



DOSSIÊ

1 *A arte tornada trincheira de clivagens em espiral: guerras culturais no Brasil dos anos 2010*¹

(Art turned into a trench of spiral cleavages: cultural wars in Brazil in the 2010s)

(El arte se convirtió en una trinchera de divisiones en espiral: Guerras culturales en Brasil en la década de 2010)

*Diogo de Moraes Silva*²

1. Versão reduzida deste artigo foi publicada nos Anais do 2º Congresso Internacional e Multidisciplinar Arte&Cultura – Arte em Contextos Políticos Polarizados (2024).

2. É pesquisador, mediador cultural, artista visual, editor e, atualmente, assistente técnico cultural no Sesc São Paulo, na área de Estudos e Desenvolvimento. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa Metodologia e Epistemologia da Arte, da Universidade de São Paulo. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. <https://diogodemoraes.net>. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4728467123143385>. ORCID: <http://lattes.cnpq.br/4728467123143385>.

Resumo – A década de 2010, no Brasil, esteve tão carregada de controvérsias pautadas pelos públicos que a receptividade às artes deixou de ser um pressuposto plausível. O fenômeno de repúdio a expressões artísticas não se restringiu, contudo, ao reacionarismo, em que pese sua maior truculência. Militâncias de grupos minorizados também se insurgiram contra obras e artistas no período. Resguardadas as diferenças nos níveis de beligerância, dois aspectos coincidem nas rejeições praticadas por ambos: o recurso ao poder retórico de veto e a reivindicação de superioridade moral. Sinal das guerras culturais on-line, a hiperfragmentação da esfera pública se processa por combates em que o adversário é tido como inimigo anulável, numa espiral de clivagens entre e intracomunidades, com a arte feita de trincheira. Parte disso se deve à migração do debate público para o universo digital, que exerce influência nas cisões sistemáticas entre as identidades políticas, cada qual aferrada à sua verdade.

Palavras-chave: Arte contemporânea; guerras culturais; liberdade de expressão. Recepção; repúdio.

Abstract – The 2010s, in Brazil, were so full of public controversies that receptivity to the arts was no longer a plausible assumption. The phenomenon of repudiation of artistic expressions was not restricted, however, to reactionism, despite its greater truculence. Militants from minority groups also rebelled against works and artists during the period. Regardless of the differences in levels of belligerence, two aspects coincide in the rejections practiced by both: the resort to the rhetorical power of veto and the claim of moral superiority. A sign of the on-line cultural wars, the hyperfragmentation of the public sphere takes place through battles in which the opponent is seen as a nullifiable enemy, in a spiral of cleavages between and within communities, with art acting as a trench. Part of this is due to the migration of public debate to the digital universe, which influences the systematic splits between political identities, each clinging to its truth.

Keywords: Contemporary art; Culture wars; freedom of expression; reception; repudiation.



Resumen – La década de 2010 en Brasil estuvo tan llena de controversias impulsadas por el público que la receptividad a las artes dejó de ser una suposición plausible. Sin embargo, el fenómeno del rechazo a las expresiones artísticas no se limitó al reaccionarismo, a pesar de su mayor truculencia. Militancias de grupos minoritarios también se alzaron contra obras y artistas durante este período. A pesar de las diferencias en los niveles de beligerancia, dos aspectos coinciden en los rechazos practicados por ambos: el uso del poder retórico de veto y la reivindicación de superioridad moral. Como signo de las guerras culturales en línea, la hiperfragmentación de la esfera pública se procesa mediante combates en los que el adversario es considerado un enemigo anulable, en una espiral de divisiones entre y dentro de las comunidades, con arte creado desde las trincheras. Parte de esto se debe a la migración del debate público al universo digital, que influye en las divisiones sistemáticas entre identidades políticas, cada una aferrándose a su propia verdad.

Palabras clave: Arte contemporáneo; guerras culturales; libertad de expresión. Recepción; repudio.

1. Introdução

Quando observamos em retrospecto o panorama das artes no Brasil dos anos 2010, um fenômeno inquietante salta aos olhos, a saber, a coincidência disseminada entre *recepção e repúdio* – atos a princípio antagônicos – diante de manifestações artísticas convertidas em baterias de polêmicas e cisões. Objeto deste texto, o cenário evocado encontra-se repleto de casos em que, atraídos por formas e discursos artísticos vistos como controversos, os públicos frustram ruidosamente as expectativas de criadores e divulgadores que se fiam nas premissas de que as obras ou propostas por eles sustentadas seriam essenciais para fazer valer o princípio da liberdade de expressão, a prerrogativa de mexer em tabus, o direito de confrontar consensos e a licença para divergir do senso comum, do mesmo modo que abrir espaço para subjetividades silenciadas e, assim, influenciar o processo cultural em sentido progressista. Em meio a uma realidade digitalmente mediada e marcada por fracionamentos em série, o fato de a disponibilidade às artes ter se tornado um pressuposto pouco plausível faz com que a recepção deixe de ser entendida como sinônimo de receptividade, o que representa grande desafio para os agentes da

arte, aos quais incluimo-nos.

O imbróglio se revela ainda mais complexo pelo fato de a execração não se restringir a detratores identificados com o reacionarismo cultural e político. Apesar da não equivalência nas retóricas beligerantes vocalizadas em público pela *recepção vertida em repúdio*, em que a extrema direita vocifera torpezas voltadas a constranger e eliminar simbolicamente o outro, também audiências alinhadas ao progressismo recorrem a critérios de base comportamental, atrelados a pautas de costumes, para abominar determinadas expressões artísticas, em função de seus temas, representações, materiais e operações. O processo é, portanto, multidirecional. Indício das guerras culturais *on-line*, com a centralidade assumida por dilemas em torno do gênero, da sexualidade, da racialidade e da ecologia, a barafunda de embates apaixonados e inflamados despertados pela produção artística – alheios ao debate crítico-racional idealizado pela esfera pública – denota que o campo da arte, a exemplo dos meios de comunicação e do ambiente educacional, fora incorporado como trincheira dos enfrentamentos morais pela verdade, em que as soluções políticas de compromisso, negociadas para contemplar parcialmente diferentes visões e demandas, perdem lugar.



A questão se complica, espiralando-se de maneira surpreendente, ao constatar-mos que não se trata somente dos esperados combates entre “reacionários” e “progressistas”, sendo que a polarização puxada pelo extremismo de direita já nos coloca ante a imensa tarefa de construir saídas inteligentes para o problema. Não bastasse isso, militâncias de grupos minorizados também se insurgiram contra obras e artistas no período enfocado, como veremos por meio de exemplos elucidativos. Conquanto a assimetria entre seus métodos de repudiar a arte que lhes provoca desconforto, por ferir suas sensibilidades, uns e outros se mostram aferrados a convicções que dividem as coisas (conforme o receituário populista) entre o bem e o mal, na lógica do nós contra eles (Avelar, 2021). A luta pela verdade, que enxerga em certos exemplares da arte a materialização do que há de mais odioso e reprovável, os toma, por uma parte, como objetos do clamor de veto por setores civis e, por outra, como anteparo em negativo para se angariar créditos de virtude e superioridade morais nas mídias sociais transformadas em tribunais de justicamento. Isso ocorre de um lado a outro do espectro político-cultural, ainda que não seja simples admiti-lo – até porque a carga de violência não é a mesma e, além disso, por nos identificarmos mais com um

dos lados, embora isso não nos desobrigue de questionar certos modos de proceder, dado que os fins não justificam os meios.

Eis um sinal, entre vários outros, da hiperfragmentação da esfera pública de discussões mantidas pela sociedade civil, em que preocupações/articulações comuns cada vez mais cedem espaço a agendas particulares de grupos, não raro, ensimesmados em suas certezas pétreas, refratárias àquilo que não as corrobora. Nas lacrações ensejadas por criações artísticas que, também elas, tocam em problemáticas pertencentes ao domínio dos costumes, o adversário é tido como inimigo cancelável, o que gera uma espécie de vórtice de clivagens não só entre comunidades contrastadas e conflitantes, mas também no interior delas. Aqui, seja o progressismo, seja a classe artística, com o que há de coincidente entre eles, se veem fraturados por um encadeamento de dissensões internas, com a arte feita de campo de batalha entre tudo e todos. Se estamos dispostos a *tratar* desses impasses, nas acepções de compreendê-los em suas características e de cuidar de suas causas e consequências, então devemos encarar as situações das quais emergem como oportunidades de aprendizagem, atentando para o que cada uma delas deixa entrever das condutas de públicos que *sobrepõem à*

abertura da recepção o bloqueio do repúdio.

