	13/01/2019	Rio de Janeiro - RJ	Casa Brasil-França	Governo estadual	A mostra foi cancelada no último dia em cartaz pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. A programação do dia incluía uma performance com críticas à tortura na Ditadura Militar, incluindo duas atrizes interagindo com a obra “A voz do ralo é a voz de deus”, que trazia áudios do torturador Brilhante Ustra. Curador da exposição, Álvaro Figueiredo afirmou que o governo já tinha conhecimento de que haveria nudez na performance, argumento usado para cancelar a mostra. A performance foi realizada na rua no centro da cidade.
Tapete em Homenagem a Marielle	Desconhecido	21/04/2019	Ouro Preto - MG	Ruas de Ouro Preto		Em procissão durante a Semana Santa, um guarda municipal destruiu um tapete feito de serragem em homenagem à vereadora Marielle Franco. Na mesma hora, participantes protestaram e se indignaram com a destruição. Em nota, o comando da Guarda

						<p>Municipal alegou que a ação foi feita pois o tapete tinha cunho político: "Quanto ao episódio onde os agentes municipais desmancham desenhos de cunho político entre outros que nenhuma relação possuem com os "tapetes devocionais", informamos que a liberdade de expressão não é absoluta ainda mais quando outros direitos estão sendo afetados. O recado já foi dado em 2018, em 2019 não foi diferente. Respeitem Ouro Preto, nossas tradições. Vale salientar que os guardas só desmancharam os tapetes com os pés, porque não tínhamos outro instrumento."</p>
<p>Facada Fest (Festival De Rock)</p>	<p>Não informado</p>	<p>6/07/2019</p>	<p>Belém - PA</p>	<p>Mercado de São Brás</p>	<p>Polícia Militar</p>	<p>Policiais Militares interromperam e forçaram o cancelamento do festival de punk Facada Fest III, em Belém. Ataques ao festival estavam sendo realizados desde junho, quando um deputado federal</p>

						se manifestou nas redes sociais contra a realização do evento. O vereador do Rio de Janeiro Carlos Bolsonaro também atacou o evento pelas redes sociais.
Coroação De Nossa Senhora Dos Travestis - Teatro	Grupo teatral Academia Transliterária	19/07/2019	Belo Horizonte - MG	Desconhecido (Virada Cultural)	Prefeitura	Após uma petição online assinada por 15 mil pessoas que acusava o evento de “blasfêmia e afronta contra os cristãos”, o prefeito anunciou o cancelamento do espetáculo, que trazia uma personagem trans no papel de uma santa.
Show De Bnegão	Banda BNegão	27/07/2019	Bonito/MS	Centro de Múltiplo Uso	Polícia Militar	O show da banda BNegão e o Seletores de Frequência, que ocorreu dentro da programação do Festival de Inverno de Bonito, foi interrompido por policiais militares após o artista tecer críticas a Jair Bolsonaro e contra a violência policial. A prefeitura se manifestou com uma nota de repúdio à atitude dos músicos.
Show De Linn Da Quebrada	Linn da Quebrada	02/08/2019	João Pessoa - PB	Desconhecido	Prefeitura/gestor público	O show da cantora trans que ocorreria na Parada LGBT de João Pessoa foi

						cancelado pela organizadora do evento, Fundação Cultural de João Pessoa, que afirmou que havia recebido uma “orientação” e que o discurso de Linn seria “muito pejorativo”.
Res Publica 2023 - Teatro	Companhia Motosserra Perfumada	8/08/2019	São Paulo - SP	Complexo Cultural da Funarte	Gestor público	O espetáculo “Res Publica 2023”, da Companhia Motosserra Perfumada, estava previsto para estrear em outubro. No dia 18 de agosto, o grupo foi informado de que a estreia estava cancelada porque o espetáculo não reunia “qualidade artística” para ocupar o espaço. Até este ano, os espetáculos eram realizados por ordem de chegada no espaço. Novo diretor da Funarte, Roberto Alvim afirmou que vai mudar o sistema, filtrando espetáculos que considere inadequados. “A curadoria sob a minha gestão não aceitará mais peças com viés ideológico, seja de esquerda ou de direita, e que não

						sejam obras de arte”, afirmou, entrevista a O Globo.
Edital Com Filmes Lgbt	Vários	21/08/2019	Rio de Janeiro/RJ	Ancine	Governo Federal	O Ministério da Cidadania decidiu cancelar um edital em andamento, que selecionaria obras para transmissão em TVs públicas. O motivo foi a presença de finalistas da linha de “diversidade de gênero”, que trazia três obras com temática LGBT: “Afronte”, “Transversais” e “Religare queer”. O anúncio foi feito após críticas de Jair Bolsonaro aos filmes via transmissão ao vivo nas redes sociais. Os filmes escolhidos como vencedores receberiam R\$400 mil do Fundo Setorial do Audiovisual, principal meio de financiamento do cinema no Brasil. Após o anúncio, o então secretário de Cultura, Henrique Pires, renunciou ao cargo por não concordar com a atitude do Ministério.

3ª Mostra do Filme Marginal	Vários	23/08/2019	Rio de Janeiro - RJ	Centro Cultural da Justiça Federal	Gestor público	Três filmes foram vetados do festival por decisão do Centro Cultural, com o argumento de a instituição não exibir “produções de cunho corporativo, religioso ou político-partidário”. Dois filmes foram acusados de criticar o presidente Jair Bolsonaro: "Mente aberta" (2019) apresentava um áudio de Bolsonaro, "Rebento" (2019) trazia a frase “Repulsa ao presidente”. O terceiro filme, "Nosso sagrado" (2017), é um documentário sobre a intolerância contra as religiões de matriz africana. Por não concordarem com a decisão, os organizadores cancelaram a programação prevista para ocorrer no Centro.
Di Uma Vez Por Todas	Gustavo Mendes	31/08/2019	Teófilo Otoni - MG	Teatro local	Sociedade civil	Conhecido por interpretar Dilma Rousseff, o humorista teve seu show interrompido pelos próprios espectadores, após o artista fazer

						críticas a Bolsonaro durante a apresentação. Parte dos espectadores passaram a discutir com o humorista e pedir o dinheiro de volta. A Polícia Militar também foi acionada por espectadores. O show foi interrompido.
“Vingadores - A Cruzada das Crianças” - livro	Allan Heinberg e Jim Cheung	07/09/2019	Rio de Janeiro - RJ	Riocentro	Prefeitura e Poder Judiciário	Na noite do dia 5 de setembro, o prefeito do Rio de Janeiro publicou um vídeo nas redes sociais anunciando que estava determinando aos organizadores da Bienal que retirassem o livro “Vingadores - A Cruzada das Crianças”, que continha um beijo entre dois meninos adolescentes, dos estandes. A Bienal reagiu afirmando que não retiraria os livros, que acabou se esgotando na manhã do dia seguinte. À tarde, fiscais da prefeitura foram à Bienal, de forma extrajudicial, com o objetivo de confiscar não só o livro citado como

						<p>qualquer outro de temática LGBT, mas não acharam mais nenhum livro com o tema. No mesmo dia, a Justiça concedeu liminar à Bienal garantindo o direito à venda dos livros. No dia 7 de setembro, o presidente do Tribunal de Justiça do RJ suspendeu a decisão que barrava a apreensões, permitindo, dessa forma, que os fiscais censurassem os livros. Os funcionários voltaram à Bienal na tarde do dia 7, mas novamente não encontraram nenhum livro para apreender. Na mesma tarde, o Youtuber Felipe Neto distribuiu 14 mil livros com conteúdo LGBT que havia adquirido na Bienal na noite anterior. No dia 8, o STF determinou que é ilegal a apreensão dos livros.</p>
<p>Abrazo teatro infantil</p>	<p>– Grupo Clowns de Shakespeare</p>	<p>07/09/2019</p>	<p>Recife/PE</p>	<p>Caixa Cultural Recife</p>	<p>Gestor público</p>	<p>A instituição cancelou a temporada de apresentações logo após a realização da</p>

					<p>sessão de estreia, no sábado (7). A Caixa alegou que o grupo descumpriu cláusulas contratuais, mas sem detalhar imediatamente o que teria causado o descumprimento. Selecionado pelo edital "Programa de Ocupação dos Espaços Caixa Cultural", o espetáculo "Abrazo" é uma obra voltada para o público infanto-juvenil. Num lugar em que não é permitido abraçar, personagens atravessam um quadrado contando histórias de encontros, despedidas, opressão, exílio, afeto e liberdade. A peça é inspirada na obra "O Livro dos Abraços", de Eduardo Galeano. Atualização - Cinco dias depois do cancelamento, a instituição afirmou ao grupo que houve descumprimento do " inciso VII da Cláusula Quarta, que prevê que a contratada seja obrigada a "zelar</p>
--	--	--	--	--	---

						pela boa imagem dos patrocinadores, não fazendo referências públicas de caráter negativo ou pejorativo”, e que isso teria ocorrido no bate-papo realizado após a primeira sessão.
Gritos teatro	- Cie Dos à Deux	17/09/2019	Brasília/DF	- Caixa Cultural Brasília	Governo Federal	O espetáculo <i>Gritos</i> estrearia na Caixa Cultural Brasília entre 19 e 22 de setembro, junto a <i>Aux Pieds de la Lettre</i> , outro espetáculo do grupo. Ambos foram aprovados pela Caixa. No entanto, após envio de material de divulgação para a Secretaria Especial de Comunicação Social do Governo Federal, a instituição foi informada que o espetáculo <i>Gritos</i> não poderia ser apresentado. Segundo a companhia, a Secom solicitou a Caixa mais detalhes da sinopse de <i>Gritos</i> , espetáculo que traz como personagem a travesti Louise. Nenhuma

						informação adicional foi solicitada a respeito do outro espetáculo.
Lembro Todo Dia De Você - espetáculo musical	Companhia Núcleo Experimental	19/09/2019	Rio de Janeiro - RJ	Caixa Cultural do Rio de Janeiro	Gestor público	O espetáculo musical <i>Lembro Todo dia de Você</i> estrearia entre os dias 10 e 20 de outubro no centro cultural. Poucos dias antes da estreia, o grupo foi informado que a temporada havia sido cancelada. A peça traz como personagem central um soropositivo e também aborda questões LGBT. A Caixa apresentou como justificativa para o cancelamento uma reforma no teatro onde estrearia a peça, mas se recusou, até o momento, em remarcar a temporada ou agendar o espetáculo para outras cidades. A produção é uma das vencedoras do edital de ocupação da Caixa, que determina que as apresentações ocorram até 2020.
Caranguejo Overdrive - Teatro	Aquela Cia	28/09/2019	Rio de Janeiro - RJ	Centro Cultural	Gestor público	Dentro da programação do festival "CCBB - 30 anos de Cias", Aquela Cia foi

				Banco do Brasil		<p>convidada a apresentar dois espetáculos de seu repertório, <i>Caranguejo Overdrive</i> e <i>Guanabara Canibal</i>. Menos de 10 dias antes do início das apresentações, o CCBB informou ao grupo que <i>Caranguejo Overdrive</i> não poderia mais ser apresentado, mas não apresentou justificativas para o cancelamento. Com classificação indicativa de 18 anos, a peça se passa em 1870 e aborda as remoções urbanísticas na cidade do Rio de Janeiro, passando também pelos fatos políticos brasileiros desde as Diretas Já até a atualidade.</p>
Enfim, Capivaras	Luisa Gleiser	13/11/2019	Nova Hartz - RS	Feira do Livro de Nova Hartz	Prefeitura	<p>A escritora Luisa Gleiser teve sua participação na Feira do Livro municipal cancelada há duas semanas do evento, com a justificativa de que seu livro "Enfim, Capivaras" contém "linguajar inadequado."</p>

<p>“Chico: artista brasileiro” - filme</p>	<p>Miguel Faria Jr.</p>	<p>2019</p>	<p>Montividéu - Uruguai</p>		<p>Embaixada brasileira</p>	<p>A obra seria exibida no Festival Cine de Brasil em Montevideu / Uruguai, patrocinada pela Embaixada. Foi retirada da programação pelo fato de Chico Buarque ser simpatizante do Lula.</p>
<p>“O Real Existe” - videoclipe</p>	<p>Arnaldo Antunes</p>	<p>12/2019</p>		<p>TV Brasil</p>	<p>EBC</p>	<p>O clipe do cantor Arnaldo Antunes que iria ao ar num programa exclusivo sobre o cantor foi proibido de ser exibido na TV Brasil por mostrar cenas de violência policial e citar milícias, terraplanistas, torturadores e fundamentalistas. Também foram proibidos veiculação de conteúdos relacionados à Marielle e a temática LGBTQ+, conforme nota que circulara nos bastidores da empresa.</p>
<p>Pedrada música</p>	<p>Chico César</p>				<p>TV aberta não divulgada</p>	<p>O cantor e compositor Chico César publicou em suas redes sociais que participaria de um programa numa grande emissora de TV. Ao verificar o repertório, a</p>

						produção solicitou que a música Pedrada, que cita “república de parentes” e “cães danados do fascismo” fosse substituída. Após a recusa, Chico foi retirado do estúdio.
A Vida Invisível - filme	Karim Aïnouz	2019		ANCINE	Secretaria de Gestão Interna	Os funcionários da ANCINE foram impedidos de assistirem “A Vida Invisível”, indicado para concorrer a uma das vagas de melhor filme estrangeiro na premiação do Oscar 2020, após sua exibição ser proibida.
Especial de Natal Porta dos Fundos: a primeira tentação de Cristo	Porta dos Fundos Netflix	08/01/2020 -	Rio de Janeiro - RJ	Netflix	Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro	O desembargador Benedicto Abicair, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, determinou liminarmente que o Porta dos Fundos e a Netflix retirassem do ar o “Especial de Natal Porta dos Fundos: A Primeira Tentação de Cristo”. O especial tem sido atacado por grupos conservadores e religiosos por apresentar um Jesus Cristo homossexual. Em primeira instancia, a Associação

						Centro Dom Bosco de Fé e Cultura teve o pedido de retirada do filme negado, mas recorreu da decisão. Fica proibida ainda a exibição de "trailers, making of, propagandas, ou qualquer alusão publicitária ao referido filme". Em segundo grau, o desembargador acatou a censura. Em 03/11/2020, o STF decidiu por unanimidade que o especial continuaria no ar.
Movimento Baque Mulher	Grupo Baque e Mulher	22/01/2020	Matinhos/PR	orla da Praia Brava	Polícia Militar	A Polícia Militar interrompeu um ensaio aberto do grupo Baque Mulher em Matinhos/PR, além de apreender instrumentos e deter 3 mulheres. O Baque Mulher é um movimento nacional de maracatu liderado por mulheres negras. A censura ocorreu quando a PM recebeu reclamações de moradores sobre o grupo, que ensaiava à luz do dia na orla. Os policiais interromperam com violência o ensaio,

						apreendendo instrumentos sem qualquer mandato judicial e obrigando 3 artistas a entrarem na viatura. A integrante do grupo Ananda Graf relatou: "O grupo parou de tocar e os policiais pediram 2 instrumentos para levar a delegacia, depois mudou de ideia e exigiu 3 instrumentos, mesmo assim as agressões continuaram.
Festival Carnabis	Banda Janete Saiu para Beber	24/02/2020	Recife - PE	Recife Antigo	Polícia Militar	O show da dentro do festival Carnabis, no Carnaval de Recife, foi interrompido por intervenção da Polícia Militar. Segundo relatou o próprio grupo, a intervenção ocorreu quando eles tocavam a música "Banditismo por uma questão de classe", de Chico Science, música que denuncia a violência policial. Conforme os relatos, a PM ameaçou prender o vocalista caso eles continuassem o show, sob o argumento de que

						Chico Science seria "música de briga". Em acordo com os organizadores do evento, a banda interrompeu o show, que continuou com os demais grupos. Relatos apontam que houve tentativa de censura, sem sucesso, com show da banda Devotos e do cantor China em outras áreas de Recife. A PM publicou nota oficial afirmando que a intervenção ocorreu porque a banda havia ultrapassado o horário previsto.
O Riso é Risco: Independência em Risco – Desenhos de Humor - charges e desenhos	Vários	03/09/2019	Porto Alegre - RS		President e da Câmara, a vereadora Mônica Leal	A exposição que deveria ficar aberta por 10 dias foi interrompida 19 horas após sua abertura por ordem da presidência da Câmara. A alegação é que havia conteúdo crítico ao.



MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
PROCURADORIA FEDERAL DOS DIREITOS DO CIDADÃO

NOTA TÉCNICA Nº 11/2017/PFDC/MPF

Assunto: Liberdade de expressão artística em face da proteção de crianças e adolescentes.

Sumário: 1. Introdução. 2. Liberdade de expressão e liberdade artística. 2.1. Há limites para a liberdade de expressão? 2.2. O que está protegido pela Constituição? 2.3. A liberdade artística é diferente das demais? 3. “Isto” não é pedofilia? 3.1. Pedofilia ou violência sexual contra crianças e adolescentes? 3.1.1. No Código Penal. 3.1.2. No Estatuto da Criança e do Adolescente. 3.2. Um desenho ou pintura retratando cena desexo com crianças constitui crime? 3.3. A nudez de um adulto, perante audiência composta por menores de dezoito anos, constitui crime? 3.4. É vedado o acesso de crianças e adolescentes a obras ou performances artísticas nas quais haja a nudez ou a representação de corpos nus? 3.5. Retratar uma cena

(fictícia) de abuso sexual de uma criança não é apologia ao crime? 4. Conclusões e sugestões de critérios interpretativos.

4.1. Quanto à liberdade de expressão em geral. 4.2. Quanto à liberdade de expressão artística. 4.3. Quanto à proteção de crianças e adolescentes contra todas as formas de violência sexual. 4.4. Quanto à proteção de crianças e adolescentes contra conteúdos inapropriados para sua faixa etária.

1. INTRODUÇÃO

A Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão – PFDC é órgão do Ministério Público Federal incumbido de zelar pelo efetivo respeito dos poderes públicos e dos serviços de relevância pública aos direitos assegurados na Constituição, promovendo as medidas necessárias à sua garantia. Compete à PFDC, também, integrar, coordenar e revisar a atuação dos Procuradores Regionais dos Direitos do Cidadão em cada Estado da Federação, subsidiando-os na sua atuação e promovendo ação unificada em todo o território nacional.

No exercício destas atribuições, e considerando especialmente que compete à PFDC a defesa tanto dos direitos de crianças e adolescentes¹, quanto da liberdade de expressão em suas múltiplas formas, torna-se necessário, ante os recentes episódios de cerceamento a obras e performances artísticas classificadas como “ímorais” ou de natureza “pedófila”, analisar o problema em perspectiva jurídico-constitucional, buscando contribuir para a discussão pública de forma técnica e racional.

O tema da proteção à infância é um dos que, com razão, causam maior mobilização social. É a própria Constituição quem determina a absoluta prioridade na atenção a crianças e adolescentes. Esta prioridade, contudo, deve ser orientada segundo argumentos jurídicos e estudos de base científica voltados a identificar os fatores de maior risco no que se refere à violência sexual infantojuvenil, bem como melhores formas de enfrentá-los com razoabilidade e eficácia. Sabe-se, por exemplo, que, na maioria dos casos de violência sexual infantojuvenil notificados no Brasil, o agressor é um familiar ou outra pessoa integrante do ambiente doméstico onde ocorre a violência².

1 A PFDC tem assento no Conselho Nacional de Direitos da Criança e do Adolescente – CONANDA e na Comissão 2 Em 2006, o Ministério da Saúde implantou a Vigilância de Violências e Acidentes (Viva), com dois componentes: a) Vigilância por Inquérito, realizada por meio de pesquisa nas portas de entrada de emergências de municípios selecionados; e, b) Vigilância Contínua, feita por meio da notificação compulsória das violências doméstica, sexual e outras interpessoais ou autoprovocadas. Este sistema, a partir 2009, estendeu-se para todos os serviços de saúde, integrando o Sistema de Informação de Agravos de Notificação (SINAN). Analisando 17.900 notificações de violência em crianças na faixa etária entre 0 e 9 anos, ocorridas no Brasil, no período de 1º de janeiro a 31 de dezembro de 2011, Rates, Melo, Mascarenhas e Malta registraram que, dos tipos de violência, as predominantes foram a negligência (n = 7.716; 47,5%), seguidas da violência física (n = 5.969, 38,5%), sexual (n = 5.675, 37%) e psicológica/moral (n = 3.772; 25,2%). A violência sexual predominou em meninas, da cor parda/preta (RP 1,12; IC 95%: 1,06- 1,19), sendo a maior chance no grupo de 6 a 9 anos (RP 4,63; IC 95%: 4,22-5,08), seguida de 2 a 5 anos (RP 3,97; IC 95%: 3,62-4,36). A

Mais especificamente, a presente Nota Técnica pretende apresentar argumentos que permitam melhor definir o conteúdo e os limites da liberdade de expressão artística perante o direito fundamental de crianças e adolescentes à proteção integral. Parte-se da premissa de que, em caso de possível colisão de direitos fundamentais, o intérprete deve buscar soluções proporcionais, razoáveis e amparadas em argumentos jurídicos, preservando-se, ao máximo, o núcleo de cada direito envolvido.

Esta nota técnica está dividida em três partes: na primeira, buscou-se aprofundar a análise do conteúdo do direito fundamental à liberdade de expressão em geral, e da liberdade artística, em específico.

Na segunda parte, são apresentados todos os crimes de natureza sexual contra crianças e adolescentes previstos em nosso ordenamento jurídico, bem como o sistema atual de classificação de diversões e espetáculos públicos, voltado a proteger o público infantojuvenil de conteúdos inapropriados para sua faixa etária. Pretende-se, com isso, informar os Procuradores Regionais dos Direitos do Cidadão e o público em geral a

maior chance de ocorrer foi no domicílio (RP 1,38; IC 95%: 1,29-1,48), os mais prevalentes autores da agressão foram outros que não os pais e a maior chance foi ser de repetição (RP 1,44; IC 95%: 1,35-1,54) (“Violência infantil: uma análise das notificações compulsórias, Brasil 2011” in *Ciência e Saúde Coletiva*, 20(3):655-665, 2015. Disponível em http://www.scielo.org/pdf/csc/v20n3/pt_1413-8123-csc-20-03-00655.pdf. Em sentido convergente, Dorian, Arpini e Goetz (“Registros de Notificação Compulsória de Violência envolvendo crianças e adolescentes” in *Psicologia: Ciência e Profissão*, Abr./Jun. 2017 v. 37 n°2, 432-445, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v37n2/1982-3703-pcp-37-2-0432.pdf>) citam: “Uma pesquisa realizada na Região Metropolitana de Porto Alegre/RS investigou 1.754 registros de crianças e adolescentes, na faixa etária entre 0 e 14 anos, que foram vítimas de violência entre 1997 e 1998. Foram consultadas 75 instituições que realizavam atendimento a crianças e adolescentes, como Conselhos Tutelares, Casas de Passagem, Hospitais, Órgãos do Ministério Público, entre outros. Os resultados desta investigação apontaram que, em relação à violência sexual, 79,4% das vítimas eram meninas. O local de ocorrência dessas violências foi, em 65,7% dos casos, na residência da vítima (Kristensen, Oliveira, & Flores, 1999). A análise de todos os processos de violência sexual ajuizados pelas Promotorias Especializadas na Infância e na Juventude de Porto Alegre/RS e Ministério Público do Rio Grande do Sul, durante 1992 e 1998, apontou que as crianças e os adolescentes vítimas de violência sexual eram do sexo feminino em 80,9% dos casos. No que diz respeito ao local de ocorrência da violência, observou-se que, em 66,7% dos casos, o abuso aconteceu na casa da vítima. Além disso, o agressor era, em 98,8% dos casos, do sexo masculino e possuía vínculos afetivos e de confiança com a vítima. O pai apareceu como agressor em 57,4% das ocorrências, seguido pelo padrasto em 37,2% (Habigzang, Koller, Azevedo & Machado, 2005). Outra pesquisa, realizada por meio do acesso às fichas de atendimento no período de 2002 a 2006 no Centro de Referência no Atendimento Infantojuvenil em Porto Alegre, identificou que 75,0% das vítimas de violência eram do sexo feminino. Os registros de 2006 demonstraram que 82,5% dos casos notificados referiram-se à violência sexual. Desses abusos, 59,3% foi caracterizado como intrafamiliar, nos quais os padrastos e os pais apareceram como os maiores abusadores (Pelisoli, Pires, Almeida, & Dell’Aglio, 2010). Em consulta à base aberta do DATASUS, disponível na Internet, verifica-se que, das 323 notificações registradas na categoria “violência doméstica, sexual e outras violências” no ano de 2015, 152 ocorreram na própria residência da vítima, 103 na via pública, 36 em local ignorado ou resposta em branco, 13 em “outros”, 11 em bares ou similares, 4 em estabelecimentos comerciais ou de serviços, 2 em escolas e 2 em habitações coletivas. A consulta está disponível em: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?sinanet/cnv/violebr.def>.

respeito do que é lícito e do que não é lícito no que se refere à proteção de crianças e adolescentes.

Por fim, elaborou-se um sumário com as conclusões extraídas das duas seções anteriores.

A convicção firme da PFDC é de que, no contexto atual, é de extrema importância compatibilizar os múltiplos direitos e interesses em questão, de forma a se preservar, a um só tempo, os direitos de crianças e adolescentes e a liberdade artística.

2. LIBERDADE DE EXPRESSÃO E LIBERDADE ARTÍSTICA.

2.1. HÁ LIMITES PARA A LIBERDADE DE EXPRESSÃO?

Sim. Os limites à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicações (art. 5º, IX, c.c. o art. 220) estabelecidos na Constituição são os seguintes:

a) a vedação do anonimato (art. 5º, inciso IV), como meio necessário para se assegurar eventual posterior responsabilização por danos a terceiros;

b) a ofensa à honra e à imagem de terceiros acarretará a possibilidade de direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem (inciso V do art. 5º);

c) o direito de crianças e adolescentes a diversões e espetáculos públicos adequados à sua faixa etária deverá ser regulado exclusivamente por lei federal, cabendo ao Poder Público “informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada”, sendo vedada “toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (art. 220, §§ 2º e 3º, inciso I). Este ponto será retomado no item 3.4., *infra*.

d) o direito das pessoas e das famílias de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art. 221, bem como da publicidade de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente também poderá ser objeto de regulação por lei federal, segundo igualmente vedada a censura (art. 220, §§ 2º e 3º, inciso II);

e) manifestações de caráter racista ou dirigidas à propagação do ódio (art. 5º, XLII). A exclusão do discurso de ódio do âmbito de proteção da liberdade de expressão foi reconhecida pelo STF no julgamento do *Habeas Corpus* 84.424, impetrado em favor de um editor de livros de conteúdo nazista³.

Fora dessas hipóteses, é vedado ao legislador infraconstitucional estabelecer qualquer espécie de limitação à liberdade de expressão; restrições diversas ao direito somente podem decorrer da ponderação com outros princípios constitucionais fundamentais.

No direito constitucional brasileiro mais recente, assim como no direito comparado, a liberdade de expressão ocupa o que o ministro Luís Roberto Barroso chamou de “posição de preferência” com relação aos demais direitos fundamentais⁴, isto é, uma “prioridade *prima facie* destas liberdades públicas na colisão com outros interesses juridicamente tutelados, inclusive com os direitos da personalidade”.

“Tal posição de preferência – *preferred position* – foi consagrada originariamente pela Suprema Corte norte-americana, que assentou que (...) apenas os abusos mais graves, que colocam em risco interesses supremos, dão espaço a limitações admissíveis”. Referida doutrina tem

³ A mais importante decisão do STF a respeito do *hate speech* foi proferida no *habeas corpus* 84.424-2/RS - impetrado em favor do editor de livros revisionistas Siegfried Ellwanger. O acórdão ressalta que “o direito fundamental à liberdade de expressão não assegura o 'direito à incitação do racismo'”, pois a proibição à divulgação de ideias de conteúdo racista decorre de restrição diretamente constitucional (o inciso LXII do art. 5º). Semelhante conclusão chegou o Ministro Celso de Mello, ao negar proteção constitucional a “publicações que extravasam os limites da indagação científica e da pesquisa histórica, degradando-se ao nível primário do **insulto, da ofensa, e, sobretudo do estímulo à intolerância e ao ódio aos judeus**”. O método de ponderação de princípios constitucionais usualmente utilizado no sistema jurídico alemão foi aplicado de forma explícita por Gilmar Mendes, para quem a condenação do paciente era *adequada* para alcançar o fim almejado, qual seja, “a salvaguarda de uma sociedade pluralista, onde reine a tolerância”. Era também *necessária*, pois a própria Constituição ordenava a repressão penal ao racismo, sendo certo que a conduta de Ellwanger não estava adstrita à pesquisa histórica, pois destinava-se à propagação do ódio. Quanto à *proporcionalidade em sentido estrito*, Mendes afirmou que inúmeros bens jurídicos de base constitucional estariam sacrificados se se desse à liberdade de expressão amplitude absoluta. No mesmo julgado, o STF debateu o conteúdo da liberdade negativa de expressão, em confronto com o direito à não-discriminação e ao princípio constitucional da dignidade humana. Especificamente, as questões relevantes enfrentadas foram: a) se a publicação de livros pode ser considerada como “prática de racismo”, para fins penais; b) se o revisionismo histórico pregado pelo paciente configurava abuso no exercício da liberdade de expressão; c) se a proteção constitucional conferida à igualdade também abrangia a proteção penal contra manifestações de preconceito. A tese preponderante foi no sentido de definir que a “incitação ao ódio público contra o povo judeu não estaria protegida pela cláusula constitucional que assegura a liberdade de expressão”. É importante destacar que a maioria dos Ministros do STF (vencidos os Ministros Ayres de Britto e Marco Aurélio) entendeu que as obras de Ellwanger extravasavam os limites da indagação científica e da pesquisa histórica, pois visavam ao “insulto, à ofensa, e ao estímulo à intolerância e ao ódio público”. Assim, a condenação de Ellwanger foi mantida não apenas em nome de uma “verdade histórica” não passível de contestação (a existência do holocausto), o que obrigaria o tribunal a enfrentar insolúveis problemas de natureza epistemológica (a condenação criminal de alguém que contesta uma “verdade histórica” tida, majoritariamente, por incontestável) e jurídica (o controle estatal sobre asserções atinentes a “fatos”).

⁴ STF, julgamento da ADI 4815/DF, referente ao caso das chamadas “biografias não-autorizadas”.

sido admitida no direito brasileiro e já foi adotada em diversos precedentes deste Supremo Tribunal Federal, como a ADPF 130 e a ADPF 187. Ela também é reconhecida por tribunais internacionais e pelas cortes constitucionais de diversos países, como a Espanha e a Colômbia”.

Conforme desenvolvido em seu voto, a posição de preferência da liberdade de expressão abrange o estabelecimento de três presunções:

“A primeira e mais conhecida delas é a presunção de primazia da liberdade de expressão no processo de ponderação. Ela se funda na ideia de que as colisões com outros valores constitucionais (incluindo os direitos da personalidade) devem se resolver, em princípio, em favor da livre circulação de ideias e informações. Isso não significa, por evidente, que a liberdade de expressão ostente caráter absoluto. Excepcionalmente, essa prioridade poderá ceder lugar à luz das circunstâncias do caso concreto. Sua posição preferencial deverá, porém, servir de guia para o intérprete, exigindo, em todo caso, a preservação, na maior medida possível, das liberdades comunicativas.

