



Ephmera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - v. 8, n. 15, 2025
ISSN: 2596-0229

A cena na política e a política na cena:

miradas sobre a teatralidade da
extrema direita contemporânea



EXPEDIENTE

Editor-chefe Éden Silva Peretta

Editor associado Paulo Cardoso Maciel

Editores deste dossiê Christina Fornaciari, Júlia Guimarães, Júlia Morena Costa, Juliana Coelho, Raquel Castro e Thálita Motta

Bolsistas FAPEMIG Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

Secretaria Aline Machado Gonçalves

Diagramação Laís Limonta Gonçalves

Revisão textual em português Aline Machado Gonçalves

Divulgação e redes sociais Laís Limonta Gonçalves

Capa Laís Limonta Gonçalves

Foto da capa Joédson Alves/Agência Brasil

Tradutores e revisores em línguas estrangeiras

Andressa Macedo

Celso Rimoli

Daniel Bueno

Guilherme Santos

Juliano Lima

Leonardo Maciel

Sabrina Leitzke

Conselho Científico e Editorial

Dr. Cassiano Sydow Quilici - Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Dra. Cláudia Tatinge Nascimento - Macalester College (EUA)

Dra. Elena Cervelatti - UNIBO (Itália)

Dr. Fernando Mencarelli - Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Dr. Kuniichi Uno - Rikkyo University (Japão)

Dra. Luciana da Costa Dias - Universidade de Brasília (Brasil)

Dra. Nanci de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Dr. Peter Pál Pelbart - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Dra. Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Realização Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Apoio Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

Ficha catalográfica

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Ephemera [recurso eletrônico]. - v. 1, (2018-). - Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018-
1 recurso online.

Quadrimestral.
e-ISSN: 2596-0229
Disponível apenas online.

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. 3. Performance (Arte).
I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

CDU: 792(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

Revista Ephemera

Universidade Federal de Ouro Preto
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Espaço das Artes - Centro de Convenções
Rua Diogo de Vasconcelos, 328, Pilar
Ouro Preto - MG
354000-000
ephemerajournal@ufop.edu.br

SUMÁRIO

Editorial

08

Apresentação do dossiê: A cena na política e a política na cena

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

16

Presentation of the Special Issue: The scene in politics and politics in the scene

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Dossiê

24

Mulheres na política: da domesticação à adjacência, entre primeiras-damas e *tradwifes*

Júlia Morena Costa

45

Women in politics: from domestication to adjacency, between first ladies and *tradwifes*

Júlia Morena Costa

65

Anotações sobre as raízes estéticas do fascismo

João Guilherme Paiva

78

Notes on the esthetic roots of fascism

João Guilherme Paiva

91

A poética do deboche contra a máquina de desinformação da extrema direita em plataformas digitais

Luciana Mizutani

108

The poetics of mockery against the far-right disinformation machine in digital platforms

Luciana Mizutani

124

O gesto das palmas na performance contra Gisberta

Marcio Freitas

140

The clapping gesture in the performance against Gisberta

Marcio Freitas

156

Para salvar os bichos: *La Bête* e o Brasil oito anos depois

Daniel Freire Guerra

174

To save the beasts: *La Bête* and Brazil eight years later

Daniel Freire Guerra

192

Liberdade de expressão artística e contrapúblicos conservadores: análise das controvérsias em *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Giuliana Kauark

João Domingues

Caroline Dumas

212

Freedom of artistic expression and conservative counterpublics: an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços* and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Giuliana Kauark

João Domingues

Caroline Dumas

232

O outro é um eu – parte 2

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

245

The other is an I – part 2

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

258

No que pensa o gado?

Bruna Kalil Othero

265

What's the cattle's thoughts?

Bruna Kalil Othero

272

“Eu sempre fui do teatro, eu sempre fui de um outro lugar”: entrevista com Cida Falabella

Juliana Coelho de Souza Ladeira

Thálita Motta Melo

Maria Aparecida Vilhena Falabella

290

“I have always belonged to the theater, I have always belonged to another place”: interview with Cida Falabella

Juliana Coelho de Souza Ladeira

Thálita Motta Melo

Maria Aparecida Vilhena Falabella

Traduções

308

QAnons, antivacinas e influenciadores de bem-estar: uma perspectiva semiótico-discursiva sobre os vínculos entre teorias da conspiração, espiritualidade e *wellness*