Para proceder exercício descritivo-analítico em torno dessa conjuntura, selecionamos sete casos agudos que adquiriram publicidade midiática na década passada, uns mais do que outros, iniciando com episódio ocorrido no começo do decênio, em 2010, para finalizar com alvoroço transcorrido entre 2020 e 2021. No meio desses marcos, um evento se deu entre 2011 e 2012, dois irromperam em 2014 e uma nova dupla surgiu em 2017. Eles engolfaram especulações artísticas que dialogavam poética e/ou criticamente com aspectos da vida animal, da nudez infantil, da violação do corpo da mulher, da prática do aborto, da homossexualidade, da escravidão e do órgão genital feminino. Estamos falando, respectivamente, da instalação multimídia *Bandeira branca* (2010), de Nuno Ramos; da exposição monográfica “Heart-beat” [Batida do coração] (2012), de Nan Goldin; do evento artístico “Xereca satânica” (2014), protagonizado pelo Coletivo Coiote; da instalação-performance *Espacio para abortar* (2014), do coletivo Mujeres Creando; da exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira” (2017), curada por Gaudêncio Fidelis; do filme *Vazante* (2017), dirigido por Daniela Thomas; e da escavação-escultura *Diva* (2020), de Juliana Notari.

Os casos

Iniciamos a revisão empírica da série por uma controvérsia cuja obra propulsora, embora não lidas-se programaticamente com temática de costumes, acabou capturada por visada acachapante nessa chave, acusadora de que o artista Nuno Ramos atentava contra preceito *ecologicamente correto* relativo a uma espécie da fauna brasileira. Contestada por parcelas do público em sua exibição na 29^a Bienal de São Paulo, no segundo semestre de 2010, *Bandeira branca* já havia sido montada, em versão similar, no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília (DF), dois anos antes, sem despertar indignação. A instalação consistia num monumental conjunto agregador de elementos heterogêneos, erigido no vão vertical do pavilhão projetado por Oscar Niemeyer, atravessando os três pisos do edifício. Cercado de cima a baixo por tela de proteção, o construto reunia três esculturas de grandes dimensões, feitas de areia preta pilada, sendo que seus topos finalizados em mármore recebiam igual número de caixas de som confeccionadas em vidro, por meio das quais eram reproduzidas, em intervalos irregulares, as canções brasileiras “Carcará”, “Boi da cara preta” e “Bandeira branca”. Esse era o “viveiro” preparado para a estadia, durante os meses da mostra, de três urubus



– nascidos em cativeiro e autorizados a estarem ali pelo Ibama de Sergipe, estado de onde provinham, além de contarem com acompanhamento constante de um tratador.

A militância ecologista – representada por movimentos como o Veddás (Vegetarianismo Ético, Defesa dos Direitos Animais e Sociedade) e ONGs como a Peta (Pessoas pelo Tratamento Ético dos Animais) – logo incitou a militância a se insurgir contra o que viam como maus-tratos dispensados às aves integrantes da proposta artística. A cizânia se avolumou espantosamente, com sem-número de denúncias circulando na internet e na imprensa, além de ativistas que faziam vigílias e protestavam nas adjacências da obra. O próprio acusado, em texto de desagravo publicado na *Folha de S. Paulo*, se ocupou com a listagem de alguns disparates imputados a ele, que supostamente estaria imbuído de “matar três urubus de fome e de sede”, da mesma forma que teria colocado “imensas latas cheias de tinta escura, para que se afogassem”, bem como “espelhos para que batessem a cabeça durante o voo”, sem falar que “para forçá-los a voar, costume lançar rojões em sua direção” (Ramos, 2010). O absurdo das ilações e das súplicas pela prisão do artista fora condecorado, além da pichação de palavras de ordem numa das esculturas,

por um infame pedido público da colunista Barbara Gancia, que no mesmo jornal recomendou que o autor da obra fosse colocado seminu diante de um muro e submetido a jato d’água disparado com mangueira do corpo de bombeiros (Mammí, 2010).

O propósito de intimidação contido nessas formas de repulsa tem por fundamento, como pondera o artista, não a argumentação aberta ao debate de ideias, mas tão somente um “raciocínio circular” que instrumentaliza o trabalho artístico “como trampolim para um discurso já pronto, anterior a ele, que via nele apenas uma possibilidade de irradiação” (RAMOS, 2010). Aqui, o tipo de moralismo que distingue crime onde havia criação (legalmente avalizada em sua arregimentação das aves) é, para o abominado da vez, da mesma cepa das execrações filistinas daqueles que, no século retrasado, ameaçavam retalhar a *Olympia* (1863), tela de Édouard Manet, em defesa dos “bons costumes”. A diferença é que, nas décadas recentes, as disputas por atenção nas plataformas midiáticas e digitais tornaram a arte ainda mais vulnerável a apropriações pretensamente exorcizadoras do mal, a ponto de transfigurar obras autorreflexivas em fatos estrondosos de grande repercussão. Uma vez que aquele não era um “trabalho de ecologia”, pautado por preocupações discursiva e



valorativa nesse âmbito, o que seus detratores expiavam era *inclusive* a soberba de o artista não estar se posicionando moralmente, além de demonstrar postura diferente da dos defensores dos animais – arautos da virtude, no caso em questão – no trato com os urubus.

O propositor de *Bandeira branca*, com lucidez cara aos propósitos desta análise em torno da absorção da arte pelo turbilhão das conflagrações culturais, dará a entender que os ataques à sua obra e a si configuram sintoma da crise das concepções que calçaram a experiência ocidental moderna, como *democracia política, Estado de direito, esfera pública, luta de classes, direita e esquerda*. Para Nuno Ramos (2010), “com a quebra dessas noções universais, os particulares (ecologia, minorias étnicas, minorias sexuais etc.) firmaram-se, cheios de si, pontudos, zelosos de suas verdades”. Aos grupos arrolados, se soma também o das feministas, com sua luta histórica por equidade entre mulheres e homens. Em tal setor da militância cultural, observaremos um caso desencadeado pela ação do Coletivo Coiote, no ano de 2014, que conjuga ao ativismo de gênero o dado de que a combatividade na seara dos costumes, além de se manifestar na recepção intercambiada em repúdio, também passa a pautar a própria atividade

artística em sua “condição pós-autônoma” (Canclini, 2016, p. 31). A mesma lógica se aplica à contribuição de *Mujeres Creando* para a 31ª Bienal de São Paulo, comentada mais à frente.

Antes, porém, vale registrar de passagem a controvérsia em torno de “Heartbeat”, exposição da artista estadunidense Nan Goldin sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), entre fevereiro e abril de 2012, após recuo censório do Oi Futuro, instituto que originalmente realizaria a mostra. Esta exibiu, acrescido de outros trabalhos, o emblemático *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada da dependência sexual], *slide show* com trilha sonora formado por centenas de instantâneos clicados pela artista entre os anos de 1979 e 2004 – um tipo de diário ao mesmo tempo pessoal e mundano construído em meio à rede de relações de Goldin, documentando vida noturna, sexo, violência física e psíquica, homoafetividade, drogas, famílias em vulnerabilidade e convivência com a *aids*. Com curadoria de Ligia Canongia e Adon Peres, “Heartbeat” foi inicialmente organizada para acontecer naquele que é o braço cultural da empresa de telecomunicações Oi, com inauguração prevista para janeiro daquele ano. A menos de dois meses da abertura, no entanto, o instituto cancelou a exposição sob alegação de



que parte do conteúdo contrariava seus programas educacionais, sobretudo as imagens que mostravam crianças nuas – embora não portassem qualquer conotação erótica.