Uma segunda presunção se refere à suspeição de todas as medidas – legais, administrativas, judiciais ou mesmo privadas – que limitem a liberdade de expressão. Tais restrições deverão, por isso, submeter-se a um controle mais rigoroso, no qual se proceda a uma espécie de inversão da presunção de constitucionalidade das normas restritivas e se atribua um ônus argumentativo especialmente elevado para que se possa justificá-las.

Por fim, a terceira presunção é a da proibição da censura e, conseqüentemente, da primazia das responsabilidades posteriores pelo exercício eventualmente abusivo da liberdade de expressão. A vedação à censura constitui, em verdade, uma das principais garantias da liberdade de expressão. A proibição prévia de divulgação de uma ideia, informação ou obra representa a violação mais extrema deste direito, uma vez que implica a sua total supressão. Tal opção não ignora o perigo de que o exercício das liberdades comunicativas seja abusivo e produza danos injustos. No entanto, ela decorre do reconhecimento, historicamente comprovado, da impossibilidade de eliminar a priori os riscos de abusos sem comprometer a própria democracia e os demais valores essenciais tutelados, como a dignidade humana, a busca da verdade e a preservação da cultura e da memória coletivas. Em uma sociedade democrática, é preferível arcar com os custos sociais que decorrem de eventuais danos causados pela expressão do que o risco da sua supressão. Disso resulta a necessidade de conferir à liberdade de

expressão uma maior margem de tolerância e imunidade e de estabelecer a vedação à censura.”⁵

Havendo abuso no exercício da liberdade e dano a direito de terceiros, portanto, a regra adotada pela Constituição é a da responsabilização ulterior do autor da expressão⁶. Isto porque o art. 220, § 1º, faz remissão expressa aos incisos V e X do art.5º, que tratam justamente do direito de resposta e da responsabilização civil, ambas garantias exercidas posteriormente à difusão da mensagem ofensiva. A solução da responsabilização ulterior é ainda mais clara na Convenção Americana de Direitos Humanos⁷.

2.2. O QUE ESTÁ PROTEGIDO PELA CONSTITUIÇÃO?

Na doutrina constitucional brasileira, a liberdade de expressão é tratada como um “direito-mãe”, a partir do qual são desenvolvidas as liberdades comunicativas específicas (artística, científica, religiosa etc.), cada qual com suas especificidades, mas todas sujeitas ao mesmo tratamento constitucional geral.

Como registra Sarlet:

“É amplamente reconhecido que a liberdade de manifestação do pensamento e a liberdade de expressão, compreendidas aqui em conjunto, constituem um dos direitos fundamentais mais preciosos e correspondem a uma das mais antigas exigências humanas, de tal sorte que integram os catálogos constitucionais desde a primeira fase do constitucionalismo moderno. Assim como a liberdade de expressão e manifestação do pensamento encontra um dos seus principais fundamentos (e objetivos) na dignidade da pessoa humana, naquilo que diz respeito à autonomia e ao livre desenvolvimento da personalidade

5 STF, ADI 4.815/DF, Rel. Min. Carmen Lúcia, j. 10.06.2015.

6 A solução pela responsabilização ulterior foi ratificada pelos ministros Carlos Ayres Britto e Sepúlveda Pertence, no julgamento do HC 84.424. Ambos explicitaram o entendimento de que a liberdade de expressão não assegura ao seu titular imunidade quanto à responsabilidade civil ou penal ulterior.

7 Artigo 13. Liberdade de pensamento e de expressão. 1. Toda pessoa tem o direito à liberdade de pensamento e de expressão. Esse direito inclui a liberdade de procurar, receber e difundir informações e ideias de qualquer natureza, sem considerações de fronteiras, verbalmente ou por escrito, ou em forma impressa ou artística, ou por qualquer meio de sua escolha. 2. O exercício do direito previsto no inciso precedente não pode estar sujeito a censura prévia, mas a responsabilidades ulteriores, que devem ser expressamente fixadas pela lei e ser necessárias para assegurar: a) o respeito aos direitos ou à reputação das demais pessoas; ou b) a proteção da segurança nacional, da ordem pública, ou da saúde ou da moral públicas.

do indivíduo, ela também guarda relação, numa dimensão social e política, com as condições de garantia da democracia e do pluralismo político, assegurando uma espécie de livre mercado das ideias, assumindo, neste sentido, a qualidade de um direito político e revelando ter também uma dimensão nitidamente transindividual, já que a liberdade de expressão e os seus respectivos limites operam essencialmente na esfera das relações de comunicação e da vida social”⁸.

O âmbito de proteção da liberdade, segundo o mesmo autor, abarca:

“(…) um conjunto diferenciado de situações, cobrindo, em princípio, uma série de liberdades (faculdades) de conteúdo espiritual, incluindo expressões não-verbais, como é o caso da expressão musical, da comunicação pelas artes plásticas, entre outras. (...) Importa acrescentar que, além da proteção do conteúdo, ou seja, do objeto da expressão, também estão protegidos os meios de expressão, cuidando-se, em qualquer caso, de uma noção aberta, portanto inclusiva de novas modalidades, como é o caso da comunicação eletrônica.

Para assegurar a sua máxima proteção e sua posição de destaque no âmbito das liberdades fundamentais, o âmbito da proteção da liberdade de expressão deve ser interpretado como o mais extenso possível, englobando tanto a manifestação de opiniões, quanto de ideias, pontos de vista, convicções, críticas, juízos de valor sobre qualquer matéria ou assunto e mesmo proposições a respeito de fatos. Neste sentido, em princípio todas as formas de manifestação, desde que não violentas, estão protegidas pela liberdade de expressão, incluindo “gestos, sinais, movimentos, mensagens orais, escritas, representações teatrais, sons, imagens, bem como as manifestações veiculadas pelos modernos meios de comunicação, como as mensagens de páginas de relacionamento, blogs etc.”⁹

A expressão corporal e os chamados “comportamentos expressivos” também encontram-se, *prima facie*, compreendidos no âmbito de proteção da liberdade de expressão.

A propósito, um precedente relevante na jurisprudência do STF a respeito da inclusão de comportamentos expressivos no âmbito de proteção da liberdade de

⁸ Ingo Sarlet, *Curso de Direito Constitucional*, São Paulo, Saraiva, 2016, p. 492.

⁹ Idem, p. 493. O Plenário do STF, no julgamento do RE 414.426, rel. Min. Ellen Gracie, DJe de 10-10-2011, firmou o entendimento de que a atividade de músico é manifestação artística protegida pela garantia da liberdade de expressão, sendo, por isso, incompatível com a Constituição Federal de 1988 a exigência de inscrição na Ordem dos Músicos do Brasil, bem como de pagamento de anuidade, para o exercício de tal profissão. Recurso extraordinário provido, com o reconhecimento da repercussão geral do tema e a reafirmação da jurisprudência sobre a matéria (RE 795.467, rel. min. Teori Zavascki, j. 5-6-2014, P, DJE de 24-6-2014, tema 738).

expressão artística foi o julgamento do *habeas corpus* 83.996/RJ, impetrado em favor do diretor de teatro Gerald Thomas. Thomas, em 2003, foi denunciado criminalmente por ato obsceno porque, ao final de uma apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teria simulado masturbar-se e em seguida abaixou as calças e mostrou as nádegas ao público.

Na ocasião, o Ministro Gilmar Mendes formulou a seguinte observação:

“No caso em apreço, ainda que se cuide, talvez de manifestação deseducada e de extremo mau gosto, tudo está a indicar um protesto ou uma reação – provavelmente grosseira – contra o público. (...)”

Não se trata, também, de um gesto totalmente fora do contexto da própria peça teatral. (...) Com efeito, não se pode olvidar o contexto no qual se verificou o ato incriminado. O roteiro da peça, ressaltado, envolveu até uma simulação de masturbação. Estava-se diante de um público adulto, às duas horas da manhã, no Estado do Rio de Janeiro. Difícil, pois, nesse contexto, admitir que a conduta do paciente tivesse atingido o pudor público.

A rigor, um exame objetivo da querela, há de indicar que a discussão está inteiramente inserida no contexto da liberdade de expressão, ainda que inadequada ou deseducada.

De resto, observe-se que a sociedade moderna dispõe de mecanismos próprios e adequados a esse tipo de situação, como a própria crítica, sendo dispensável, por isso o enquadramento penal”¹⁰.

Deste trecho do julgado, é possível extrair alguns critérios de julgamento importantes, a respeito do âmbito de proteção da liberdade de expressão:

Em primeiro lugar, a liberdade constitucional abrange inclusive “manifestações deseducadas, inadequadas e de extremo mau gosto”. O “incômodo” provocado pela manifestação em certas audiências não é justificativa para que a expressão não esteja constitucionalmente protegida.

Em segundo lugar, “não se pode olvidar o contexto no qual se verificou o ato”. Ou seja, a manifestação controversa deve ser julgada no contexto em que foi produzida e/ou recepcionada, e não considerada isoladamente.

10 STF, 2ª Turma, HC 83.996-7/RJ, Rel. Min. Carlos Velloso. Rel. para o acórdão: Min. Gilmar Mendes, j. 17.08.2004, DJ 26.08.2005.

Com relação ao primeiro ponto, o STF voltou a debater-lo extensamente por ocasião da ADPF 187/DF, referente à constitucionalidade da chamada “Marcha da Maconha”. Destaca-se o seguinte trecho do voto do ministro Celso de Mello, relator da ação:

“O sentido de fundamentalidade de que se reveste essa liberdade pública permite afirmar que as minorias também titularizam, sem qualquer exclusão ou limitação, o direito de reunião, cujo exercício mostra-se essencial à propagação de suas ideias, de seus pleitos e de suas reivindicações, sendo completamente irrelevantes, para efeito de sua plena fruição, quaisquer resistências, por maiores que sejam, que a coletividade oponha às opiniões manifestadas pelos grupos minoritários, ainda que desagradáveis, atrevidas, insuportáveis, chocantes, audaciosas ou impopulares.”

Daí a correta observação feita pelo Instituto Brasileiro de Ciências Criminais – IBCCRIM, (...) ao destacar “a garantia do dissenso como condição essencial à formação de uma opinião pública livre”, enfatizou “o caráter contramajoritário dos direitos fundamentais em causa”:

A reivindicação por mudança, mediante manifestação que veicule uma ideia contrária à política de governo, não elide sua juridicidade. Ao contrário: a contraposição ao discurso majoritário situa-se, historicamente, no germe da liberdade de expressão enquanto comportamento juridicamente garantido. (...). Os direitos fundamentais em causa, vocacionados à formação de uma opinião pública livre, socorrem fundamentalmente as minorias políticas, permitindo-lhes a legítima aspiração de tornarem-se, amanhã, maioria; esta é a lógica de um sistema democrático no qual o poder se submete à razão, e não a razão ao poder.

Decerto, inexistiria qualquer razão para que os direitos de liberdade de expressão, de reunião e de manifestação fossem alçados a tal condição caso seu âmbito normativo garantisse, exclusivamente, a exteriorização de concepções compartilhadas pela ampla maioria da sociedade ou pela política em vigor. Se para isso servissem, comporiam uma inimaginável categoria de ‘direitos desnecessários’; não seriam, pois, verdadeiros direitos.

A proibição do dissenso equivale a impor um ‘mandado de conformidade’, condicionando a sociedade à informação oficial – uma espécie de ‘marketplace of ideas’ (Oliver Wendell Holmes) institucionalmente limitado. Ou, o que é ainda mais profundo: a imposição de um comportamento obsequioso produz, na sociedade, um pernicioso efeito dissuasório (‘chilling effect’), culminando,

progressivamente, com a aniquilação do próprio ato individual dereflexão (...)¹¹.

2.3. A LIBERDADE ARTÍSTICA É DIFERENTE DAS DEMAIS?

Como observam Dimitri Dimoulis e Dimitris Christopoulos, na doutrina constitucional brasileira não encontramos reflexões mais aprofundadas sobre a liberdade artística, limitando-se os autores a análises genéricas sobre a liberdade de expressão. Para eles, “isso gera problemas, pois as especificidades da produção artística modificam a área de proteção do direito”:

“Em primeiro lugar a arte não se limita à manifestação de pensamento. Inclui ações (...) e envolve manutenção de estruturas de produção (teatro, cinema). Em segundo lugar, a arte tem formas e justificativas de exercício diferentes das demais espécies de manifestação do pensamento. Os artistas reivindicam uma liberdade quase absoluta, isto é, uma tutela particularmente intensa privilegiada de seu direito em comparação com os demais titulares de direitos de liberdade de expressão. Aquilo que em condições normais seria ato obsceno, deixado ser percebido como tal se for representado em uma tela ou no teatro. E uma peça humorística reivindica uma liberdade de expressão cuja amplitude seria impensável para um jornalista ou cientista.”¹²

A opção por um regime jurídico “diferenciado” para a liberdade de expressão artística acarreta, porém, problemas de duas ordens, a saber: a) a definição do objeto protegido, isto é, o que deve *ser* considerado “arte” para fins de proteção constitucional; b) a definição sobre a quem cabe afirmar a natureza “artística” de uma determinada expressão, para os mesmos fins.

Segundo Dimoulis e Christopoulos, na doutrina e jurisprudência de vários países se cristalizaram quatro critérios de definição sobre o conceito jurídico de arte:

a) Material - arte consiste no trabalho criativo que permite se expressar dentro de uma tradição que usa determinadas formas de expressão;

11 STF, pleno, ADPF 187/DF, j. 15/06/2011, votação unânime.

12 Dimitri Dimoulis e Dimitris Christopoulos, “O direito de ofender: sobre os limites da liberdade de expressão artística” in Revista Brasileira de Estudos Constitucionais – RBEC, v. 3, n. 10, pp. 49-65.

b) Formal - possibilidade de classificar certa produção em uma categoria de obras que são reconhecidamente artísticas (pintura, teatro, dança etc.);

c) Significado - a obra permite várias interpretações, oferecendo sempre novas informações, ideias e estímulos;

d) Reconhecimento - Atribuição do predicado “arte” a certa obra por terceiros que têm conhecimentos na área¹³.

Beatriz Bastide Horbach, em artigo sobre o tema, registra haver consensosa doutrina alemã de que uma manifestação artística:

“[D]eve ser interpretada de maneira aberta e também de forma a abranger formas expressivas fora do comum e surpreendentes (‘happening’, autocolante satírico, provocação pornográfica, prova de cheiros em que os participantes estão com os olhos vendados, grafite, etc.). Do mesmo modo, o fato de a obra ter procurado um fim político ou religioso não altera sua classificação como ‘obra’”¹⁴.

O Tribunal Constitucional alemão, em ao menos dois julgados relevantes, desenvolveu alguns parâmetros para responder a essas questões.

13 No direito norte-americano, a partir da decisão da Suprema Corte no caso *Miller v. California* (1973), fixou-se o entendimento de que a ausência de “sério valor artístico” é causa para a exclusão da obra do âmbito de proteção da 1ª Emenda, que garante a liberdade de expressão, porém exclui expressões obscenas. Porém, como observa a professora da NYU Amy Adler: “What did the *Miller* Court mean by “serious artistic value”?” There are at least three plausible interpretations: (1) the artwork makes an important and original rather than a marginal and derivative contribution to art. (2) the artwork is “serious” in that it reflects the sanctity and solemnity of high art; (3) the artist was serious and sincere in his attempt to make art (rather than obscenity), no matter how successful his ultimate achievement”. Para a autora, as três interpretações não são compatíveis com exemplos extraídos da Arte pós-moderna. (“Post-Modern Art and the Death of Obscenity Law”, *The Yale Law Journal*, 99:1359). Disponível em: http://its.law.nyu.edu/faculty/profiles/representativeFiles/AAlder%20-Postmodern_07456975-948A-42BD-E869D7280BB3D38B.pdf.