Paolo Demuru

Artigos Livres

331

Do giro à gira: poéticas e pedagogias corporificadas

Vinícius da Silva Lório

349

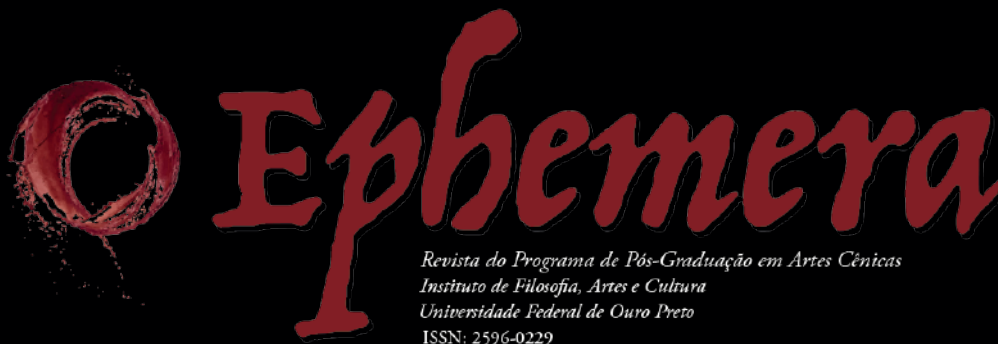
O olhar de Antígona através dos tempos: *Tragédia*, de Quatroloscinco Teatro do Comum

Flávia Almeida Vieira Resende

364

Entre a luz e a sombra: corpos habitáveis na escola

Jailson Araujo Carvalho



APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ:
A cena na política e a política na cena

PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE:
The scene in politics and politics in the scene

Christina Fornaciari

 <https://orcid.org/0000-0002-3551-4082>

Júlia Guimarães

 <https://orcid.org/0000-0003-0047-8250>

Júlia Morena Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Juliana Coelho

 <https://orcid.org/0000-0001-5594-6002>

Raquel Castro

 <https://orcid.org/0000-0002-0698-857X>

Thálita Motta

 <https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Apresentação do dossiê:

A cena na política e a política na cena

Presentation of the Special Issue:

The scene in politics and politics in the scene

A extrema direita hoje atuante no Brasil e em vários outros territórios mundiais é um campo político heterogêneo, de difícil definição e de composição mutável, no qual o conservadorismo moral e a radicalização do neoliberalismo convergem. A partir de eventos locais, a extrema direita vem ganhando importância nas disputas dos votos e na proposição de pautas públicas de ataque aos direitos humanos e à comunidade científica, na defesa de práticas conservadoras no campo da moralidade e na incitação à xenofobia, por exemplo, como visto no projeto estadunidense estruturado no presente ano.

Este campo que atualmente tem no Brasil o bolsonarismo como um de seus grandes expoentes, não se limita a ele e, mesmo após a derrota nas eleições presidenciais de 2022, continua demonstrando força nas redes sociais, em governos estaduais e municipais e nas casas legislativas. Com representantes que agem em diferentes esferas, a extrema direita no Brasil continua atuante, com grande incidência midiática e com ações muitas vezes articuladas internacionalmente. Fenômeno semelhante ocorre em vários países, como Argentina, Chile, Portugal, Itália, Espanha, Estados Unidos, Japão, entre outros. As ações espetaculares destes representantes são o ponto de partida para lidar com as reflexões que apontam para múltiplos aspectos relacionados às performances políticas da extrema direita.

Nos últimos anos, entram em cena análises que observam a relação entre estratégias performativas, efeitos e sentidos produzidos, e a instalação desta extrema direita no Brasil e nos demais países elencados. Constituindo um trabalho em constante elaboração, essas pesquisas vêm tentando abarcar, cada uma a partir de um ângulo próprio, uma variedade de aspectos das performatividades radicais desse campo político. No Brasil, o recorte temporal geralmente estabelecido tem como marco inicial as Jornadas de Junho de 2013, se detendo em processos como as campanhas pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, a intensificação do bolsonarismo antes, durante e após as eleições de 2018 e, finalmente, os chamados atos do 8 de janeiro de 2023.