Canongia relata que, em outubro de 2011, a direção do Oi Futuro exigiu acesso às fotografias previstas para a exposição. Após avaliar a íntegra do material, o instituto solicitou que fossem retiradas as imagens de crianças que apareciam nuas, pedido que foi atendido pela artista. Em uma nova solicitação, sobreposta à anterior, a direção da instituição pediu que fossem suprimidas *todas* as imagens que incluíssem crianças, independentemente da nudez de menores. A artista mais uma vez assentiu, mas dessa vez sob a condição de incluir o termo “censurado”, com faixa preta de destaque, nas porções onde a princípio estariam localizadas essas fotografias (Santana, 2011). O instituto não só não concordou, como acabou decidindo pelo cancelamento da exposição, ainda que tenha mantido o patrocínio previamente acordado – via lei de incentivo (Osorio, 2008). Foi após mobilização da classe artística que o MAM-RJ, à época dirigido pelo crítico e curador Luiz Camillo Osorio, alterou sua agenda para acolher a mostra cerceada, tendo que se haver, contudo, com protestos de segmentos da sociedade civil e com a

moção de ações judiciais exigindo seu fechamento por supostos “crimes de pedofilia e violência à mulher” (Ibidem, p. 45). Mas o museu foi firme na sustentação de seu papel, organizando debates abertos ao público, com especialistas de diferentes áreas, e obtendo parecer favorável do Ministério Público Federal que respaldava sua continuidade.

Sobre a prática artística que de algum modo se “desdefine” em sua deliberada diluição no âmbito comportamental (Canclini, 2016, p. 22), concentramo-nos, agora, no acontecimento artístico “Xereca satânica”, que encerrava o seminário “Corpo e resistência”, organizado pelo curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF), no campus de Rio das Ostras (RJ), no final de maio daquele ano. A performance do coletivo encarnava protesto contra estupros e outras formas de agressão a mulheres, por intermédio de ação liderada por Raíssa Vitral, exposta num ritual em que se deixava costurar na região da vagina, como que vedando-a. A mesma artista havia participado, no ano anterior, em 2013, de outra cena insurgente impactante, na ocasião da vinda do Papa Francisco ao Rio de Janeiro, durante a Jornada Mundial da Juventude, quando Vitral e suas companheiras da Marcha das Vadias escandalizaram devotos católicos, nas ruas de Copacabana,



ao se masturbarem com crucifixos e quebrarem imagens de santas. Os lances de nudez e automutilação combinavam-se, nas dependências da UFF, com a presença de fogo, facões e um crânio humano, o que deu margem para a criação de alarde, e mesmo denúncia, de que a instituição pública de ensino estaria sediando orgias e práticas satanistas – num reflexo da interpretação literal do nome do evento, bem como de suas imagens indigestas.

Sylvia Debossan Moretzsohn (2014), professora aposentada de jornalismo da UFF, é arguta em seus comentários sobre a polêmica explorada por *websites* noticiosos, *blogs* conspiratórios e, também, pela grande imprensa. A analista cutuca contradições de base na performance: se foi feita com o propósito de chocar, as pessoas responsáveis estavam dispostas e preparadas para lidar com a circulação de seus registros para além dos muros da universidade e, mais ainda, com o fato de que seu potencial de escândalo se efetivara fortemente, afrontando sensibilidades conservadoras? Diante das evasivas de Daniel Caetano, então chefe do departamento responsável pelo seminário, que tanto descreditava o reacionarismo desconhecedor da arte contemporânea quanto afirmava se tratar de atividade restrita ao ambiente acadêmico, Moretzsohn ironiza: “se era só

para iniciados, como atingiria o objetivo de chocar?” (2014). Mas seu olhar analítico também se volta à dinâmica das mídias digitais, igualmente decisiva para a deturpação da performance, em sua suscetibilidade ao sensacionalismo e ao oportunismo dos fomentadores de pânico moral. Na economia da atenção inaugurada com a digitalização do debate público, o modelo de negócio da produção de notícias desloca-se da apuração dos fatos e confiabilidade para a busca por cliques e engajamento – daí os exageros na difusão de (des)informações sobre “satanismos” e “orgias” imaginários.

Para quem ainda pudesse nutrir alguma ingenuidade sobre situações que se midiaticizam e fogem ao controle de seus atores primeiros, restou a evidência: “o que cai na rede vai ser reproduzido, reinterpretado e, eventualmente, distorcido de acordo com os interesses ou os juízos de valor de cada um” (2014). Entre as consequências desse processo marcado por mal-entendidos e instrumentalizações, está o impacto exercido sobre a liberdade de expressão, embora, no caso em tela, a coisa se embaralhe graças a um tipo de choque passível de ser confundido com constrangimento. Garantidas pela Constituição, as liberdades de dizer o que se pensa e de dispor do próprio corpo do jeito que se bem entende não são

irrestritas, uma vez que podem representar danos a outras pessoas e a si. Sobre isso, Moretzsohn recorre ao exemplo de trotes violentos e humilhantes, que “não são tolerados, mesmo quando os participantes concordam, ou dizem concordar, em se submeter a eles” (2014). É evidente que, em “Xereca satânica”, tratava-se de assumir a escatologia como método artístico, a fim de desestabilizar convenções e, assim, desafiar o senso comum – na tradição vanguardista do *épater le bourgeois*. Mas ao fazer isso numa instituição pública, onde deve vigorar a convivência com quem não está habituado com a visceralidade da *body art*, essa forma de manifestação se depara com alguns limites.

Aliás, é o dilema entre liberdade de expressão e adoção de limites que dá o tom de nossa quarta controvérsia, deflagrada pelo *Espacio para abortar* (2014), do coletivo boliviano Mujeres Creando, em sua montagem na 31ª Bienal de São Paulo, “Como [...] coisas que não existem”, no segundo semestre do mesmo ano. Foi contra essa obra veiculadora de depoimentos de mulheres brasileiras que viveram os percalços do aborto ilegal, e cujo acesso era franqueado a grupos de visitantes escolares, que se rebelaram os militantes ultracatólicos do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira (IPCO), por meio de campanha de

repúdio ao trabalho e às suas criadoras. Apesar de que esse tenha sido o foco do grupo contrariado, que acusava a abordagem artística acerca da interrupção voluntária da gravidez de ferir seu sentimento religioso calcado nos dogmas cristãos e da família, o IPCO também abominava aquilo que formava o correlato de uma moldura sacrílega, na Bienal, para a proposição feminista. Qual seja, os conjuntos artísticos organizados sob os títulos de *Errar de Dios* [Errar de Deus], *Dios es marica* [Deus é bicha] e *Museo travesti del Perú* [Museu travesti do Peru], respectivamente a cargo do coletivo Etcétera..., Miguel A. López e Giuseppe Campuzano.

Emblema das batalhas comportamentais, o tema do aborto tinha, ali, seu poder de combustão exacerbado por ser tratado com audiência composta, em boa medida, por adolescentes da rede escolar – amplamente atraídos pelo programa educativo da instituição. Eis um exemplo da arte transfigurada em trincheira das guerras culturais. A origem semântica do fenômeno, segundo James Hunter (1991), remonta à *Kulturkampf* na Alemanha da segunda metade do século XIX, quando o ambiente de formação educacional das novas gerações exerce papel-chave na produção de coesão nacional e unificação de principados até então avulsos. Protestantes e católicos



fatalmente entram em colisão, dado o teor religioso do currículo escolar, preocupados que estavam em defender seus próprios credos. Mas é no contexto norte-americano dos anos 1980 e 1990 que o confronto de natureza moral, com a beligerância que lhe é própria, explodirá, irradiando para outras nações, fazendo-se patente no Brasil, sobretudo, a partir da década de 2010, de acordo com Pablo Ortellado (2018). O conceito de “guerras culturais” reflete a organização político-cultural do campo conservador, que, com atraso de algumas décadas, passa a combater as conquistas de segmentos sociais minorizados e da contracultura, a elas antepondo padrões tradicionalistas. Isso se revela em posturas contrastadas sobre relações de gênero, união homoafetiva, cotas raciais, política de drogas, porte de armas, pena capital, imigração e, especialmente, o aborto.