14 Beatriz Bastide Horbach, “Liberdade artística, obscenidade e Supremo Tribunal Federal: HC 83.996” in Beatriz Bastide Horbach e Luciano Felício Fuck (coord.), *O Supremo por seus assessores*, São Paulo, Almedina, 2014. A mesma autora cita obra do português Eduardo André Folque Ferreira, que assim sistematiza as questões relacionadas à liberdade de criação artística: a) a liberdade de criar (produzir) e a de não criar, independentemente do talento ou gênio do artista; b) o direito de divulgar a obra; c) a liberdade de escolha do gênero, das técnicas e dos meios de manifestação artística, bem como o de fazer surgir novas modalidades de intervenção artística; d) a liberdade de acompanhar ou de dissentir das tendências e movimentos artísticos; e) a proteção contra intromissões (por direção ou orientação) não consentidas (livremente), relativas ao tempo da criação, ao seu conteúdo (significante), ao seu objeto (significado) e os direitos a reagir e a exigir defesas contra as mesmas ingerências; f) o direito a ver acompanhada a exteriorização da obra pelo reconhecimento do vínculo desta com a personalidade do artista, por forma a ver respeitada a paternidade e a integralidade da obra; g) o direito a introduzir modificações sobre a obra produzida; h) o direito de acesso aos meios necessários à criação artística; i) o direito de praticar atos jurídicos concernentes, quer ao processo criativo, quer ao seu resultado; j) o direito ao segredo sobre a atividade criadora e sobre a obra não divulgada; k) o direito a não ser privado da atividade artística; l) garantia contra os efeitos discriminatórios por conta de apreciações não artísticas da obra de arte; m) garantia contra apreciações estéticas negativas da obra, lesivas da atividade artística (a liberdade artística não pode depender da qualidade da obra, nem ser reservada aos autores de reconhecido talento)”.

No caso *Mephisto*¹⁵ (BVERFGGE 30, 173), definiu os contornos do âmbito de proteção específico da liberdade artística, inclusive para nela abranger as atividades de intermediação artística, tais como (naquele caso) o editor do livro de Klaus Mann, cujo personagem principal era inspirado em ator comprometido com o nazismo:

“O âmbito da arte deve ser definido por meio das características estruturais próprias a ela e moldadas por sua essência. Delas deve partir a interpretação do conceito de arte da Constituição. O essencial da atividade artística é a criação livre, na qual as impressões, experiências, vivências do artista são trazidas à exposição direta pelo *medium* de uma certa linguagem das formas. Toda a atividade artística é um entrelaçamento de processos conscientes e inconscientes que não podem ser dissolvidos racionalmente. Na criação artística atuam conjuntamente intuição, fantasia e compreensão da arte; não é primariamente comunicação, mas expressão, a expressão mais direta da personalidade individual do artista.

A garantia da liberdade artística abrange de igual modo tanto o “âmbito do obra” quanto o “âmbito do efeito” da criação artística. Ambos os âmbitos formam uma unidade indissolúvel. Não apenas a atividade artística (âmbito do obra), mas, além disso, a apresentação e a divulgação da obra de arte são objetivamente necessárias para o encontro com a obra como um processo específico da arte; esse “âmbito do efeito” no qual se proporciona ao público o acesso à obra de arte é o solo no qual cresceu, sobretudo, a garantia de liberdade do Art. 5 III GG(...).

O Art. 5 III 1 GG garante amplamente a liberdade da atividade no campo da arte. Por isso, se para se estabelecer as relações entre artista e público são necessários meios editoriais, também as pessoas que exercem uma tal atividade intermediadora são protegidas pela garantia da liberdade artística. (...). ”.

No caso “*Teatro de Rua*” (BVerfGE 67, 213)¹⁶, no qual o político conservador Franz Josef Strauss era representado em uma série de manifestações teatrais de rua, inspiradas em poema de Bertold Brecht, a Corte Constitucional alemã afirmou

15 O autor da ação era o filho adotivo do ator Gustav Gründgens, que, devido a sua falta de escrúpulos durante os anos 1930, se tornou uma grande celebridade sob a égide da Alemanha nazista. O personagem principal do romance, Hendrik Höfgen, era notoriamente, em especial para os leitores habituais de Klaus Mann, inspirado em Gründgens. O julgado pode ser consultado em: Jürgen Schwabe, Cinquenta Anos de Jurisprudência do Tribunal Constitucional Federal Alemão. Montevideo, Konrad-Adenauer-Stiftung, 2005.

16 Disponível em inglês em: http://www.kas.de/wf/doc/kas_32858-1522-1-30.pdf?121123115540.

que as controvérsias históricas da Teoria da Arte, em torno da definição do seu objeto¹⁷, não poderiam implicar na exoneração do dever constitucional de se proteger a arte.

O tribunal constitucional ainda formulou três observações importantes a respeito da interpretação constitucional da liberdade artística:

a) Os limites contidos em dispositivos constitucionais que servem para proteger outros interesses fundamentais também podem ser aplicados à liberdade artística. Isto ocorre, em particular, com os direitos de personalidade. No entanto, a liberdade artística, por sua vez, também impõe limites ao direito da personalidade. Ao definir esses limites em um caso concreto, não basta estabelecer através de processos judiciais a existência de um prejuízo ao direito de personalidade alheio (sob a forma de difamação, naquele caso), sem levar em consideração a liberdade artística: é necessário determinar se este dano é tão grave que exige a subordinação da liberdade artística; um pequeno dano ou a mera possibilidade de dano não são suficientes para este propósito, tendo em conta a importância considerável da liberdade artística. Um dano sério aos direitos de personalidade, por outro lado, não pode ser justificado com base na liberdade artística.

b) As manifestações artísticas estão sujeitas a um trabalho de interpretação, e uma visão geral do trabalho do artista constitui um elemento indispensável dessa interpretação. Por conseguinte, não é permitido remover partes individuais de uma obra de arte do seu contexto e sujeitá-los a um exame independente para se determinar se devem ser considerados como delitos.

c) Uma pessoa que desconhece as formas em que a arte se manifesta não pode definir os padrões quando se trata de entender a arte. Por outro lado, no entanto,

17 “The area of life referred to as “art” must be defined in terms of the structural characteristics that are determined by the nature of art and unique to art alone. It is not possible to describe by a term that is equally valid for all forms of expression of artistic activity and for all classes of artistic Endeavour how far this extends the scope of the guarantee of artistic freedom under the Basic Law and what it entails in detail. (...) One cannot infer an adequate definition from previous attempts undertaken in the area of the theory of art (including the reflections of practicing artists on their activities) to achieve clarity as to the nature of art so that it is not possible to proceed from an established definition of art in the extrajudicial area. The fact that there is a lack of any consensus as regards objective standards in the theory of art also has to do with a special characteristic of artistic life: the specific objective of the “avant-garde” is to expand the boundaries of art. This and widespread mistrust on the part of artists and art theoreticians of rigid forms and strict conventions are characteristics of the area of life referred to as art that must be respected and indicate in themselves that only a broad definition of art can lead to appropriate solutions.”

também não é possível tomar como referência uma pessoa com uma educação abrangente em arte em qualquer caso, especialmente quando a manifestação é dirigida a uma audiência aleatória em uma rua pública. Nesse caso, o critério definido pela Corte seria “perguntar como um transeunte que estava *preparado para levar em consideração toda a performance*” poderia perceber a retratação ofensiva da imagem do político (figura denominada de “expectador reflexivo”, no julgado).

Em favor de uma maior tolerância social com relação à liberdade artística, podemos citar muitos casos envolvendo reações escandalizadas da sociedade, com relação a obras que hoje reconhecemos como clássicos da pintura ou literatura universais.

O quadro de Édouard Manet, “Almoço na Relva” (abaixo reproduzido), hoje exposto no Museu D’Orsay, por exemplo, causou enorme reação contrária do público, quando foi primeiramente exibido, em 1863, em razão da nudez da modelo:



Não menos rumorosa foi a ação penal movida em 1856, pelo Ministério Público francês, em face de Gustave Flaubert, pelo “duplo delito de ofensa à moral pública e à religião”, causado pela publicação de *Madame Bovary*¹⁸. O promotor do caso acusou o autor de promover a apologia do adultério em sua obra.

18 No referido processo, o promotor conclui a acusação contra o romance de Flaubert dizendo: “A arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas. Impor à arte, como única regra, a decência pública, não é escravizá-la, mas honrá-la. Somente se cresce com regras” (*Madame Bovary: Costumes da Província*. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, Nova Alexandria, 2007, p. 318).

Não se está, com isso, afirmando que a liberdade artística deve ser absoluta, ou que possa licitamente causar danos a direitos de terceiros. O que se está dizendo é que, pelo menos na jurisprudência da Corte Constitucional alemã, reconhecidamente um dos tribunais que melhor desenvolveu a técnica de ponderação de princípios constitucionais, não basta a mera ameaça de lesão ou a lesão menor a direitos de terceiros para afastar o âmbito de incidência da liberdade de expressão artística. É preciso que se faça uma análise do dano concreto causado¹⁹.

É evidente que, dentre os direitos fundamentais de terceiros a serem considerados, os direitos de crianças e adolescentes encontram-se em primeiro lugar, por força do próprio mandamento constitucional de absoluta prioridade contido no art. 227 da Carta de 1988.

É preciso, então, examinar especificamente os pontos do eventual confronto entre os dois interesses fundamentais protegidos.

3. “ISTO” NÃO É PEDOFILIA?

3.1. PEDOFILIA OU VIOLÊNCIA SEXUAL CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES?

O termo “pedofilia” não pertence ao campo semântico do direito, mas sim ao da medicina. Na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde (CID-10), a pedofilia integra – juntamente com o fetichismo, o exibicionismo, o voyeurismo e o sadomasoquismo – os chamados “transtornos de preferência sexual” ou “parafilias”²⁰ (classificação F65), uma subcategoria dos

19 Segundo o Ministro Luís Roberto Barroso, em seu voto na ADI 4815/DF, referente às chamadas “biografias não-autorizadas”: “Diga-se que afirmar que a liberdade de expressão é uma liberdade preferencial não significa hierarquizá-la em relação a outros direitos fundamentais, porque, como disse, não há hierarquia entre eles. Porém, dizer-se que a liberdade de expressão é um direito ou uma liberdade preferencial significa, em primeiro lugar e acima de tudo, *uma transferência de ônus argumentativo. Quem desejar afastar a liberdade de expressão é que tem que ser capaz de demonstrar as suas razões, porque, prima facie, em princípio, é ela, a liberdade de expressão, que deve prevalecer.* (...) Como escrevi em artigo doutrinário e reproduzi em decisão recente, na Reclamação 18.638: “Em todos os tempos e em todos os lugares, a censura jamais se apresenta como instrumento da intolerância, da prepotência ou de outras perversões ocultas. Ao contrário, como regra, ela destrói em nome da segurança, da moral, da família, dos bons costumes. Na prática, todavia, oscila entre o arbítrio, o capricho, o preconceito e o ridículo. Assim é porque sempre foi”.

20 Como registram Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, o termo originalmente empregado pela psiquiatria e pelos fundadores da sexologia era “perversão”, significando as práticas sexuais consideradas como

transtornos de personalidade e comportamento adulto²¹. Sua especificidade, como transtorno, consiste na “*preferência sexual por crianças, quer se trate de meninos, meninas ou de crianças de um ou do outro sexo, geralmente pré-púberes ou no início da puberdade*”. O diagnóstico psiquiátrico é realizado a partir da observação dos seguintes elementos: a) impulsos e fantasias sexuais intensos e recorrentes de atividades sexuais com crianças; b) o portador do transtorno age de forma impulsiva ou é permanentemente atormentado pelas fantasias; c) os impulsos e fantasias têm, no mínimo, seis meses de duração²².

É importante enfatizar que o direito penal brasileiro, assim como a maiorias sistemas penais do ocidente, NÃO criminaliza nem sanciona a pedofilia, concebida como transtorno mental, mas sim a violência sexual (lato sensu) contra crianças e adolescentes, em suas múltiplas formas. O motivo dessa distinção é que nosso sistema jurídico não adota, em geral, concepções do chamado direito penal do autor, pois segue a tradição continental europeia vinculada ao direito penal do fato. Em outras palavras, no direito penal brasileiro pune-se alguém por uma ação ou omissão antijurídica, mas não pela mera existência ou desvio comportamental do agente autor da ação²³.

Infelizmente, a utilização frequente – mesmo entre operadores do direito – do termo “pedofilia” para caracterizar situações de violência sexual contra crianças, gera,

desvios em relação a uma norma social e sexual. Em 1987, a palavra “perversão” foi substituída na terminologia psiquiátrica mundial, por parafilia, “que abrange práticas sexuais nas quais o parceiro ora é um sujeito reduzido a um fetiche (pedofilia, sadomasoquismo), ora o próprio corpo de quem se entrega a parafilia (exibicionismo), ora um animal ou um objeto (zoofilia, fetichismo)” (Dicionário de Psicanálise, verbete “perversão”, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, pp. 583-584).

21 Para a Organização Mundial de Saúde, “este agrupamento compreende diversos estados e tipos de comportamento clinicamente significativos que tendem a persistir e são a expressão característica da maneira de viver do indivíduo e de seu modo de estabelecer relações consigo próprio e com os outros. Alguns destes estados e tipos de comportamento aparecem precocemente durante o desenvolvimento individual sob a influência conjunta de fatores constitucionais e sociais, enquanto outros são adquiridos mais tardiamente durante a vida. (...) Eles representam desvios extremos ou significativos das percepções, dos pensamentos, das sensações e particularmente das relações com os outros em relação àquelas de um indivíduo médio de uma dada cultura. Tais tipos de comportamento são geralmente estáveis e englobam múltiplos domínios do comportamento e do funcionamento psicológico. Frequentemente estão associados a sofrimento subjetivo e a comprometimento de intensidade variável do desempenho social” (Disponível em: http://www.datasus.gov.br/cid10/V2008/WebHelp/f60_f69.htm#F65).

22 Organização Mundial de Saúde, “*The ICD-10 Classification of Mental and Behavioral Disorders: Diagnostic criteria for research*”. World Health Organization, Geneva, 1993. Disponível em: <http://www.who.int/classifications/icd/en/GRNBOOK.pdf>.

23 Assim, por exemplo, não é a cleptomania que é sancionada pelo art. 155 do Código Penal, mas o furto, isto é, o ato (ou tentativa) de subtração de algo alheio.

por um lado, a não-sensibilização da opinião pública para gravíssimas situações cotidianas de exploração sexual infantojuvenil, e por outro a patologização e criminalização de ideias e fantasias que não causam risco ao bem jurídico constitucional protegido (a dignidade e a liberdade de crianças).

Para o direito, o termo “pedofilia” é pouco operativo²⁴, pois há pessoas diagnosticadas como pedófilas que nunca cometeram nenhuma violência concreta contra crianças; e, por outro lado, há pessoas que não são diagnosticadas como portadoras do transtorno algum, mas que aliciam crianças para a exploração sexual, produzem pornografia infantil e praticam abuso sexual contra menores de catorze anos²⁵.

Portanto, NÃO é a pedofilia que é criminalizada no Brasil, mas um conjunto de ações atentatórias à liberdade e à dignidade sexual de crianças e adolescentes reais.