O presente dossiê integra uma investigação mais ampla e pregressa acerca das relações entre performatividade e política, nome dado a uma das linhas de pesquisa do grupo CRIA – Artes e Transdisciplinaridade, vinculado ao CNPq e atualmente coordenado pelos professores Fernando Mencarelli e Mônica Ribeiro, ambos da Universidade Federal de Minas Gerais. A linha Performatividades e Política foi fundada em 2018, no contexto de interlocuções entre as integrantes Julia Guimarães (UnB) e Juliana Coelho (USP) e o coordenador do CRIA, Fernando Mencarelli. Posteriormente, somaram-se ao grupo as professoras e pesquisadoras Raquel Castro (UFOP),



Thálita Motta, Christina Fornaciari (UFV) e Júlia Morena Costa (UFBA)¹. A linha de pesquisa surge da constatação de que havia um forte componente performativo e teatral nas manifestações políticas brasileiras desde as Jornadas de Junho de 2013, aspecto posteriormente intensificado pelos diferentes modos de atuação da extrema direita brasileira desde então.

Conectada aos propósitos transdisciplinares mais amplos do grupo CRIA, voltados ao desenvolvimento de uma pesquisa transdisciplinar que utilize como base os princípios e metodologias do conhecimento em artes, a linha Performatividades e Política tem atuado, desde o seu surgimento, na investigação do tema que dá nome a este dossiê: “A cena na política e a política na cena: miradas sobre a teatralidade da extrema direita contemporânea”. Seja sob a forma de artigos e capítulos de livros publicados, participação em congressos e realização de webnários; ou, ainda, sob um enquadramento mais artístico, por meio de cursos/oficinas teórico-práticas e espetáculos cênicos², a atuação do grupo centra-se na pergunta mais ampla sobre os modos de conhecer favorecidos pelas artes da cena e, mais especificamente, sobre como compreender a política brasileira contemporânea sob as lentes da performatividade.

Esse questionamento serviu de pilar para este dossiê cujo objetivo é propor um espaço de investigação e análise de episódios e performances da política recente, no Brasil e nos demais territórios que experimentam o crescimento da extrema direita, propondo reflexões acerca dos atos políticos radicais dos últimos anos, a partir de teorias e de práticas oriundas do teatro e dos estudos da performance, bem como entender trajetórias que traçam linhas de resistência e novos campos de força. Trata-se de contribuições de diversas naturezas - a partir de pesquisas, teóricas ou empíricas, visando a ampliar o diálogo nesse âmbito - como também ensaios e entrevistas. Além disso, este dossiê abrange estudos sobre espetáculos teatrais e performances artísticas que tematizam a extrema direita ou que se tornaram seus alvos. Desse modo, uma pergunta funciona como cerne desta investigação/proposta: de que modo o teatro, pensado como forma social de conhecimento, pode nos ajudar a compreender a política contemporânea? Os textos aqui reunidos buscam tensionar essa questão sob diferentes prismas.

Júlia Morena Costa, em **Mulheres na política: da domesticação à adjacência, entre primeiras damas e tradwifes**, aborda a desvalorização e perseguição às práticas, estudos e discursos

1 Atualmente, a linha Performatividades e Política conta com nove integrantes (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/41302>), embora o núcleo que tem se dedicado a investigar o recorte específico aqui proposto é formado pelas pesquisadoras que compõem a comissão editorial deste dossiê.

2 Como exemplo das vertentes de atuação da linha, podemos citar os seguintes desdobramentos: 1. Participação no congresso *Artes do Corpo e Corpos da Arte – 14º Congresso Internacional de Estética Brasil* (2018); 2. Participação no *Congresso UFBA 75 anos* (2021); 3. Participação no *seminário ARTE E NECROPOLÍTICA - da omissão à tomada de posição nas práticas cênicas* (VIII Seminário de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto); 4. *Realização do Ciclo de debates: Teatralidade e performance na política* (UFMG/NELAP/2022); 5. Realização da *oficina Performatividades e Teatralidades na Política, no Festival de Verão UFMG* (2020); Realização do *curso Política Contemporânea e Suas Teatralidades*, no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do SESC SP (2021); 6. Realização da cena curta e, posteriormente, da convenção-espetáculo *online* “Quem vai olhar as crianças?” (2021 – Direção de Thálita Motta, Thales Brenner e Raquel Castro. Dramaturgia: Raquel Castro e Sofia Souza); 7. Publicação de artigos (Coelho; Guimarães, 2022. Costa, 2023. Costa, 2024. Costa, 2020. Fornaciari et. al., 2022. Fornaciari, 2016. Ladeira, 2020. Ladeira, 2022. Melo, 2019).



de mitigação das desigualdades de gênero e dos direitos sexuais; as campanhas midiáticas de retorno das mulheres ao espaço doméstico; e a instrumentalização das mulheres como adjacentes para candidaturas e políticas masculinas, entendendo estes recursos como três das estratégias da extrema direita contemporânea para diminuir a clivagem de gênero nas eleições. Para tal, o ensaio se debruça sobre as produções cênicas de *influencers tradwives* e o uso de mulheres adjacentes, em especial, as primeiras-damas das eleições de 2022, como espetacularização da construção de lugares binários e estereotipados de gênero para as mulheres na micro e na macropolítica, de forma associada.