De volta a nosso objeto, o *Espacio para abortar* pretendia funcionar como ambiente de extroversão pública de aspectos relacionados a essa prática criminalizada pelo Estado, contudo, crucial para a descolonização do corpo feminino, baseada na exigência de liberdade de consciência das mulheres e na consequente soberania quanto às decisões envolvendo seus corpos. Naquele contexto, a reivindicação de autodeterminação era verbalizada pelas ati-

vistas-feministas-anarquistas reunidas sob a agregação de Mujeres Creando, que junta prostitutas, artistas, costureiras, poetisas, empregadas domésticas e vendedoras de mercado, cuja atuação num território artístico expandido, e mesmo desdefinido, se dá como prática de guerrilha urbana, na luta contra o sexismo e o patriarcado. O IPCO, por sua vez, encarna a face diametralmente oposta dessa causa, enquanto associação civil de discípulos homens do líder católico Plínio Corrêa de Oliveira, fundador, em 1960, da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP) – comprometidos com a difusão do ideário contrarrevolucionário e com a luta antiprogressista de que Plínio foi um epítome. Entre seus lemas, figura: “Brasil livre do aborto, da agenda homossexual e do comunismo” (IPCO, [2024]).

Foi para fazer valer essa agenda moralizante que os carolas do IPCO organizaram sua campanha de rechaço ao *Espacio para abortar*, tendo como principal objetivo impedir que menores tivessem contato com a instalação-performance a seu ver apocalíptica. Daí terem orquestrado todo um esquema para dissuadir as escolas de levar suas turmas para conferir a Bienal daquele ano, da mesma forma que forçar a Secretaria da Educação do Estado (SEDUC-SP) a se posicionar diante do que chamavam de “um



incitamento à total legalização do aborto” (IPCO, 2014). Os protestos e panfletagens do IPCO, levados a efeito na internet, nas ruas e nas proximidades do pavilhão expositivo, induziram inspeção de representantes da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), órgão da SEDUC-SP, com o fito de examinar o conteúdo da obra em litígio. O parecer da FDE apontando o caráter impróprio do trabalho artístico para menores de 18 anos desacompanhados dos pais fez com que o acesso a ele fosse substancialmente limitado, já que a recomendação acatada pela Fundação Bienal ceifava a obra dos roteiros de visitação escolar conduzidos pelos mediadores do departamento educativo da instituição – sendo que o intuito de Mujeres Creando era poder chegar principalmente nas meninas em fase adolescente, quando a gravidez não planejada tende a ser determinante para seus destinos de vida.

Passam-se três anos, estamos no segundo semestre de 2017, no mês de setembro, e novamente a exposição de menores a obras tidas como inapropriadas pelo reacionarismo galopante na década serve de pretexto para a fúria detratora, com sua tendência censora: “Fiz as imagens e escrevi o texto porque algumas crianças e adolescentes circulavam pelo local e não havia qualquer restrição ou indicação do teor

sexual da exposição” (Cavazzola Jr. *apud* Tavares; Amorim, 2017). Alinhadas com o receituário das guerras culturais, estas são palavras de Cesar Augusto Cavazzola Jr., advogado e professor de direito de Passo Fundo (RS), que após visitar a “Queermuseu” no Santander Cultural, na capital gaúcha, publicou no portal *Lócus Online* texto de sua autoria, intitulado “Santander promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”, acompanhado de fotos de algumas obras, registradas pelo próprio escriba. Entre elas, as peças que seriam defenestradas nas mídias sociais digitais, como se fossem instrumentos apologistas da “perversão sexual” e praticantes do “sacrilégio religioso”. A saber: *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão; *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (ambas de 2013, da série *Criança viada*), de Bia Leite; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; e *Et Verbum* [E o verbo] (2011), de Antonio Obá.

Da publicação das imagens e do texto do opinante passo-fundense, no dia 6 daquele mês, até a data de encerramento antecipado da mostra transcorreram apenas quatro dias. Embora o autor da primeira acusação rastreada quisesse que sua defesa da moral e dos bons costumes circulasse publicamente,

é pouco provável que vislumbresse sua viralização e tamanha reverberação, a ponto de inaugurar o rastilho de pólvora acendido Brasil afora, naquele período fatídico para as artes no país, feitas de bode expiatório por cidadãos e políticos “de bem”. Como sugere a sociologia das associações, é próprio das controvérsias que um ator induza outro(s) a agir – e aqui tanto obras quanto pessoas são consideradas actantes –, produzindo diferenças e desvios nos planos de determinada iniciativa (Latour, 2012), no caso, uma mostra de arte contemporânea comprometida com o progressismo *queer*. Tanto é que, logo após a mal-sinação do visitante até então incógnito, postagens, reações, comentários e compartilhamentos em torno da “Queermuseu” se alastraram nos ambientes virtuais, engajando outros ativistas ultraconservadores. Tal foi o caso de Felipe Diehl, ex-militar e segurança patrimonial, que após ler o relato de seu par nas causas culturais se dirigiu prontamente ao centro cultural de câmera em punho, decidido a dar curso à gravação de seus já conhecidos vídeo-depoimentos, amplamente veiculados nas redes de direita.

Em que pese o cunho intragável das ações *agiotprop* registradas em vídeo pelo ex-militar, e por seu comparsa Rafinha BK, nas quais davam vazão à truculência intimidatória, elas são úteis para se com-

preender o *modus operandi* desses detratores. Primeiro, por difundirem o ideário antidemocrático de Jair Messias Bolsonaro, um “mito” para a dupla, cujo léxico e estilo de vociferar são decalcados do ideólogo e *influencer* mor da extrema direita brasileira, Olavo de Carvalho, morto em 2022. O conspiracionismo, a quebra de decoro e a virulência das intervenções públicas dos mentores do ultraconservadorismo são visivelmente mobilizados pelos ativistas gaúchos, que interpelam funcionários, visitantes e participantes da mostra perguntando se eram “tarados”, “viciados em pornografia”, “pedófilos”, “pederastas”. Sua performance é típica dos *trolls* de internet, que adotam a indecorosidade e o choque para humilhar seus oponentes; acusados de cometer assédio moral, recuam dizendo se tratar de gozação. Mas a campanha difamatória relâmpago, é preciso dizer, não teria gerado o efeito que gerou caso outro ator não tivesse se intrometido na celeuma, a fim de lucrar politicamente com ela. Entre os dias 9 e 10 de setembro, foi o Movimento Brasil Livre (MBL) que, por meio de sua habilidade digital e capilaridade nacional, fez a criminalização fantasiosa da curadoria de Gaudêncio Fidelis se difundir rapidamente pelo Brasil, forçando o banco a capitular.

Sem que haja termo de comparação, mas como



sintoma do trincamento da sociedade civil e de suas posições inconciliáveis, é importante deixar anotado que a “Queermuseu” também foi alvo de protestos por parte de grupos LGBTI+ e feministas que não se viam representados na mostra, segundo eles, circunscrita à homossexualidade masculina e propensa a domesticar a potência disruptiva do *queer*. Tanto que na inauguração, em meados de agosto, manifestantes lançaram panfletos no espaço expositivo, desde o andar superior do Santander Cultural, através do vão central do edifício histórico. O pesquisador Tiago Sant’Ana (2017) tomou nota de enunciados desabonadores veiculados pelos papéis volantes: “LGBT? *Queer*? Para quem? Vernissage para o sistema de arte[,] enquanto 500 mulheres são agredidas por hora no Brasil [...]”. Sugerindo que as adversidades de uns estariam eclipsando as agruras de outros, ou outras, a sentença termina com: “[a] cada 11 minutos uma mulher é estuprada no Brasil”. Também havia menções críticas a cortes praticados pela administração pública na atenção a pessoas com *aids*, além do então risco de extinção da Secretaria Estadual de Políticas para as Mulheres do Rio Grande do Sul.