Especificamente, a violência sexual contra crianças e adolescentes (em sentido amplo, compreendendo tanto o abuso como a exploração sexual) é sancionada em nosso direito pelos seguintes artigos do Código Penal e do Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA.

3.1.1. NO CÓDIGO PENAL

A violência sexual praticada contra crianças e adolescentes está tipificada em quatro artigos do Título VI, Capítulo II, do Código Penal. São eles:

24 Como registra a publicação “*Child Molesters: a Behavioral Analysis For Professionals Investigating the Sexual Exploitation of Children*”, editada pelo *National Center for Missing and Exploited Children (NCMEC)*, órgão do governo norte-americano encarregado de receber e encaminhar denúncias de abuso sexual de crianças: “Embora o uso do termo ‘molestador de crianças’ tenha sido comum por muito tempo, a publicidade e a conscientização sobre a vitimização sexual de crianças resultaram em uso mais frequente do termo pedófilo. Um problema é o fato de o termo pedófilo ter uma definição leiga pouco precisa e uma definição diagnóstica bastante específica” (Kenneth V. Lanning, *Child Molesters: a behavioral analysis for professionals investigating the sexual exploitation of children*, *National Center for Missing and Exploited Children*, 2010, p. 19. Disponível em: http://www.missingkids.com/en_US/publications/NC70.pdf).

25 Cf., por exemplo, Paul H. Blaney e Theodore Millon, *Oxford Textbook of Psychopathology* (Oxford Series in Clinical Psychology). Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 528, sustentando que “em alguns casos de abuso sexual, especialmente aqueles envolvendo incesto, a violência é cometida sem que haja qualquer preferência identificável pelo transtorno de preferência etária”. Sobre o número de notificações envolvendo violência sexual contra crianças e adolescentes no Brasil, cf. nota 2, *supra*.

TÍTULO VI - DOS CRIMES CONTRA A DIGNIDADE SEXUAL CAPÍTULO II - DOS CRIMES SEXUAIS CONTRA VULNERÁVEL

Estupro de vulnerável

Art. 217-A. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos:
Pena - reclusão, de 8 (oito) a 15 (quinze) anos.(...)

§ 3º. Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave: Pena - reclusão, de 10 (dez) a 20 (vinte) anos.

§ 4º. Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos.

Corrupção de menores

Art. 218. Induzir alguém menor de 14 (catorze) anos a satisfazer lascívia de outrem:

Pena - reclusão, de 2 (dois) a 5 (cinco) anos.

Satisfação de lascívia mediante presença de criança ou adolescente.

Art. 218-A. Praticar, na presença de alguém menor de 14 (catorze) anos, ou induzi-lo a presenciar, conjunção carnal ou outro ato libidinoso, a fim de satisfazer lascívia própria ou de outrem:

Pena - reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos.

Favorecimento da prostituição ou de outra forma de exploração sexual de criança ou adolescente ou de vulnerável.

Art. 218-B. Submeter, induzir ou atrair à prostituição ou outra forma de exploração sexual alguém menor de 18 (dezoito) anos ou que, por enfermidade ou deficiência mental, não tem o necessário discernimento para a prática do ato, facilitá-la, impedir ou dificultar que a abandone: Pena - reclusão, de 4 (quatro) a 10 (dez) anos.

§ 1º. Se o crime é praticado com o fim de obter vantagem econômica, aplica-se também multa.

§ 2º. Incorre nas mesmas penas:

I - quem pratica conjunção carnal ou outro ato libidinoso com alguém menor de 18 (dezoito) e maior de 14 (catorze) anos na situação descrita no caput deste artigo.

II - o proprietário, o gerente ou o responsável pelo local em que se verificarem as práticas referidas no caput deste artigo (...).

Como se depreende da leitura dos artigos citados, os elementos do tipo comuns a todos os quatro crimes são a prática de ação de natureza libidinoso (isto é, voltada à satisfação da lascívia própria ou alheia) contra um menor de catorze anos ou (no caso do crime de exploração sexual) também contra alguém menor de dezoito e maior de catorze anos.

O ECA (Lei Federal 8.069/90), por sua vez, sanciona a produção, comercialização, transmissão, publicação e posse de imagens e representações de cenas de sexo explícito ou pornográficas envolvendo criança ou adolescente (arts. 240, 241, 241-A, 241-B e 241-C), bem como o aliciamento, assédio e instigação de criança para a prática de atos libidinosos (art. 241-D), e ainda a exploração da prostituição infantil (art. 244-A). Não é demais lembrar que, em razão da garantia constitucional da legalidade penal estrita (*nullum crimen sine lege stricta*), nenhuma conduta que não esteja perfeitamente descrita na legislação penal vigente deve ser considerada como criminosa. Os tipos penais lá previstos são os seguintes:

Art. 240. Produzir, reproduzir, dirigir, fotografar, filmar ou registrar, por qualquer meio, cena de sexo explícito ou pornográfica, envolvendo criança ou adolescente:

Pena – reclusão, de 4 (quatro) a 8 (oito) anos, e multa.

§ 1º. Incorre nas mesmas penas quem agencia, facilita, recruta, coage, ou de qualquer modo intermedeia a participação de criança ou adolescente nas cenas referidas no caput deste artigo, ou ainda quem com esses contracenar. (...)

Art. 241. Vender ou expor à venda fotografia, vídeo ou outro registro que contenha cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente:

Pena – reclusão, de 4 (quatro) a 8 (oito) anos, e multa.

Art. 241-A. Oferecer, trocar, disponibilizar, transmitir, distribuir, publicar ou divulgar por qualquer meio, inclusive por meio de sistema de informática ou telemático, fotografia, vídeo ou outro registro que contenha cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente:

Pena – reclusão, de 3 (três) a 6 (seis) anos, e multa.

§ 1º. Nas mesmas penas incorre quem:

I – assegura os meios ou serviços para o armazenamento das fotografias, cenas ou imagens de que trata o caput deste artigo;

II – assegura, por qualquer meio, o acesso por rede de computadores às fotografias, cenas ou imagens de que trata o caput deste artigo.

§ 2º. As condutas tipificadas nos incisos I e II do § 1º deste artigo são puníveis quando o responsável legal pela prestação do serviço, oficialmente notificado, deixa de desabilitar o acesso ao conteúdo ilícito de que trata o caput deste artigo.

Art. 241-B. Adquirir, possuir ou armazenar, por qualquer meio, fotografia, vídeo ou outra forma de registro que contenha cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente:
Pena – reclusão, de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa.
§ 1º. A pena é diminuída de 1 (um) a 2/3 (dois terços) se de pequena quantidade o material a que se refere o caput deste artigo. (...)

Art. 241-C. Simular a participação de criança ou adolescente em cena de sexo explícito ou pornográfica por meio de adulteração, montagem ou modificação de fotografia, vídeo ou qualquer outra forma de representação visual:
Pena – reclusão, de 1 (um) a 3 (três) anos, e multa.
Parágrafo único. Incorre nas mesmas penas quem vende, expõe à venda, disponibiliza, distribui, publica ou divulga por qualquer meio, adquire, possui ou armazena o material produzido na forma do caput deste artigo.

Art. 241-D. Aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar atolibidinoso:
Pena – reclusão, de 1 (um) a 3 (três) anos, e multa. Parágrafo único. Nas mesmas penas incorre quem:
I – facilita ou induz o acesso à criança de material contendo cena de sexo explícito ou pornográfica com o fim de com ela praticar ato libidinoso;
II – pratica as condutas descritas no caput deste artigo com o fim de induzir criança a se exibir de forma pornográfica ou sexualmente explícita.

Art. 244-A. Submeter criança ou adolescente, como tais definidos no caput do art. 2º desta Lei, à prostituição ou à exploração sexual:
Pena – reclusão de quatro a dez anos e multa, além da perda de bens e valores utilizados na prática criminosa em favor do Fundo dos Direitos da Criança e do Adolescente da unidade da Federação (Estado ou Distrito Federal) em que foi cometido o crime, ressalvado o direito de terceiro de boa-fé.
§ 1º. Incorrem nas mesmas penas o proprietário, o gerente ou o responsável pelo local em que se verifique a submissão de criança ou adolescente às práticas referidas no caput deste artigo.
§ 2º. Constitui efeito obrigatório da condenação a cassação da licença de localização e de funcionamento do estabelecimento.

Foge aos propósitos da presente Nota Técnica uma análise detida de cada um dos crimes tipificados no Código Penal e no ECA. Chama-se a atenção, contudo, para o fato de que o elemento objetivo comum dos tipos penais dos arts. 240, 241, 241-A, 241-

B e 241-C do ECA é o envolvimento de uma criança ou adolescente real²⁶ em “cena de sexo explícito ou pornográfica”.

O legislador, no ano de 2008, acrescentou o art. 241-E do ECA para definir “cena de sexo explícito ou pornográfica” como sendo “qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais”.

A regra interpretativa em questão reproduz a definição jurídica de pornografia infantil constante da normativa internacional relativa ao assunto, qual seja, o Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos da Criança referente à venda de crianças, à prostituição infantil e à pornografia infantil, tratado internacional de direitos humanos ratificado pelo Estado brasileiro em 2004²⁷.

Registre-se que, na doutrina e jurisprudência penal, há uma divergência com relação à interpretação – extensiva ou restritiva – do art. 241-E do ECA, particularmente no que se refere a crianças ou adolescentes retratadas em poses sensuais, ainda que não desnudas. A questão foi debatida pela 6ª Turma do Superior Tribunal de Justiça - STJ, no julgamento do Recurso Especial nº 1.543.267/SC, julgado em 2015.

No recurso, o STJ, por maioria de votos, entendeu que a caracterização do crime tipificado no art. 240 do ECA não exige que a criança ou adolescente envolvida na cena esteja, necessariamente, nua ou com seus órgãos genitais expostos. No caso, as fotografias incriminadoras retratavam “adolescentes usando vestidos, com as roupas íntimas à mostra, sendo que muitas fotos enquadravam única e exclusivamente essas partes dos corpos das infantas”.

Reproduz-se abaixo os principais trechos do voto da Ministra Relatora, Maria Thereza de Assis Moura, que resume, também, o entendimento doutrinário nacional a respeito desse dispositivo do ECA:

26 Cf. item 3.2., *infra*.

27 Publicado através do Decreto Presidencial n.º 5007/2004. O artigo 2º do Protocolo dispõe que: “Para os propósitos do presente Protocolo: (...) c) Pornografia infantil significa qualquer representação, por qualquer meio, de uma criança envolvida em atividades sexuais explícitas reais ou simuladas, ou qualquer representação dos órgãos sexuais de uma criança para fins primordialmente sexuais.” A íntegra do tratado está disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5007.htm.

“A definição legal de pornografia infantil apresentada pelo artigo 241-Edo ECA não é completa e deve ser interpretada com vistas à proteção da criança e do adolescente em condição peculiar de pessoas em desenvolvimento (art. 6º do ECA), tratando-se de norma penal explicativa que contribui para a interpretação dos tipos penais abertos criados pela Lei 11.829/2008, como os ora em análise, sem contudo restringir-lhes o alcance.

A propósito do tema, leciona Eduardo Luiz Michelan Campana que: (...), o artigo 241-E traz uma norma penal explicativa, que não incrimina condutas ou determina a sua impunidade, mas, sim, procura aclarar o conteúdo dos tipos penais. No dispositivo em questão, o legislador define o que se compreende pela expressão "cena de sexo explícito ou pornográfica": qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas (visíveis), reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais. A definição não é completa, pois não abarca todas as situações de encenação que ensejam representação de pornografia infantojuvenil, necessitando de uma valoração cultural pelo intérprete, o que caracteriza os novos tipos penais como abertos.

Do mesmo sentir é o escólio de Valter Kenji Ishida, que entende que não é obrigatória que a criança ou adolescente esteja nua para que consumados os delitos de pornografia infantil: “A criança ou adolescente não precisa só estar nua, mas pode estar, p. ex. com as vestes íntimas. Foi o que acertadamente mencionou a procuradora Patrícia Carneiro Tavares: “A *prima facie* e, em uma interpretação puramente literal, poder-se-á entender que o delito do art. 240 do ECA só ocorreria no caso de fotografias ou filmes em que as crianças ou adolescentes estivessem despidos. Entretanto, tal não é a interpretação cabível, posto que, se assim fosse, não seria típico a fotografia dos seios de uma criança, já que estes, literalmente falando, não são 'órgãos genitais' ou, para piorar, só se consideraria a ocorrência deste delito, no caso de crianças ou adolescentes do sexo feminino, caso tenhamos uma ultrassonografia dos seus ovários, já que os 'órgãos genitais' femininos, literalmente falando, repita-se, são internos. A meu sentir, a melhor interpretação (...) é a de que o legislador quis se referir a 'zonas erógenas', também não condicionando a incidência do tipo aberto do art. 240 do ECA à nudez das vítimas. Assim, o tipo penal do art. 240 do ECA terá incidência não só no caso de fotografias de crianças desnudas, mas também nos casos em que a nudez não é expressa, como no caso presente, em que as crianças foram fotografadas 'de calcinha' e, em posições que evidenciam a finalidade sexual do paciente, perfazendo, assim, o elemento subjetivo do injusto, ou 2º dolo, do tipo penal. Este 2º dolo, aliás, é o que distingue as meras 'fotografias familiares' das pornográficas, já que, para que se complete o tipo penal do art. 240 do ECA, em sua combinação com o art. 241-E, do mesmo Estatuto, além do 1º dolo de fotografar ou praticar qualquer outra conduta do referido tipo misto alternativo, mister a ocorrência do 2º dolo, consistente na

finalidade sexual exigida expressamente pelo art. 241-E do Estatuto da Criança e do Adolescente.

Em sendo assim, considerando que o conceito de pornografia infantojuvenil pode abarcar hipóteses em que não haja a exibição explícita do órgão sexual da criança e do adolescente, é de rigor a manutenção do acórdão recorrido que, feita a ressalva quanto a entendimento divergente de Guilherme de Souza Nucci (para quem a tentativa de clarificar a redação dos tipos penais acabou por delimitar a sua incidência), concluiu que a definição de material pornográfico acrescentada pelo artigo 241-E do ECA não restringiu a abrangência do termo"²⁸.

O voto-divergente, do Ministro Sebastião Reis Júnior, por sua vez, registra o art. 241-E do ECA delimita o que deve ser, para efeitos daquela lei, considerado como "cena de sexo explícito ou pornográfica".

“Precisa é a lição de Nucci: ‘[...] pretendendo evitar contratempos em matéria de interpretação, define o legislador o que vem a ser a cena de sexo explícito ou pornográfico. É um conceito amplo, que, embora possível de captação pela vivência cultural, tornou-se legalmente explicitado. Entretanto, a busca pela definição perfeita não foi atingida. A pornografia pode envolver atividades sexuais implícitas e poses sensuais, sem a expressa mostra dos órgãos genitais, constituindo situações igualmente inadequadas. Entretanto, não há previsão, para tanto, no art. 241-E. Infelizmente, a tentativa de tornar mais clara a redação dos tipos penas incriminadores trouxe a redução do contexto depornografia. Teria sido melhor permitir a interpretação dos operadores do Direito em relação às cenas de sexo explícito e, sobretudo, à cena pornográfica’.

Não vejo como condenar o recorrente por ação não prevista expressamente como crime, ainda mais quando diante de um texto legal que tem como objetivo justamente definir quais são as hipóteses de cenas pornográficas. Se o legislador, ao definir cenas pornográficas, não incluiu aquelas em que a adolescente aparece apenas de roupas íntimas, sem a exposição de seus órgãos genitais, não vejo como o operador do direito possa fazê-lo.