Mas, como é sabido, a autocensura do Santander se deveu à ofensiva da extrema direita, que incluiu

agressão física contra um funcionário e ameaças de morte dirigidas a três diretores, além da pichação e depredação de dezenas de agências no Brasil. Não de forma intencional, o banco acabou autorizando o poder retórico de veto – bradado por setores civis e seus representantes políticos – a escalar rapidamente por diversas cidades e instituições no país. O que ninguém esperava, porém, é que no meio da avalanche reaja contra as artes – incidente, além de Porto Alegre, em São Paulo, Jundiaí, Sorocaba, Campo Grande, Belo Horizonte, Vitória, Fortaleza etc. – um caso envolvendo clamor de veto, ocorrido em Brasília (DF), fosse protagonizado por grupo historicamente minorizado, identificado com o progressismo. Passada somente uma semana do cancelamento da “Queermuseu”, o filme *Vazante* (2017), dirigido por Daniela Thomas, provocou reações implacáveis de militantes negros presentes em debate integrante do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 17 de setembro. Estes manifestaram consternação diante da abordagem da diretora branca sobre a memória da escravidão no Brasil e de sua representação no cinema. Thomas foi duramente confrontada no palco, sobretudo, pelo crítico Juliano Gomes e pela atriz Mariana Nunes, ambos na plateia, em virtude da desconsideração, no enredo fílmico, da resistên-



cia e agência das pessoas negras escravizadas no passado.

A perspectiva da branquitude canalizada por Daniela Thomas teria resultado num filme reprovável, dado seu perfil “conformado”, “conservador”, “desinformado do ponto de vista negro”, “reiterativo da escravidão”, “economicamente questionável” e “mantenedor do *status quo*”, conforme expressões dos repudiadores pinçadas da gravação do confronto (Debate, 2017). A diretora relata, no texto em que junta os cacos da depreciação pública sofrida no Cine Brasília, que na manhã do evento, ainda no hotel, ela e Jai Batista, uma das atrizes do filme, foram abordadas no elevador por uma ativista, também ela profissional do audiovisual, que apontou o dedo na cara de Batista e vaticinou a centímetros do nariz de Thomas, como se esta nem estivesse ali: “Prepare-se, esse debate não vai ser nada fácil para vocês” (Thomas, 2017). Dito e feito: por mais de uma hora, a equipe de *Vazante* foi submetida a um suplício, com sua diretora sendo atacada verbalmente por quem disputava a posse do microfone disponibilizado para a audiência – ao que se somavam gestos de abominação, socos nas poltronas, expressões de repugnância e risadas histriônicas (Ibidem). Acuada com o volume e contundência das invectivas, Thomas terminou

transigindo com a interdição do longa-metragem: “Acho que eu não faria o filme, agora”, confissão seguida de palmas do combativo público daquilo que deveria ter sido um debate (Debate, 2017).

Em rechaço à obra cinematográfica inspirada numa história transmitida por sua família, passada no início do século XX, mas que a diretora optara por retroceder em um século para abarcar os horrores da escravidão, Juliano Gomes chegou a propor, mesmo após o “perjúrio” da criadora, no termo usado por ela, que o filme fosse *guardado e deixasse de ser lançado no circuito* (Thomas, 2017). Como é característico das opacidades mútuas exacerbadas pelas guerras culturais, o que para Thomas soou tão somente como “ódio”, “linchamento” e “censura” (Thomas, 2017), para Gomes (2017), em sua tréplica publicada no mesmo veículo jornalístico, o desconforto sentido por ela seria sintomático de sua “inabilidade para lidar com as mínimas situações de estresse nas quais o tema racial venha à tona”. Aqui, além do filme, era também o rito democrático de discussão pública que se encontrava na berlinda, cujos limites foram esgarçados, senão rompidos. O crítico chama de “fragilidade branca” a perplexidade de pessoas que, como Thomas, se encontram apartadas da questão racial por ocuparem o lado de quem “tem poder, privilé-



gio, grana” e que, assim, “dita a forma discursiva dos espaços” (Gomes, 2017), como se tal condição justificasse o recurso ao enquadramento alheio e ao arbítrio de sentenciar sobre o direito de um filme poder, ou não, existir.

A problemática racial também ganha relevo no último caso de nossa série, encerrando-a ao mesmo tempo que fecha a década de 2010, no Brasil, no quesito das clivagens culturais açuladas pelas artes – transformadas em trincheira de luta pela verdade, por grupos zelosos de suas agendas. Todavia, a controvérsia a seguir porta o ineditismo de funcionar como sorvedouro de *todos* os temas de cisão vistos até aqui: ecologia, gênero, sexualidade e racialidade. Ela tem início antes mesmo do público tomar contato diretamente com *Diva* (2020), escavação-escultura assinada por Juliana Notari, realizada numa encosta já desmatada do parque artístico-botânico Usina de Arte, antigo engenho e usina sucroalcooleira, situado em Água Preta, município da Zona da Mata Sul, em Pernambuco. A obra é resultado do trabalho de vinte homens, quase todos negros, que debaixo de sol e durante a pandemia de Covid-19, por meses a fio, perfuraram manualmente a terra para abrir enorme cavidade em forma de vulva, ou ferida, medindo 33 metros de comprimento, por 16 de largura e 6 de

profundidade, depois selando-a com concreto e resina na cor vermelha. Nas palavras da artista, a ideia era fomentar “a problematização de gênero, a partir de uma perspectiva feminina”, do mesmo modo que questionava “a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade falocêntrica e antropocêntrica” (Artista plástica, 2021).

No entanto, ao cobrir alguns santos Notari descobriu outros, como se vê nas objeções à sua postagem no Instagram, em que apresentava na internet – antes da inauguração – sua nova criação. Do mosaico de nove fotos no *post*, a que teve maior repercussão mostra a artista em primeiro plano, em modo “*selfie*” e de óculos escuros, com a obra ainda em finalização e os operários racializados ao fundo. “Achei linda sua estética de mulher branca rica com mão de obra de homens negros no *background*”, disparou um perfil no antigo Twitter, ao compartilhar a imagem. A viralização da publicação da artista, feita em 30 de dezembro de 2020, alcançou níveis monumentais na virada para 2021, como contabiliza o mediador cultural Cayo Honorato (2024, p. 118): foram 33 mil interações, sendo quase 13 mil risadas, mais de 10 mil corações e 8 mil curtidas, completados por praticamente 15 mil compartilhamentos e cerca de 26 mil comentários. Antes de observar outros deles,



anote-se que, nesse caso, a obra é subsumida por sua “imagem interconectada”, noção que Honorato empresta de Andrew Dewdney (Honorato, 2024, p. 115). Nela, o índice visual da escultura se converte em “assembleia sociotécnica não mais limitada pelo aspecto representacional”, em que curtidas, compartilhadas e opiniões *participam* de sua significação pública, sem falar no “processamento algorítmico” (Honorato, 2024, p. 115) que a enreda numa economia atenta incitadora de posicionamentos categóricos.

Isso explica, em alguma medida, que a grande maioria dos comentários às imagens da obra seja “sucinta e parcial”, ou seja, tanto toma partido quanto o faz de maneira simplista, quando não claramente desinformada, como igualmente capta o mediador (Ibidem, p. 118). Nessa forma de se colocar publicamente, revela-se um tipo de predisposição *gerado* pelas mídias digitais, elas também agentes na cacofonia de exibicionismo moral, de lado a lado, e, por assim dizer, dentro de cada lado. A antropóloga Letícia Cesarino (2022, p. 99) movimenta o conceito de *affordance* para captar esse aspecto, traduzindo-o por “propiciação”. Esta condiz a uma das “propriedades da arquitetura das plataformas que induzem de forma sutil [...] os usuários a se comportarem de tal ou qual forma”, o que pode ser flagrado nas va-

riadas expressões de repúdio a *Diva* na rede. É óbvio que o “bucetão”, na língua despudorada e hostil da extrema direita digital, despertou enxurrada de piadas preconceituosas, machistas, misóginas, intolerantes e criminosas, inclusive por parte de mulheres assumidamente antifeministas. Mas não será a essas reações já esperadas – dada a conjuntura polarizada e intoxicada – que daremos espaço, aqui.

Priorizamos, para efeito de reconhecimento de fraturas intracomunitárias, quando a esfera pública se fragmenta ainda mais, os comentários que confrontam a artista e sua obra desde matrizes valorativas pretensamente mais legítimas do ponto de vista do progressismo cultural. Nesse rol, contam-se amostras de combatividade ecologista, protestos de gênero e sexualidade e o já referido engajamento racial. Valemo-nos, para isso, do fraseado recolhido e sintetizado por Honorato em sua etnografia textual-digital. O primeiro marcador é repercutido por formulações como: “@greenpeace, estão desmatando a área para construir a obra”, “o solo vai erodir, sem contar os danos provocados pelo concreto e a resina” e “animais podem cair ou ficar presos na escavação” (Honorato, 2024, p. 121-122). No segundo quesito, a artista é acusada de “competir com obeliscos e arquiteturas falocêntricas”, de “erotizar e perverter a na-



tureza” e de “excluir pessoas trans ao eleger a vagina para representar o feminismo” (Honorato, 2024, p. 119, 122). Por fim, remetendo à lacração contra a mulher-branca-rica, chamam-na de “brankkka”, em eco à Ku Klux Klan, e apontam signo de racismo em sua opção por “usar a cor avermelhada para representar uma vulva” (Honorato, 2024, p.121-122). Vê-se como o intento artístico, novamente aqui, é pulverizado por uma multiplicidade de reações imperativas, representativas de desacordos fundamentais.

Algumas considerações

A revisão dos casos decorridos de 2010 a 2020-2021 permite-nos reter propriedades que neles coincidem, a despeito da variedade de motivos e da eventual superposição, e partição interna, dos lados em disputa – estes relativizados pelo movimento espiralar das contendidas. Principiemos pelo ecossistema tecnológico que lhes serve de *locus*, constatando o hibridismo entre espaços físicos e virtuais na existência pública da arte, no período enfocado – quando as paredes dos locais de exibição artística parecem se desintegrar. Daí os conflitos repassados terem nos ambientes digitais de interação, ora seus *fronts*, ora seus modelos de reação à produção visual. É consenso que, com a popularização da internet no século

XXI, quantidade muito maior de pessoas passou a ter voz na arena pública, sem que a participação nas discussões de interesse geral tenha de, necessariamente, passar pelo crivo dos veículos tradicionais. Em contrapartida, o funcionamento das plataformas digitais modula significativamente as condutas discursivas dos usuários, estimulando respostas exaltadas a conteúdos que, muitas vezes, lhes geram sentimentos fortes e, assim, despertam sua indignação. Nas situações descritas, aliás, os trabalhos de arte são transmutados de tal modo em fatos midiáticos polêmicos que sua repercussão não pode ser outra, senão a de convocar para posicionamentos moralmente orientados – pouco, ou nada, matizados.

O tom bombástico das abordagens em torno de parcelas da arte contemporânea, e de tantos outros temas socialmente relevantes, angaria atenção e produz espantoso engajamento entre os perfis nas mídias sociais, servindo inclusive de substrato para a afirmação, e reiteração constante, de suas identidades – em franca animosidade a rivais encarados como inimigos indignos de respeito. É preciso ressaltar que a própria arquitetura e padrão operativo das redes digitais de relacionamento e consumo de informação instigam o “ânimo bélico”, voltado ao sacrifício simbólico do oponente, servindo de solo fér-



til para as guerras culturais, como sugere João Cezar de Castro Rocha (2021, p. 161). Importa salientar, ademais, que nos espaços virtuais os públicos não estão no comando de suas escolhas e coordenadas de navegação, uma vez que expostos e condicionados pela lógica algorítmica – inoculadora de *vieses de confirmação* das convicções individuais e coletivas e, por conseguinte, causadora de *alergia ao contraditório*. De acordo com Giselle Beiguelman (2021, p. 125), se numa mão “os algoritmos modelam comportamentos” na outra, “impactam processos políticos”. Paradigmático disso, e do próprio advento das batalhas culturais no país, foi o trampolim usado por Bolsonaro em 2011, período em que era um deputado inexpressivo do baixo clero, para se projetar politicamente como ponta de lança da direita radical brasileira, quando de um jeito infame alcunhou o kit anti-homofobia respaldado pelo governo federal pe-tista de “kit gay” (Bosco, 2023).

O pânico instilado no campo conservador por esse tipo de manobra retórica e oportunista adquire eficácia, em boa medida, por vicejar numa ambiência onde vigora o que Márcio Moretto Ribeiro identifica como “filtros bolha” e “câmaras de eco” – dinâmicas digitais que selecionam os materiais acessados por determinado perfil, com reincidência metódica da-

queles que corroboram suas certezas, tornando-o refratário a tudo o que não reforce as “verdades” cultivadas no seio de seu grupo (Mídia Digitais, 2020). É no recôndito desses envoltórios informacionais que reverberam somente conteúdos iterativos de certa visão de mundo, ao mesmo tempo que promovem e seguem alimentando identidades ensimesmadas, transmigradas para realidades paralelas. Beiguelman (2021, p. 171) aponta que esse tem sido o destino das comunidades digitais, “cada vez mais confinadas a bolhas, algoritmicamente dirigidas, e nas quais os grupos tendem a falar entre si e para si”. Vimos na seção anterior que, ao se depararem com aquilo que afronta seus valores mais íntimos, os públicos tornados combatentes culturais tendem a retrucar com contundência terminante, quando não abertamente violenta e anuladora do outro – frequentemente visto como fonte do mal. O que se nota, portanto, é uma esfera pública altamente fracionada, pautada por preceitos morais infensos ao que não lhes endossa.

Acontece que a nova economia da atenção foi captada e exponencialmente explorada, antes de mais ninguém, por ativistas de extrema direita. Foram eles os primeiros a dominar e conferir a atmosfera dessa terra aparentemente sem lei onde impera o escândalo e a virulência, saturando-a com



posicionamentos aberrantes. Esse setor *radicalizado* assume para si o propósito de reverter a qualquer custo a propalada hegemonia de esquerda, além de combater o tal “comunismo”, motes repetidos como mantra por aqueles que, até pouco tempo, se sentiam silenciados em seu reacionarismo antiquado – e que nos anos 2010, no Brasil, saem do armário de uma vez por todas. O vínculo com a mídias sociais, estreado com o Orkut ainda na primeira década do novo milênio, foi particularmente propício para o cultivo de fóruns virtuais promotores do ultraconservadorismo, aglutinando muita gente que, alijada do *mainstream*, não encontrava espaço de expressão e compartilhamento de suas compreensões retrógradas das coisas. Nesses espaços, grassam conteúdos político-ideológicos direcionados a um público específico, propenso a encampar causas autocentradas e, simultaneamente, a apartar-se do âmbito *comum* de debate, diversificado em suas tendências. Em outras palavras, a direita passa a consumir somente as informações produzidas pela própria direita, isolando-se numa espécie de solipsismo.

Contudo, informados pelos lacres de repúdio envolvendo obras como *Bandeira branca*, *Vazante* e *Diva*, vemo-nos obrigados a ressaltar que a dinâmica de corroboração endógena de compreensões de

mundo não poupa os grupos situados à esquerda no espectro político, eles também submetidos a filtros bolha, câmaras de eco e, assim, a vieses de confirmação de convicções inegociáveis – embora o aparato informacional da nova direita a tenha conduzido a um processo ainda mais cerrado de *retroalimentação*, além de lastrear condutas assumidamente violentas por parte de seus ativistas. Quem provê esse modelo enviesado de intersecção político-tecnológico-midiático é a *alt-right* norte-americana – alternativa ao conservadorismo tradicional na adoção de um gênero de performance demolidora do decoro e dos contratos mais básicos de urbanidade, assim como dos ritos institucionais das democracias liberais. Angela Nagle (2017, p. 29) comenta que as concatenações digitais *on-line* ensejam a emergência de uma “nova sensibilidade de direita”, que se dá sob o signo da transgressão e da irreverência, na forma de humilhações dispensadas programaticamente aos oponentes da esquerda cultural, a ponto de tirar vantagem *até mesmo* da indignação provocada nos defensores dos direitos humanos e da linguagem politicamente correta.