Interessante é o comentário de Josiane Rose Perry Veronese e Mayra Silveira sobre o objetivo da inclusão do art. 241-E no Estatuto da Criança e do Adolescente: “De todos os dispositivos acrescentados pela nova Lei, o art. 241-E guarda uma peculiaridade. Antes de sua inclusão ao texto estatutário, a carga de subjetividade facultada ao operador jurídico era demasiada, sendo-lhe até permitido classificar determinada cena como pornográfica ou não. A expressão 'sexo explícito é de

28 STF, 6ª Turma, RESE 1.543.267/SC, j. 03.12.2015, maioria de votos, DJ. 16.02.2016.

evidente cunho objetivo, no entanto o 'conteúdo pornográfico', salvo quando muito grosseiro, poderia facilmente ser justificado enquanto arte. As margens interpretativas e as zonas de penumbra foram abolidas, listando o legislador situações que, por força do art. 241-E, possuem conteúdo pornográfico quais sejam: 1) cena de atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, com a participação de criança ou adolescente; 2) cena que exiba os órgãos genitais da criança ou do adolescente para fins primordialmente sexuais”.

A divergência doutrinária e jurisprudencial assinalada refere-se, como se vê, a situações em que uma criança ou adolescente *real* é retratada em posição ou situação que evidencie a finalidade sexual da encenação. Uma interpretação *restritiva* do tipo penal incrimina exclusivamente a participação da criança ou adolescente em cena de atividade sexual explícita ou a exibição de seus órgãos genitais; uma interpretação *extensiva*, por outro lado, incrimina também atividades sexuais implícitas e poses sensuais envolvendo menores de dezoito anos.

De qualquer modo, não há controvérsia acerca do elemento subjetivo exigido pelos tipos penais citados, qual seja, a intenção do agente em satisfazer a lascívia própria ou alheia, utilizando-se, para tanto, de uma criança ou adolescente. Ausente tal intenção, resta descaracterizada a conduta criminosa. É o caso, por exemplo, da imagem de um bebê desnudo, contida em um álbum familiar ou na capa de um disco de rock:



Não há que se falar, neste caso, em crime, justamente porque está ausente o elemento subjetivo específico consistente no fim lascivo da cena.

Em síntese, não é propriamente a retratação da nudez da criança ou do adolescente que é objeto da incriminação, mas sim a intenção sexual do agente em produzir ou divulgar, por qualquer forma, conteúdo envolvendo uma criança ou adolescente real, em cena de natureza pornográfica, ainda que não explícita, definida a partir de seu conteúdo lascivo.

3.2. UM DESENHO OU PINTURA RETRATANDO CENA DE SEXO COM CRIANÇAS CONSTITUI CRIME?

O art. 241-E do ECA, já mencionado, define como “cena de sexo explícito ou pornográfica” “qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais”.

Os adjetivos “reais” e “simuladas” (usados no plural pela norma do art. 241-E) referem-se às atividades sexuais explícitas representadas, e não à criança ou adolescente (se reais ou produto de ficção)²⁹. Ou seja, o que o ECA sanciona é a participação, real ou simulada (através, por exemplo, do uso de técnica de fotomontagem), de uma criança ou adolescente (real) em cena de conteúdo sexual explícito.

Por outro lado, desenhos e outras representações gráficas não realistas, por mais ofensivas que sejam (caso, por exemplo, da pornografia dos subgêneros de mangá/hentai japonês shotacô e lolicon) NÃO constituem ilícito penal em nosso ordenamento jurídico.

29 Ministério Público Federal, 2ª Câmara de Coordenação e Revisão, Roteiro de Atuação: Crimes Cibernéticos, Série Roteiros de Atuação - vol.5, Brasília, MPF, 2016, pp. 293-294. Segundo o roteiro: “O “simuladas” é adjetivo que modifica o substantivo “atividades sexuais”, e não “crianças”. Assim, a redação do art. 241-E do ECA só tipifica a disseminação de imagens que sejam, efetivamente, a reprodução de cenas que envolvam a participação real de menores. Dessa forma, desenhos seriam atípicos. Só registros visuais (imagens) que contenham crianças reais (não desenhos ou imagens virtuais) caracterizam a prática delituosa. (...) Os procuradores de SP distinguem o desenhocaricato (ex. Os Simpsons etc.) daqueles que são uma simulação quase perfeita (foto ou pintura) de crianças reais (as chamadas imagens realistas) e, nesses casos, os considera crime também, pois, o bem jurídico, que é a imagem da criança, é violado, já que o desenho teria uma aparência natural de criança”.

Esta interpretação do ECA foi corroborada pela Câmara de Coordenação e Revisão em Matéria Penal do MPF, em bem fundamentada decisão relatada pela Subprocuradora-Geral da República Mônica Nicida Garcia:

“PROCEDIMENTO CRIMINAL. SUPOSTA PRÁTICA DE PORNOGRAFIA INFANTIL PELA INTERNET. ARTS. 240 A 241-E DO ECA. ARQUIVAMENTO REQUERIDO COM BASE NA ATIPICIDADE DA CONDUTA. NULLUM CRIMEN SINE LEGE STRICTA (TIPICIDADE FECHADA). INSISTÊNCIA NO PEDIDO DE ARQUIVAMENTO.

1. O bem jurídico protegido pelas normas de caráter penal contidas no ECA, editadas em consonância com as disposições do artigo 227, da Constituição, é a própria criança ou adolescente, com quem não se confundem desenhos ou imagens que nada têm de real.
2. Ao tipificar condutas envolvendo pornografia infantil, o legislador ordinário fez sempre referência à própria criança ou adolescente, não se preocupando com imagens como desenhos, *cartoons*, *animês* ou outras representações gráficas não realistas de crianças ou adolescentes. É que, a criança e o adolescente são pessoas, sujeitos de direitos e especialmente protegidas desde a Constituição, não se confundindo com desenhos ou *cartoons* não realistas, que não gozam desse mesmo status e não merecem, por óbvio, o mesmo tipo de tratamento.
3. Ampliar a figura dos tipos penais dos artigos 240 a 241-E do ECA para abranger, além da divulgação de fotos reais de crianças na prática de atos sexuais ou com conotação sexual, também imagens do tipo fantasia (desenhos, *cartoons*, *mangás*), implica o emprego de interpretação extensiva ou analogia em desfavor do réu (*in malam partem*) em violação ao princípio da estrita legalidade, pedra de toque do direito penal.

3. Voto pela insistência no arquivamento. (..)

Em atenta análise às fotos postadas no perfil em questão, verificou-se a publicação de uma imagem retratando um personagem infantil do desenho animado *Os Simpsons* em situação pornográfica e desenhos – no estilo *hentai* - nos quais foram retratadas crianças/adolescentes em situações pornográficas.

A leitura de todos esses dispositivos, aliada à circunstância de que encontram-se eles inseridos dentro do Estatuto da Criança e do Adolescente, cuja finalidade precípua é a proteção integral à criança e ao adolescente (art. 1º) autoriza a conclusão de estar com a razão, *in casu*, a Procuradora da República, ao afirmar que não há crime na divulgação de imagens de personagens de desenhos animados contendo pornografia.

Realmente, todos os dispositivos supra transcritos tipificam condutas que envolvem ou das quais participe criança ou adolescente, ou seja, que envolvem ou das quais participe a pessoa até 12 anos de idade

incompletos (criança) ou aquela entre 12 e 18 anos de idade (adolescente) (art. 2º da Lei 8.069/90).

A necessidade do envolvimento ou participação de criança ou adolescente para que se caracterize a conduta delituosa é absolutamente compreensível, na medida em que, como salientado no artigo 1º do próprio ECA, o que a lei quer proteger é a própria criança ou adolescente, para dar cumprimento, em última análise, à disposição constitucional que assegura à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (art. 227, caput, da Constituição da República).

Ainda nos termos da Constituição, o abuso, a violência e a exploração sexual da criança e do adolescente não de ser severamente punidos (parágrafo 4º, do artigo 227).

Nessa ordem de consideração, ao tipificar condutas envolvendo pornografia infantil, o legislador ordinário fez sempre referência à própria criança ou adolescente, não se preocupando com imagens como desenhos, *cartoons*, animês ou outras representações gráficas não realistas de crianças ou adolescentes. É que, a criança e o adolescente são pessoas, sujeitos de direitos e especialmente protegidas desde a Constituição, não se confundindo com desenhos ou *cartoons* não realistas, que não gozam desse mesmo status e não merecem, por óbvio, o mesmo tipo de tratamento. (...)

Como bem colocado pela Procuradora da República que oficiou no feito: “O núcleo do tipo “simular” (presente no artigo 241-C do ECA) significa representar ou reproduzir algo com aparência de realidade, ou seja, fazer parecer real algo que não é. Sendo assim, para que a fotografia, vídeo ou qualquer outra forma de representação visual de criança ou adolescente em cena de sexo explícito ou pornográfica constitua crime, é necessário que a imagem retratada aproxime-se ao máximo da realidade, vale dizer, de uma criança e adolescente reais.

Nesse contexto, não há como negar que uma pintura ou um desenho de criança ou adolescente em cenas sexuais ou pornográficas pode caracterizar o crime tipificado no artigo 241-C da Lei nº 8.069/90, mas desde que a reprodução gráfica seja de seres humanos reais ou com aparência de reais. Isto porque, nessa hipótese, a conduta estará lesando o bem jurídico tutelado, qual seja, a boa formação moral da criança e do adolescente que tenham acesso ao conteúdo criminoso, além de estimular pessoas a buscarem cenas efetivamente reais.

E não poderia ser diferente, já que por vezes a destreza e boa técnica do agente o permitem reproduzir, em desenhos e pinturas, seres humanos absolutamente idênticos ao retratados em fotografias, atingindo da

mesma forma e com igual intensidade o bem jurídico penalmente tutelado.

Diferentes são as situações envolvendo personagens infantis e caricato, que não se assemelham a crianças reais, como é o caso dos presentes autós. Nessas hipóteses, a imagem não imita a realidade, logo não há o ato de “simular”, núcleo do tipo sem o qual não resta configurado o crime investigado”.

Por tudo isso, a manifestação judicial esbarra no princípio da tipicidade fechada. É a lei que estabelece a fato humano como típico, culpável e punível, e não o senso comum da sociedade.

Um dos pilares do direito penal garantista é a existência de tipos penais “cerrados”, ou seja, que não admitem interpretação extensiva ou analógica para determinar que outra conduta se subsuma à regra típica.

Não há, *in casu*, como se subsumir a conduta investigada a qualquer dos tipos previstos nos artigos 240 a 241-E da Lei 8.069/90, por não haver envolvimento ou participação de criança ou adolescente, donde estar correta a promoção da Procuradora da República, no sentido do arquivamento do feito”³⁰.

Confirmando tal entendimento, na jurisprudência da Suprema Corte norte-americana, a representação ficcional (ou seja, que não envolva nenhuma criança real) da pornografia infantil está abrangida na esfera de proteção da 1ª Emenda da Constituição, que garante a liberdade de expressão.

A questão foi extensamente debatida no caso *Ashcroft v. Free Speech Coalition*, julgado em 2002³¹. A disputa dizia respeito a lei relativa à pornografia infantil

30 VOTO Nº 533/2010. PROCESSO MPF Nº 1.34.001.006177/2009-12 (2009.61.81.010799-9). ORIGEM: 9ª VARA FEDERAL CRIMINAL EM SÃO PAULO. RELATORA: MÔNICA NICIDA GARCIA. No mesmo sentido: VOTO Nº 4783/2016. PROCEDIMENTO MPF Nº 1.23.000.002574/2015-57 - ORIGEM: PROCURADORIA DA REPÚBLICA NO PAR - PROCURADORA OFICIANTE: NAYANA FADUL DA SILVA - RELATOR: JULIANO BAIOCCHI VILLA-VERDE DE CARVALHO. MATÉRIA: Notícia de fato. Representação. Suposto crime do artigo 241-A da Lei nº 8.069/90. Relato de paródia de animação infantil com conotação sexual. Revisão de arquivamento (LC nº 75/93, art. 62, inc. IV). Diligência. Publicação que foi veiculada em sítio eletrônico humorístico direcionado ao público adulto. Da visualização do conteúdo objeto da representação (mídia), se verifica não versar a animação sobre cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente. Conforme precedente deste Colegiado: “A legislação brasileira atual não criminaliza o que tem sido chamado pelos estudiosos do tema de ‘terceira geração de pornografia infantil’, que abrange as imagens no estilo fantasia, a exemplo de cartoons, desenhos animados, pinturas e toda a forma de material visual descrevendo cenas de sexo com adolescentes, mas que não se confundem com fotografias, o que as torna facilmente distinguíveis de cenas reais. 2. ‘Dessa forma, ampliar a figura do tipo penal do artigo 241 do ECA para abranger, além da divulgação de fotos reais de crianças na prática de atos sexuais ou com conotação sexual, também imagens do tipo fantasia, implica no emprego de interpretação extensiva ou analogia em desfavor do réu (in malam partem) em flagrante violação ao princípio da estrita legalidade, pedra de toque do direito penal.’” (Procedimento MPF nº 1.00.000.004367/2008-11). Homologação de arquivamento.

31 Suprema Corte dos EUA, *Ashcroft v. Free Speech Coalition* 535 U.S. 234 (2002).

que ampliava as condutas incriminadoras em âmbito federal para incluir, também, “qualquer representação visual, ainda que gerada por computador”, de alguém que seja “ou aparente ser” um menor envolvido em conduta sexualmente explícita, bem como “qualquer imagem sexualmente explícita” que seja “divulgada, promovida, apresentada, descrita ou distribuída de modo a dar a impressão de que há um menor envolvido em uma conduta sexualmente explícita”. O argumento apresentado pelos autores da ação (uma associação de entretenimento adulto da Califórnia, um editor de livros em defesa do estilo de vida naturista e dois artistas especializados em arte erótica e representação do nu) era de que a legislação federal aprovada era excessivamente ampla, vaga e capaz de produzir um efeito inibidor (“*chilling effect*”) no trabalho legítimo desenvolvido pelos peticionários.

No julgado em questão, a Suprema Corte efetivamente considerou que os dispositivos questionados da lei eram inconstitucionais, destacando-se, dentre os principais argumentos desenvolvidos, os seguintes:

a) Um grande número de obras aclamadas, filmadas sem a participação de nenhum menor de dezoito anos, explora temas abrangidos pela proibição legal. Se tais obras contiverem uma única descrição gráfica de uma atividade sexual dentro da definição da lei, seu possuidor estaria sujeito a severas punições sem nenhum tipo de apuração acerca do valor artístico da obra. Isto seria inconsistente com a 1ª Emenda da Constituição norte-americana.

b) Segundo o critério adotado pela Suprema Corte no caso *Miller v. California*³², o eventual valor artístico de uma cena ou imagem é dado a partir da consideração da obra em seu conjunto, isto é, ainda que uma cena isolada possa ser considerada ofensiva e sem valor artístico, a obra apreciada como um todo pode não sê-lo.

c) No precedente *New York v. Ferber* (1982)³³, a Suprema Corte sustentou que a proibição da distribuição e venda de pornografia infantil, assim como sua produção, estão intrinsicamente relacionadas ao abuso sexual de crianças por dois modos. Em

32 Suprema Corte dos EUA, *Miller v. California*, 413 U.S. 15 (1973).

33 Suprema Corte dos EUA, *New York v. Ferber*, 458 U.S. 747 (1982).

primeiro lugar, porque são um registro permanente do abuso de uma criança, agravado pela possibilidade de circulação contínua da imagem. Em segundo lugar, porque o comércio de pornografia infantil é um estímulo econômico forte para sua produção havendo um interesse estatal legítimo em encerrar a rede de distribuição de imagens de crianças sexualmente abusadas. No caso da pornografia infantil virtual, estão ausentes estes dois motivos desenvolvidos no precedente anterior.

d) O argumento de que a pornografia infantil virtual pode alimentar o apetite de pedófilos e encorajá-los a aliciar ou seduzir crianças reais não deve prevalecer porque a mera tendência de um discurso a incitar atos ilegais não é uma razão suficiente para bani-lo (precedente citado *Brandenburg v. Ohio*, 395 U. S. 444, 447).

3.3. A NUDEZ DE UM ADULTO, PERANTE AUDIÊNCIA COMPOSTA POR MENORES DE DEZOITO ANOS, CONSTITUI CRIME?

A mera nudez de um adulto, ainda que perante audiência composta por menores de dezoito anos, NÃO constitui crime.

Conforme já apresentado, os crimes envolvendo o abuso sexual de crianças e adolescentes são aqueles tipificados nos artigos do Código Penal e do ECA citados.

Como também já referido, tais crimes têm como elemento subjetivo específico a finalidade de satisfação da lascívia própria ou alheia, mediante o abuso de uma criança ou adolescente, envolvida de alguma forma na cena sexual.

Ocorre que nem toda nudez possui caráter sexual ou finalidade lasciva. Não apenas em culturas indígenas, como também em muitas práticas comuns no Brasil e em outros países, a nudez está desprovida de qualquer conteúdo lascivo. É o que ocorre, por exemplo, com o naturismo.

No âmbito da arte contemporânea, as performances de Marina Abramovic são exemplos de exploração artística (e não-sexual) da nudez. Na performance

Imponderabilia, por exemplo, apresentada originalmente em 1977³⁴, a artista e seu parceiro Ulay permaneciam nus, frente a frente, na entrada da Galeria Comunal de Arte Moderna de Bolonha, obrigando os espectadores a passarem entre eles para prosseguir namostra:



Em 2002, como parte da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cerca de 1.200 pessoas posaram nuas, no Parque do Ibirapuera, para o ensaio “*Nude Adrift*”, do fotógrafo norte-americano Spencer Tunick:



34 A performance foi rerepresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2010, durante a retrospectiva “*The Artist is Present*”, organizada pelo museu.

Nos dois casos citados, há uma tolerância social maior com a exibição pública de corpos nus porque os atos não buscam a satisfação da lascívia dos artistas ou do público, mas sim a expressão de uma ideia ou de um sentimento esteticamente apreciável e/ou reconhecido.

3.4. **É VEDADO O ACESSO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES A OBRAS OU PERFORMANCES ARTÍSTICAS NAS QUAIS HAJA A NUDEZ OU A REPRESENTAÇÃO DE CORPOS NUS?**

A Constituição brasileira NÃO PROÍBE o acesso acompanhado de menores de dezoito anos a espetáculos ou diversões de nenhum tipo, mesmo aqueles com conteúdo erótico ou pornográfico.

As normas constitucionais que regulam a matéria são as seguintes:

Art. 21. Compete à União:

(...)

XVI - exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão;

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

§ 2º É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

§ 3º Compete à lei federal:

I - regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao Poder Público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada;

No Estatuto da Criança e do Adolescente, os dispositivos que tratam da matéria são os seguintes:

Art. 71. A criança e o adolescente têm direito a informação, cultura, lazer, esportes, diversões, espetáculos e produtos e serviços que respeitem sua condição peculiar de pessoa em desenvolvimento.

Art. 74. O poder público, através do órgão competente, regulará as diversões e espetáculos públicos, informando sobre a natureza deles, as

faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada.

Parágrafo único. Os responsáveis pelas diversões e espetáculos públicos deverão afixar, em lugar visível e de fácil acesso, à entrada do local de exibição, informação destacada sobre a natureza do espetáculo e a faixa etária especificada no certificado de classificação.

Art. 75. Toda criança ou adolescente terá acesso às diversões e espetáculos públicos classificados como adequados à sua faixa etária.

Parágrafo único. As crianças menores de dez anos somente poderão ingressar e permanecer nos locais de apresentação ou exibição quando acompanhadas dos pais ou responsável.

Art. 76. As emissoras de rádio e televisão somente exibirão, no horário recomendado para o público infantojuvenil, programas com finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas.

Parágrafo único. Nenhum espetáculo será apresentado ou anunciado sem aviso de sua classificação, antes de sua transmissão, apresentação ou exibição.

Art. 77. Os proprietários, diretores, gerentes e funcionários de empresas que explorem a venda ou aluguel de fitas de programação em vídeo cuidarão para que não haja venda ou locação em desacordo com a classificação atribuída pelo órgão competente.

Parágrafo único. As fitas a que alude este artigo deverão exibir, no invólucro, informação sobre a natureza da obra e a faixa etária a que se destinam.

Art. 78. As revistas e publicações contendo material impróprio ou inadequado a crianças e adolescentes deverão ser comercializadas em embalagem lacrada, com a advertência de seu conteúdo.

Parágrafo único. As editoras cuidarão para que as capas que contenham mensagens pornográficas ou obscenas sejam protegidas com embalagem opaca.

Os artigos 252 a 258 do Estatuto³⁵, por sua vez, trazem as sanções administrativas (multa) aplicáveis aos responsáveis pela diversão ou espetáculo público

35 Art. 252. Deixar o responsável por diversão ou espetáculo público de afixar, em lugar visível e de fácil acesso, à entrada do local de exibição, informação destacada sobre a natureza da diversão ou espetáculo e a faixa etária especificada no certificado de classificação: Pena - multa de três a vinte salários de referência, aplicando-se o dobro em caso de reincidência.

Art. 253. Anunciar peças teatrais, filmes ou quaisquer representações ou espetáculos, sem indicar os limites de idade a que não se recomendem: Pena - multa de três a vinte salários de referência, duplicada em caso de reincidência, aplicável, separadamente, à casa de espetáculo e aos órgãos de divulgação ou publicidade.

Art. 254. Transmitir, através de rádio ou televisão, espetáculo [em horário diverso do autorizado ou] sem aviso de sua classificação:

no caso de descumprimento da obrigação de afixar, em lugar visível e de fácil acesso, informação sobre a natureza da diversão e a faixa etária especificada.

Por fim, em âmbito infralegal, a matéria é tratada pela Portaria do Ministério da Justiça de nº 368, de 11 de fevereiro de 2014, que regulamenta as disposições relativas ao processo de classificação indicativa no âmbito daquele ministério. Nos termos dos arts. 3º e 4º da Portaria em questão:

Art. 3º. Sujeitam-se à classificação indicativa pelo Ministério da Justiça: I - obras audiovisuais destinadas à televisão e aos mercados de cinema evídeo doméstico;

II - jogos eletrônicos e aplicativos; e

III - jogos de interpretação de personagens.

Art. 4º. Não se sujeitam à classificação indicativa pelo Ministério da Justiça:

I - exposições ou apresentações ao vivo, abertas ao público, tais como as circenses, teatrais e shows musicais;

II - competições esportivas;

III - programas e propagandas eleitorais;

IV - propagandas e publicidades em geral; e

V - programas jornalísticos.

Art. 7º. A classificação indicativa tem natureza pedagógica e informativa capaz de garantir à pessoa e à família conhecimento prévio para escolher diversões e espetáculos públicos adequados à formação de seus filhos, tutelados ou curatelados de:

Parágrafo único. O poder familiar se exerce pela escolha de conteúdos, com possibilidade de:

Pena - multa de vinte a cem salários de referência; duplicada em caso de reincidência a autoridade judiciária poderá determinar a suspensão da programação da emissora por até dois dias. [A expressão “em horário diverso do autorizado” foi julgada inconstitucional pelo STF na ADI 2.404/DF].

Art. 255. Exibir filme, trailer, peça, amostra ou congêneres classificados pelo órgão competente como inadequados às crianças ou adolescentes admitidos ao espetáculo: Pena - multa de vinte a cem salários de referência; na reincidência, a autoridade poderá determinar a suspensão do espetáculo ou o fechamento do estabelecimento por até quinze dias.

Art. 256. Vender ou locar a criança ou adolescente fita de programação em vídeo, em desacordo com a classificação atribuída pelo órgão competente: Pena - multa de três a vinte salários de referência; em caso de reincidência, a autoridade judiciária poderá determinar o fechamento do estabelecimento por até quinze dias.

Art. 257. Descumprir obrigação constante dos arts. 78 e 79 desta Lei:

Pena - multa de três a vinte salários de referência, duplicando-se a pena em caso de reincidência, sem prejuízo de apreensão da revista ou publicação.

Art. 258. Deixar o responsável pelo estabelecimento ou o empresário de observar o que dispõe esta Lei sobre o acesso de criança ou adolescente aos locais de diversão, ou sobre sua participação no espetáculo: Pena - multa de três a vinte salários de referência; em caso de reincidência, a autoridade judiciária poderá determinar o fechamento do estabelecimento por até quinze dias.

- I - bloqueio de acesso a programas ou canais de televisão, quando aplicável;
- II - bloqueio de acesso a jogos eletrônicos e aplicativos, quando aplicável; e
- III - autorização de acesso a diversões e espetáculos públicos, seja por meio do ingresso a salas de cinema, compra ou aluguel de vídeos e de jogos para uso doméstico, ainda que a classificação indique faixa etária superior à da criança ou do adolescente.

Art. 8º. A prerrogativa dos pais e responsáveis em autorizar o acesso a obras classificadas para qualquer idade, exceto não recomendadas para menores de dezoito anos, não os desobriga de zelar pela integridade física, mental e moral de seus filhos, tutelados ou curatelados.

Da leitura das normas constitucionais e infraconstitucionais citadas, depreende-se que:

a) Como princípio geral aplicável, toda criança ou adolescente terá acesso a diversões e espetáculos públicos classificados como adequados à sua faixa etária (art. 220, § 3º, inciso I, da CR, c.c. os arts. 71 e 75 do ECA).

b) A atual regulamentação infraconstitucional e infralegal da matéria não obriga todo e qualquer espetáculo ou diversão a requerer prévia classificação etária ao Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação – DJCTQ, órgão integrante da Secretaria Nacional de Justiça³⁶. Apenas as obras audiovisuais destinadas à televisão e aos mercados de cinema e vídeo doméstico, os jogos eletrônicos e aplicativos e os chamados Role-Playing Games devem ser previamente submetidos à análise do Poder Público Federal (art. 3º da Portaria 368/2014).

c) Por outro lado, estão excluídos da classificação indicativa efetuada pelo Poder Público os espetáculos circenses, teatrais e shows musicais, as competições esportivas, propagandas e publicidades em geral e os programas jornalísticos (art. 4º da Portaria 368/2014).

d) Conteúdos divulgados em sites de Internet e obras literárias ou visuais não veiculadas em televisão não se encontram regulados pelo atual sistema de classificação indicativa. Desta forma, uma apresentação teatral ou uma exposição de

³⁶ Por motivos óbvios, tal procedimento seria impossível de ser aplicado a qualquer espetáculo público realizado em território nacional.

esculturas ou pinturas em um museu dispensa qualquer tipo de prévia classificação etária por parte do Poder Público (art. 4º da Portaria 368/2014).

e) Os responsáveis pelo espetáculo ou diversão têm como obrigação geral apenas INFORMAR ao público, prévia e adequadamente (em local visível e de fácil acesso) sobre a natureza do evento e as faixas etárias a que não se recomende, de forma a permitir a escolha livre e consciente da programação, por parte de pais e responsáveis por crianças ou adolescentes (art. 220, § 3º, inciso I, da CR, c.c. os arts. 74, 76 e 78 do ECA).

f) Os responsáveis pela diversão ou espetáculo devem também impedir o acesso e permanência de crianças menores de dez anos nos locais de apresentação ou exibição desacompanhadas dos pais ou responsável (art. 75, parágrafo único do ECA).

g) A classificação etária, seja a efetuada pelo Poder Público, seja aquela feita pelo próprio responsável pelo espetáculo ou diversão, é INDICATIVA, isto é, deve possuir “natureza pedagógica e informativa capaz de garantir à pessoa e à família conhecimento prévio para escolher diversões e espetáculos públicos adequados à formação de seus filhos, tutelados ou curatelados” (art. 7º da Portaria do Ministério da Justiça de nº 368/2014).

Por ser “indicativa”, a classificação etária efetuada pelo Poder Público não possui força vinculante; assim, não cabe ao Estado (nem aos promotores do espetáculo ou diversão) impedir o acesso de crianças ou adolescentes a eventos tidos como “inadequados” à sua faixa etária, especialmente quando estejam elas acompanhadas por seus pais ou responsáveis.

Em outras palavras, no sistema adotado pela Constituição, compete exclusivamente aos pais ou responsáveis decidir sobre o acesso de menores de 18 anos a programas televisivos e diversões e espetáculos em geral.

Este ponto restou pacificado pelo STF no julgamento da ADI 2.404/DF, justamente relacionada à natureza não-obrigatória (para as emissoras de TV) da classificação etária realizada pelo Ministério da Justiça. Segundo o julgado:

“[A Constituição] buscou [...], em última *ratio*, conferir aos pais, como

reflexo do exercício do poder familiar, o papel de supervisão efetiva sobre o conteúdo acessível aos filhos, enquanto não plenamente aptos a conviver com os influxos prejudiciais do meio social.

Muitos são os fatores que pluralizam as concepções morais e comportamentais das famílias, sejam elas religiosas, econômicas, sociais ou culturais. Firmou-se, porém, como resguardado, o direito dos dirigentes da entidade familiar a seu livre planejamento, respeitados os postulados da dignidade da pessoa humana e da paternidade responsável. (...)

Dessa forma, a classificação dos produtos audiovisuais busca esclarecer, informar, indicar aos pais a existência de conteúdo inadequado para as crianças e os adolescentes. Essa classificação desenvolvida pela União possibilita que os pais, calcados na autoridade do poder familiar, decidam se a criança ou o adolescente pode ou não assistir a determinada programação.

José Cretella Júnior (...) leciona: “(...) O constituinte de 1988, preocupado com o problema da censura, no regime anterior, cai em outro extremo e, com prudência, emprega ‘a União tem competência para exercer a classificação PARA EFEITO INDICATIVO’. A União, agora, não veda, não proíbe, não censura. Indica, tão-só. Recomenda. Classifica os filmes, espetáculos, as exposições. Às vezes, nem classifica. Enumera apenas (...). As diversões públicas podem ser classificadas ‘para efeito indicativo’, ou seja, ‘sem censura’, ‘sem vedação’, ‘sem proibição’, apontando o classificador, nos grupos aglutinados, alguns aspectos, como, por exemplo, ‘aconselhável’ ou ‘não-aconselhável’ para menores ou maiores de certa idade; ‘drama’, ‘comédia’, ‘tragédia’. Relembre-se que *diversão pública* é expressão que designa toda atividade recreativa proporcionada, publicamente, ao público” (Comentários à Constituição Brasileira de 1988. 2. ed., v. III, Rio de Janeiro: Forense. p. 1410).

Vide, ainda, os esclarecimentos de Luís Roberto Barroso: “(...) Note-se que a finalidade da norma é apenas oferecer informação ao telespectador, e não determinar a conduta das emissoras, caso contrário a classificação não seria indicativa, mas cogente, obrigatória” (“Liberdade de expressão, censura e controle da programação de televisão na Constituição de 1988”. Revista dos Tribunais. São Paulo, ano 90, v. 790, p. 129-152, ago. 2001. p. 147).