Nagle (2017, p. 06) indica se tratar de um novo capítulo das guerras culturais. Inaugurada nos anos 2010, a fase *on-line* dessas batalhas é distinta do



quadrante testemunhado na segunda metade do século XX, quando os avanços sessentistas e setentistas da nova esquerda nos Estados Unidos (encabeçada pelo feminismo, movimento gay, luta antirracista e contracultura) são contra-atacados, com uma geração de retardo, pelo conservadorismo organizado a partir dos anos 1980 em torno da ortodoxia religiosa e dos valores da família patriarcal, na aliança da direita cristã com neoconservadores letrados (Hartman, 2022). No Brasil, que de 1964 a 1985 esteve sob ditadura mas viu a hegemonia cultural de esquerda florescer (Sshwarz, 1975), o progressismo igualmente representa alvo de combate para os contrarrevolucionários tradicionalistas, ainda que a cronologia e os alinhamentos não coincidam exatamente com os estadunidenses. De qualquer modo, a segunda década do século XXI parece colocar as duas nações na mesma página, como o confirma a primeira eleição de Donald Trump para a Casa Branca, em 2016, seguida da de Bolsonaro por aqui, em 2018. Se o estilo transgressor, nos idos contraculturais, estava umbilicalmente associado às militâncias progressistas, a partir da década passada é a “contra contracultura” que adquire protagonismo (Diniz, 2018, p. 142), com a desobediência civil sendo incorporada e turbinada pela nova direita, que a desvincula “de qualquer fi-

losofia igualitária de esquerda e [mesmo] da moral cristã de direita” (Nagle, 2017, p. 37).

Em sua verve *trolladora*, a direita alternativa combina de maneira ambivalente o tripé retidão-escárnio-oportunismo, mediante a disseminação deliberada de pânico moral, possivelmente sua arma mais eficaz. Seus porta-vozes se tornam *experts* em fazer soar o alarme da ameaça existencial aos valores basilares da dita “civilização ocidental judaico-cristã”. Daí os avanços históricos, por exemplo, na condição da mulher, na visibilidade LGBTI+ e nos arranjos familiares não convencionais, em sua aquisição de espaço na cena pública, servirem de motivo para “clamores por censura”, nas palavras de Luís Felipe Miguel (2018, p. 40). Na esteira da extinção da “Queermuseu”, o cientista político registra uma parte da novidade funesta do decênio, ao dizer que os apelos civis por cerceamento, “que se dirigiam inicialmente aos meios de comunicação e às salas de aula, chegam às artes, em episódios que levaram ao fechamento de exposições” (Miguel, 2018, p. 40). A outra parte da má notícia, propensa a aprofundar ainda mais o problema, é que mesmo entre os grupos progressistas a defesa da liberdade de expressão “se tornou condicional” (Miguel, 2018, p. 41), como visto no episódio motivado pelo filme *Vazante*, ocor-



rido na semana subsequente à da autocensura praticada pelo Santander Cultural.

Temos, aqui, pista importante para o entendimento de que, além de multidirecional, o processo de implicação das artes nas fileiras de disputa pelo triunfo moral é essencialmente *relacional*, a despeito da não equivalência entre os níveis de beligerância e autoritarismo adotados pelos grupos em desavença. Isso inclui dizer, a contragosto de parcelas do progressismo, que a direita não alucinou sozinha em seu solipsismo impermeável ao contraditório. Também apesar do isolamento polarizador mais acentuado da extrema direita, que simplesmente não admite nada do que não reitere suas posturas intolerantes, conspiracionistas e negacionistas, há aspectos comuns nas mobilizações dos flancos, balizados pelo fato de que o debate público “desloca-se para o terreno da moralidade, em que certezas absolutas bloqueiam a discussão” (Migue, 2018, p. 41). É nesse território, demarcado por agendas de costumes erguidas ao modo de barricadas, que os atores se engajam fervorosamente em prol do que julgam ser o *bem*. O exame que Nagle (2017) faz da situação sugere haver, no padrão de relacionamento forjado pelas mídias digitais, algo que conduz, de parte a parte, à vaidade política talhada nos termos da verdade e da virtude.

No caso da esquerda cultural, isso se manifesta, ainda conforme a analista, em seu reclamo generalizado, denunciador de praticamente tudo que não convirja com os princípios mais puros acalentados por seus grupos. A propósito, suas identidades políticas se afirmam por intermédio de toda uma “cultura de acusações de misoginia, racismo, capacitismo, gordofobia, transfobia e assim por diante, [não raro] lançadas levianamente” (Ibidem, p. 12). A obra *Diva*, como verificado anteriormente, tem o mérito de captar o fenômeno. Não é preciso repetir que a atitude *a priori* recriminadora gera fracionamentos também no interior do campo progressista. Mas, para além disso, a moral ilibada dos representantes do pluralismo cultural vem fornecendo, indireta e reversamente, muita munição para a truculência da direita reacionária, achincalhadora do virtuosismo comportamental autoarrogado pelas subculturas de esquerda. Destarte, o cantor Negro Leo, autor do sugestivo disco *Desejo de lacrar* (2020), saca argutamente que ao lacre progressista nas pautas culturais o reacionismo desavergonhado antepôs com toda retumbância o “ultralacre” (Leo; Packer, 2023, p. 227).

A, por assim dizer, lacração da lacração tem nas artes alvo estratégico para as ofensivas ultraconservadoras levadas a efeito nos enclaves de dissemi-

nação de valores (como a escola, a mídia e os espaços de difusão da arte), sendo as exposições plataformas de visibilidade para bandeiras voltadas à conquista de direitos por segmentos minorizados. Ocorre que, na conjuntura de 2017, quando o circuito artístico brasileiro foi tomado de assalto pela sanha detratora de gente “de bem”, os ataques à liberdade de expressão não encontraram o devido contraponto por parte da esquerda, que segundo Miguel (2018) não foi capaz ou não se sentiu tão motivada para defender esse expediente-chave da democracia. Como se nota em respostas como *Brazilian Art Under Attack!* [Arte brasileira sob ataque!], compêndio organizado no calor da hora por Luísa Duarte (2018), “difundiuse a ideia de que a questão era ‘diversionista’ diante de debates mais importantes”, na embocadura de Miguel (2018, p. 52). Não foram poucos os que, como a crítica de arte mencionada, enxergaram nos ataques mera “cortina de fumaça” para tirar o foco de problemas supostamente mais relevantes, como a corrupção no governo Temer, o desmonte das leis trabalhistas no Congresso, a entrega do Pré-sal aos estrangeiros etc. A falha dessa interpretação, para falar apenas da mais básica, é que ela subestima o fato de a liberdade artística e de opinião ser “um elemento crucial na construção de um país mais justo e

digno – ao menos tão importante quanto o petróleo e a CLT” (Miguel, 2018, p. 53).

Mas o mais surpreendente foi perceber que “a restrição a conteúdos considerados ofensivos [era reivindicada] por argumentos à direita ou à esquerda”, por ferir as sensibilidades e despertar aflição moral, por exemplo, em cristãos conservadores – no caso da “Queermuseu” – ou em militantes negros – no caso de *Vazante* (Miguel, 2018, p. 54). Diante da disseminação do poder retórico de interdição da produção artística entre grupos de diferentes orientações ideológicas, cumpre lidarmos com a questão formulada pelo cientista: “Vamos dar veto a todos os possíveis atingidos e, em vez de proclamar a liberdade de expressão, universalizar o direito de censura?” (Miguel, 2018, p. 54). É evidente que não se trata de advogar pela garantia irrestrita da livre expressão. Está claro que, além da transgressão, a extrema direita igualmente capturou o dispositivo da “liberdade de expressão”, acionando-o como forma de se autorizar para a prática da vociferação odiosa contra todas as pessoas e setores que não compactuam com suas visões alucinadas e refratárias à diferença. Por isso a necessidade de se reforçar uma linha demarcatória, baseada no direito constitucional. Conforme preceito liberal clássico, ordenador da lei vigente, a



atividade individual – a exemplo da extroversão de uma obra de arte – só pode ser obstada caso provoque dano *objetivo* ao outro. Do contrário, não faz sentido confundir aquilo que lhe gera desconforto com o discurso propriamente de ódio, promotor de violência, este sim passível de restrição legal.

Conclusão

Seja como for, o que se viu na década passada foi um tipo de emergência insurgente de parcelas significativas da audiência das artes visuais, em sua encarnação do papel detrator. Isso convoca os agentes da arte, aos quais nos somamos, para a rotação atenta de que fala Canclini (2016), já que é o “hegemonismo” do campo propositivo em arte, nos termos de Nathalie Heinich (2008, p. 128), que está sendo afrontado com estridência, em tensionamento temerário aos marcos democráticos – para não dizer dos critérios e categorias propriamente artísticos. Se as disciplinas da arte (estética, crítica e história da arte) se fiam na singularidade e nos propósitos artísticos para emitir juízos e produzir relatos autorizados, como proceder quando essas prerrogativas são francamente rasuradas pela face-receptiva-tornada-repudiadora? A nosso ver, há que se dispor à manobra elíptica em que a análise sobre a vigência pública

da arte parta não das obras em si, para terminar nos públicos fruidores, supostamente beneficiários, mas se inicie por estes, para desembocar nas obras e extrapolá-las – já que, nos *fronts* das guerras culturais, os objetos artísticos são frequentemente tomados pelos receptores-repudiadores como artefatos “bélicos” na luta pela verdade, neutralizando a especificidade artística.

Feitas essas considerações, o que podemos concluir do segundo decênio do século XXI no quesito da conversão da arte em trincheira de batalhas culturais em espiral? Não há dúvida quanto a premência de *compreendermos* o que se passa nesse domínio altamente representativo da experiência social – por lidar com afetos mobilizadores do indivíduo e da coletividade –, a fim de somar esforços para o *redesenho* dos parâmetros de discussão acerca das criações artísticas no campo ampliado, ou mesmo desdefinido. O fato de as balizas de fruição-interpretação-diálogo terem se deteriorado não significa que devam ser simplesmente restauradas segundo ideais abstratos, mesmo porque seu grau de esgarçamento não o permitiria. A inegável influência que os diversos públicos vêm exercendo nos rumos da produção artística, ainda que pela via do “cancelamento”, alvitra que nos dediquemos ao chamado “giro ao receptor”. En-



saíamos algo disso por aqui, ao abrir passagem para o reconhecimento de que, desde pelo menos a década passada, vai se tornando frequente a combinação de recepção com repúdio, por parte de setores civis, com os ambientes virtuais funcionando como arenas de extroversão de posições mutuamente anuláveis, com a arte – distanciada da singularidade estética – servindo de elemento catalisador confrontos.

Metonimicamente, os que defendem ou atacam valores morais sugeridos por obras artísticas, seja do posto avançado emancipatório, seja da retaguarda contrarrevolucionária, assumem o papel de *combatentes culturais*. Nulificando as categorias políticas de *adversário*, *debate público* e *hegemonia*, os portadores da virtude fincam o pé nas verdades incontestáveis dos grupos a que pertencem, o que suscita fracionamento desmedido, talvez irrevogável, da esfera pública de discussão dos assuntos de interesse geral, com as paixões adquirindo primazia sobre a razão argumentativa – com o que isso implica para o rito democrático de cotejo de ideias e pactuação de acordos básicos. Se, em 2010, Nuno Ramos apontava, face à perseguição que sofrera por incluir urubus certificados em sua instalação, para o colapso de noções universais da modernidade política, hoje, pode-se acrescentar que é próprio senso de *comum* que

vai se inviabilizando, com a digladição em cascata de particularismos pontudos e ciosos de si. Como sair desse beco em que ainda nos encontramos?



Referências

- ARTISTA PLÁSTICA é atacada nas redes após esculpir vagina de 33 metros na terra. **O Globo**, 2 jan. 2021.
- AVELAR, Idelber. **Eles em nós: retórica e antagonismo político no Brasil do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- BEIGUELMAN, Giselle. Dadosfera. In: BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021, pp. 47-77.
- BOSCO, Francisco. Face cultural do bolsonarismo explica destruição de obras de arte. **Folha de S.Paulo**, 13 jan. 2023.
- CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CAVAZZOLA JR., Cesar Augusto. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. **Lócus Online**, 6 set. 2017.
- CESARINO, Letícia. **O Mundo do avesso – verdade e política na era digital**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- DEBATE com as equipes dos filmes **Peripatética e Vazante**. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2017. Captação (90 min.), son., color, vídeo. YouTube.
- DINIZ, Clarissa. Tudo – ainda – está em seu lugar. **In**: DUARTE, Luísa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 131-149.
- DUARTE, Luísa (org.). **Brazilian Art Under Attack!**. **Jacaranda**. Rio de Janeiro, nº 6, 2018.
- GOMES, Juliano. O movimento branco. **Piauí**, 19 out. 2017.
- HARTMAN, Andrew. A *Kulturkämpfe* neoconservadora. **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto**. Tradução: Cayo Honorato. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 63-118.
- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução: Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- HONORATO, Cayo. Por uma teoria *Diva* da arte. In: CYPRIANO, Fábio; ARANTES, Priscila (orgs.). **Artes e práticas culturais**. São Paulo: Educ, 2024, p. 113-128.
- HUNTER, James Davison. **Culture wars: the struggle to define America**. New York: Basic Books, 1991.
- INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Proteste! aborto, blasfêmia e sacrilégio na 31ª Bienal de Artes de São Paulo. **Website IPCO**, 22 set. 2014.
- INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Quem somos. **Website IPCO**, [2022].



LATOIR, Bruno. **Reagregando o social**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba; Bauru, SP: Edusc, 2012.

LEO, Negro; PACKER, Amilcar. Amilcar Packer e Negro Leo. In: FABIÃO, Eleonora; SCHNEIDER, Adriana (orgs.). **Janelas abertas: conversas sobre arte, política e vida**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, pp. 222-239.

MAMMÍ, Lorenzo. Pichações e urubus: Cultura é regra, arte é exceção. **Folha de S.Paulo**, 17 out. 2010.

MÍDIAS SOCIAIS e câmaras de eco. Márcio Moretto Ribeiro, 2020. Captação (34 min.), son., color, vídeo. YouTube.

MIGUEL, Luis Felipe. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Censura e políticas culturais**. Salvador, v. 11, n. 1, 2018, pp. 37-59.

MORETZSOHN, Sylvia Debossan. Notas sobre um escândalo. **Observatório da Imprensa**, 10 jun. 2014.

NAGLE, Angela. **Kill all normies: the online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump**. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books (e-book), 2017.

ORTELLADO, Pablo. Conservadores temem entregar a família aos quatro cavaleiros do apocalipse. **Folha de São Paulo**, 2 jan. 2018.

OSORIO, Luiz Camillo. La Bête – depois da intolerância, alguma conversa. In: DUARTE, Luísa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 41-48.

RAMOS, Nuno. Bandeira branca, amor: Em defesa da soberba e do arbítrio da arte. **Folha de São Paulo**, 17 out. 2010.

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

SANTANA, Elaine. A fotógrafa polêmica que a Oi censurou no Brasil. **Outras Palavras**, 28 nov. 2011.

SANT'ANA, Tiago. "Queermuseu": a apropriação que acabou em censura. **Le Monde Diplomatique**, 18 set. 2017.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, pp. 61-92.

SILVA, Diogo de Moraes. Entre as "ditaduras" do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo". **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto**. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, pp. 367-395.

THOMAS, Daniela. O lugar do silêncio. **Piauí**, 4 out. 2017.