É inequívoca, portanto, a percepção de que O MODELO DECLASSIFICAÇÃO INDICATIVA É O INSTRUMENTO DE DEFESA QUE A CONSTITUIÇÃO OFERECERAM AOS PAIS E AOS RESPONSÁVEIS CONTRA PROGRAMAÇÕES DE CONTEÚDO INADEQUADO, GARANTINDO-LHES O ACESSO ÀS INFORMAÇÕES NECESSÁRIAS À PROTEÇÃO DAS CRIANÇAS DOS ADOLESCENTES, MAS SEM DEIXAR DE LADO A PREOCUPAÇÃO COM A GARANTIA DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO, POIS NÃO SURGE COM O CARÁTER DE

IMPOSIÇÃO.

[É] importante salientar que permanece o dever das emissoras de rádio e de televisão de exibir ao público o aviso de classificação etária, antes e no decorrer da veiculação do conteúdo, regra essa prevista no parágrafo único do art. 76 do ECA, sendo seu descumprimento tipificado como infração administrativa pelo art. 254, ora questionado (não sendo essa parte objeto de impugnação). Pensar de forma diversa frustraria o próprio objetivo da classificação, qual seja, indicar ao espectador sobre a natureza do conteúdo veiculado e, por conseguinte, da faixa de público a que idealmente se destina.

Essa, sim, é uma importante área de atuação do Estado. É importante que se faça, portanto, um apelo aos órgãos competentes para que reforcem a necessidade de exibição destacada da informação sobre a faixa etária especificada, (...), de forma que as crianças e os adolescentes não sejam estimulados a assistir programas inadequados para sua faixa etária.

Deve o Estado, ainda, conferir maior publicidade aos avisos de classificação, bem como desenvolver programas educativos acerca do sistema de classificação indicativa, divulgando, para toda a sociedade, a importância de se fazer uma escolha refletida acerca da programação ofertada ao público infanto-juvenil.

(...) Ao se esclarecer as faixas etárias para as quais as atrações não são apropriadas, exige-se reflexão por parte do telespectador e dos responsáveis, os quais são chamados a decidir se assistem ou não a determinada programação ou se permitem, ou não, que seus filhos o façam. É dever do Estado, nesse ponto, conferir maior publicidade aos avisos de classificação, bem como desenvolver programas educativos acerca do sistema de classificação indicativa, divulgando, para toda a sociedade, a importância de se fazer uma escolha refletida acerca da programação ofertada ao público infanto-juvenil. É fundamental que a sociedade atraia para si essa atribuição, cabendo ao Estado incentivá-la nessa tomada de decisão, e não tutelá-la.”

Convém registrar que a natureza indicativa (não-obrigatória) da classificação etária foi reconhecida pelo STF mesmo para as emissoras de TV aberta, as quais alcançam potencialmente todos os domicílios brasileiros e, portanto, têm um alcance muitíssimo superior a espetáculos locais não televisionados (como uma peça de teatro, por exemplo).

Portanto, como mencionado, a legislação brasileira NÃO PROÍBE o acesso de menores de dezoito anos a espetáculos ou diversões de nenhum tipo, mesmo aqueles com conteúdo erótico ou pornográfico. Compete exclusivamente aos pais ou

responsáveis pela criança ou adolescente autorizar seu ingresso em espetáculos ou diversões públicas.

Em contrapartida, os responsáveis pelos estabelecimentos onde ocorrerem espetáculos ou diversões devem atentar para fornecer ao público, previamente e também durante o evento, informações claras, afixadas em local visível, sobre a natureza do espetáculo e as faixas etárias a que não se recomende, de forma a permitir a escolha livre e consciente da programação por parte de pais e responsáveis por crianças ou adolescentes.

Registre-se, por fim, a relevante informação que, segundo os critérios adotados pelo próprio Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação, do Ministério da Justiça, para a classificação de obras audiovisuais destinadas à televisão, a NUDEZ em si, NÃO torna o conteúdo impróprio para crianças, mesmo as menores de 10 anos.

Reproduz-se abaixo os termos do que consta no *Guia Prático da Classificação Indicativa* adotado pelo Ministério da Justiça³⁷:

SEXO E NUDEZ

B.1. LIVRE

São admitidos com essa classificação obras que contenham predominantemente conteúdos positivos e que não tragam elementos com inadequações passíveis de indicação para faixas etárias superiores a 10 anos. Nem sempre a ocorrência de cenas que remetem a sexo ou nudez são prejudiciais ao desenvolvimento psicológico da criança, como os elencados abaixo:

B.1.1. NUDEZ NÃO ERÓTICA

- Nudez, de qualquer natureza, desde que exposta sem apelo sexual, tal como em contexto científico, artístico ou cultural.

EXEMPLO: Documentário mostra a realidade de uma tribo indígena onde as pessoas estão nuas.

3.5. RETRATAR UMA CENA (FICTÍCIA) DE ABUSO SEXUAL DE UMA CRIANÇA NÃO É APOLOGIA AO CRIME?

³⁷ Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/guia-pratico/guia-pratico.pdf>.

Depende. Como já referido no item 2.3., a obra de arte deve ser analisada em um contexto. A retratação de uma cena de abuso pode significar justamente uma denúncia do artista contra tal situação, e não uma aprovação.

De qualquer modo, nem a Constituição, nem a legislação infraconstitucional proíbem expressões artísticas literárias ou visuais de caráter obsceno, desde que estas não envolvam a participação de nenhuma criança ou adolescente real, em cena de sexo explícito ou pornográfica.

Dito de outro modo, o direito brasileiro não veda, de forma alguma, a veiculação de obras literárias e representações visuais que tratem de pornografia infantil fictícia/virtual. O que o ECA criminaliza é a produção, comercialização, circulação e posse de imagens de crianças ou adolescentes reais em cenas de natureza sexual.

Trata-se, no entender da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, da única interpretação constitucional possível para compatibilizar a liberdade de expressão artística com o direito fundamental à proteção de crianças e adolescentes contra quaisquer formas de abuso ou violência. O limite intransponível à expressão da atividade artística está no dano ou perigo concreto de dano à dignidade sexual, honra e imagem de crianças ou adolescentes reais (isto é, não-fictícios, ainda que não totalmente identificados).

4. CONCLUSÕES E SUGESTÕES DE CRITÉRIOS INTERPRETATIVOS

Como proposta de síntese a respeito do que foi dito sobre a ponderação jurídica entre a liberdade artística e a exigência de proteção de crianças e adolescentes contra a violência sexual e contra conteúdos inapropriados às suas faixas etária, tem-se que:

4.1. QUANTO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO, EM GERAL

a) No direito constitucional brasileiro, assim como no direito comparado, a liberdade de expressão ocupa uma “posição de preferência” com relação a outros direitos fundamentais, significando: a) a preservação, na maior medida possível, das liberdades comunicativas, quando em colisão com outros princípios constitucionais; b) a suspeição

de todas as medidas – legais, administrativas, judiciais ou mesmo privadas – que limitem a liberdade de expressão; c) a proibição da censura e primazia das responsabilidades posteriores pelo exercício eventualmente abusivo da liberdade de expressão³⁸.

b) Em princípio, todas as formas não-violentas de manifestação estão inseridas no âmbito de proteção da liberdade. Tais formas incluem gestos, sinais, movimentos, mensagens orais, escritas, representações teatrais, sons, imagens e até mesmo comportamentos expressivos (como queimar uma bandeira durante um protesto).

c) A liberdade constitucional abrange manifestações “desagradáveis, atrevidas, insuportáveis, chocantes, audaciosas ou impopulares” (STF, ADPF 187/DF).

d) Não estão protegidas pela liberdade constitucional manifestações de caráter racista ou de ódio (art. 5º, XLII, e HC 84.424).

4.2. QUANTO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA

a) Os limites contidos em dispositivos constitucionais que servem para proteger outros interesses fundamentais também podem incidir sobre a liberdade artística. Isso se aplica, em particular, aos direitos de personalidade. Ao definir esses limites em um caso concreto, porém, não basta estabelecer a existência de um prejuízo ao direito de personalidade alheio, sem levar em consideração a liberdade artística: é necessário determinar se este dano é tão grave que exige a subordinação da liberdade artística; um pequeno dano ou a mera possibilidade de dano não são suficientes para este propósito, tendo em conta a importância considerável da liberdade artística. Um dano sério aos direitos de personalidade (como um ato de violência cometido contra uma criança), por outro lado, não pode ser justificado com base na liberdade artística.

b) As manifestações artísticas dependem de um trabalho de interpretação, e uma visão geral do trabalho do artista constitui um elemento indispensável dessa interpretação. Por conseguinte, não é permitido remover partes individuais de uma obra de arte do seu contexto e sujeitá-los a um exame independente para se determinar se devem ser considerados como delitos.

38 STF, ADI 4.815/DF.

c) Uma pessoa que desconhece as formas em que a arte se manifesta não pode definir os padrões quando se trata de entender a arte. Por outro lado, no entanto, também não é possível tomar como referência uma pessoa com uma educação abrangente em arte em qualquer caso, especialmente quando a manifestação é dirigida a uma audiência aleatória em um local público. Nesse caso, um critério possível seria indagar como um transeunte que estivesse preparado para levar em consideração toda a performance poderia perceber a obra (figura denominada de “expectador reflexivo”).

4.3. QUANTO À PROTEÇÃO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES CONTRA TODAS AS FORMAS DE VIOLÊNCIA SEXUAL:

a) O direito penal brasileiro NÃO criminaliza nem sanciona a pedofilia, concebida como transtorno mental, mas sim a violência sexual (lato sensu) contra crianças e adolescentes.

b) No Código Penal, a violência sexual contra crianças e adolescentes encontra-se tipificada nos arts. 217-A (estupro de vulnerável), 218 (induzir menor de 14 anos a satisfazer a lascívia de outrem), 218-A (prática de ato libidinoso na presença de menor de 14 anos, a fim de satisfazer a lascívia própria ou alheia) e 218-B (prostituição e outras formas de exploração sexual).

c) Os quatro crimes do Código Penal têm como elemento comum a prática de ação de natureza libidinoso (isto é, voltada à satisfação da lascívia própria ou alheia) contra um menor de catorze anos ou (no caso do crime de exploração sexual) também contra alguém menor de dezoito e maior de catorze anos.

d) No ECA, a violência sexual contra crianças e adolescentes está tipificada nos arts. 240 (produção ou registro de cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente), 241 (comercialização de pornografia infantil); 241-A (distribuição e publicação de fotografias ou imagens de pornografia infantil), 241-B (aquisição e posse de pornografia infantil), 241-C (adulteração de imagem para simular participação de uma criança em cena de sexo explícito ou pornográfica), 241-D (aliciamento de criança para prática de ato libidinoso) e 244-A (prostituição e exploração sexual).

e) O elemento objetivo dos tipos penais dos arts. 240, 241, 241-A, 241-B e 241-C do ECA é o envolvimento de uma criança ou adolescente real³⁹ em “cena de sexo explícito ou pornográfica”.

f) O art. 241-E do ECA define, legalmente, “cena de sexo explícito ou pornográfica” como sendo “qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais”.

g) Segundo interpretação dada pelo STJ ao art. 241-E do ECA, não é a nudez da criança ou adolescente retratado que define a natureza pornográfica da cena, mas sim a finalidade sexual buscada pela cena (por exemplo: posições que evidenciam o fim lascivo da imagem) (Rese 1.543.267/SC).

h) Obras literárias, desenhos e outras representações gráficas não-realistas (isto é, que não envolvam nenhuma criança ou adolescente real) relacionadas à pornografia infantil, por mais ofensivas que sejam, NÃO constituem ilícito penal em nosso ordenamento jurídico.

i) A nudez de uma pessoa adulta, desde que não envolva a prática de nenhum ato público voltado à satisfação da lascívia própria ou alheia (finalidade sexual do ato), NÃO constitui crime no direito brasileiro.

4.4. QUANTO À PROTEÇÃO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES CONTRA CONTEÚDOS INAPROPRIADOS PARA SUA FAIXA ETÁRIA:

a) Segundo critério adotado pelo próprio Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação – DJCTQ, a NUDEZ NÃO-ERÓTICA (exposta sem apelo sexual, tal como em contexto científico, artístico ou cultural) NÃO torna o conteúdo impróprio para crianças, mesmo as menores de 10 anos.

b) Como princípio geral, toda criança ou adolescente terá acesso a diversões e espetáculos públicos classificados como adequados à sua faixa etária (art. 220, § 3º, inciso I, da CR, c.c. os arts. 71 e 75 do ECA).

39 Cf. item 3.2., *infra*.

c) A atual regulamentação infraconstitucional e infralegal da matéria não obriga todo e qualquer espetáculo ou diversão a requerer prévia classificação etária ao órgão competente do Ministério da Justiça. Apenas as obras audiovisuais destinadas à televisão e aos mercados de cinema e vídeo doméstico, os jogos eletrônicos, aplicativos e os chamados *Role-Playing Games* devem ser previamente submetidos à análise do Poder Público Federal (art. 3º da Portaria 368/2014).

d) Todos os demais espetáculos e diversões públicas (espetáculos circenses, teatrais e shows musicais, competições esportivas, exposições de arte) além de conteúdos divulgados em sites de Internet e obras literárias dispensam qualquer tipo de classificação etária prévia por parte do Poder Público (art. 4º da Portaria 368/2014).

e) Os responsáveis pelo espetáculo ou diversão têm como obrigação geral INFORMAR ao público, prévia e adequadamente (em local visível e de fácil acesso) sobre a natureza do evento e as faixas etárias a que não se recomende, de forma a permitir a escolha livre e consciente da programação, por parte de pais e responsáveis por crianças ou adolescentes (art. 220, § 3º, inciso I, da CR, c.c. os arts. 74, 76 e 78 do ECA).

f) Os responsáveis pela diversão ou espetáculo devem também impedir o acesso e permanência de crianças menores de dez anos nos locais de apresentação ou exibição desacompanhadas dos pais ou responsável (art. 75, parágrafo único, do ECA).

g) A classificação etária, seja a efetuada pelo Poder Público, seja aquela feita pelo próprio responsável pelo espetáculo ou diversão, é meramente INDICATIVA, isto é, possui “natureza pedagógica e informativa capaz de garantir à pessoa e à família conhecimento prévio para escolher diversões e espetáculos públicos adequados à formação de seus filhos, tutelados ou curatelados” (art. 7º da Portaria 368/2014).

h) Por ser “indicativa”, a classificação etária efetuada pelo Poder Público não possui força vinculante; assim, não cabe ao Estado (nem aos promotores do espetáculo ou diversão) impedir o acesso de crianças ou adolescentes a eventos tidos como “inadequados” à sua faixa etária, especialmente quando estejam elas acompanhadas por seus pais ou responsáveis (Constituição, art. 21, XVI, c.c. o art. 220, § 3º, inciso I e art. 74 do ECA);

i) Compete exclusivamente aos pais ou responsáveis decidir sobre o acesso de menores de 18 anos a programas televisivos e diversões e espetáculos em geral (Constituição, art. 220, § 3º, inciso I, e STF, ADI 2.404/DF).

Brasília, 31 de outubro de 2017.

DEBORAH DUPRAT
Procuradora Federal dos Direitos do Cidadão/PFDC

SERGIO GARDENGHI SUIAMA
Procurador da República – PR/RJ Coordenador do
GT/DSR/PFDC



MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL

Assinatura/Certificação do documento **PR-RJ-00084027/2017 NOTA TÉCNICA nº 11-2017**

Signatário(a): **DEBORAH MACEDO DUPRAT DE BRITTO PEREIRA**

Data e Hora: **06/11/2017 14:29:28**

Assinado com login e senha

Signatário(a): **SERGIO GARDENGHI SUIAMA**

Data e Hora: **06/11/2017 14:32:13**

Assinado com login e senha

Acesse <http://www.transparencia.mpf.mp.br/validacaodocumento>. Chave
8D80B18F.32A8FC03.4EA5A3A9.F4BDAAF8