Na seção Tradução, Paolo Demuru, em **QAnons, antivacinas e influenciadores de bem-estar: uma perspectiva semiótico-discursiva sobre os vínculos entre teorias da conspiração, espiritualidade e wellness**, analisa, a partir da semiótica, os mecanismos que atuam na sobreposição entre as teorias da conspiração relacionadas ao *QAnon*, aos atos antivacina e de descrédito da Covid-19, assim como da espiritualidade e do bem-estar. A partir de conceitos de tradução de Lotman e de semiótica discursiva de Greimas, o autor aborda ainda o contato entre estas semiosferas diversas, que atuam concomitantemente nas produções de extrema direita, e como a espiritualidade e o bem-estar foram usados para amenizar e disseminar fake news e posições extremistas nas mídias sociais, gerando conteúdos de difícil análise.

No artigo **Anotações sobre as raízes estéticas do fascismo**, João Guilherme Paiva desdobra a hipótese de Peter Sloterdijk, em “Crítica da Razão Cínica”, segundo a qual a emergência do fascismo se deve ao estabelecimento de uma ética cínica na cultura. O autor afirma que, ao contrário do cinismo grego – afeito a uma lógica disruptiva – o cinismo moderno se constrói de uma “consciência autorreflexiva [que] não cessa de se perguntar sobre a validade da ação”. A partir da análise de personagens dramáticos que apelam a uma razão cínica própria da modernidade – como Peachum, de Bertolt Brecht (*Ópera dos três Vinténs*), e o Sobrinho, de Denis Diderot (*O Sobrinho de Rameau*) – o autor aproxima princípios estéticos, como a paródia e a autoironia, ao modo de governar de figuras atuais descendentes do fascismo.

Em **A poética do deboche contra a máquina de desinformação da extrema direita em plataformas digitais**, Luciana Mizutani se debruça sobre os ataques das extremas direitas a um dos fundamentos da democracia: o conceito de verdade. A análise detalha o funcionamento da máquina de desinformação global operada por esses grupos e propõe estratégias para enfrentá-la. Identificando a desinformação como um fator central na radicalização do eleitorado — uma força que dissolve a realidade compartilhada e que cria uma episteme apartada de outros setores da sociedade — o texto sugere princípios artísticos para montar táticas que explorem as vulnerabilidades dessa máquina. A arte digital é destacada como uma ferramenta estratégica contra a extrema-direita, exemplificada pela experiência da própria artista que, nas eleições brasileiras de 2022, utilizou humor e entretenimento nas redes digitais como forma de militância.

Já o artigo **O gesto das palmas na performance contra Gisberta** aborda o modo como a ascensão da extrema direita potencializa a supressão e marginalização de pessoas transgênero de espaços sociais, incluindo o teatro. Para isso, Marcio Freitas traz o caso do espetáculo *Gisberta*



(2017) solo do ator cisgênero Luis Lobianco, que interpretou a história real da mulher transgênero brasileira de mesmo nome, assassinada em Portugal, por motivo de transfobia. Tal “transfake” - e a contínua exclusão de pessoas trans do elenco e da equipe do espetáculo - gerou protestos de coletivos trans e, apesar disso, o espetáculo continuou sendo encenado e aplaudido. No texto, o gesto de aplaudir é analisado pelo autor, tendo seu ápice numa apresentação de 2018, no Teatro Vidal, na qual a violência simbólica produzida pelo público ao ovacionar o espetáculo após o protesto da manifestante Dandara Vital é ressaltada como reflexo da política de extrema direita no Brasil.

A partir da obra *La Bête*, o artigo **Para salvar os bichos**, de Daniel Freire Guerra, investiga as reverberações da performance de Wagner Schwartz, oito anos após o impacto que a polemizou em 2017, quando caiu em teia bolsonarista e foi usada em sua retórica de costumes para fins de elegibilidade. O autor do artigo analisa os procedimentos formais frente à grandiosa fortuna crítica da obra, lançando mão do romance autobiográfico do artista, lançado em 2023. São analisados três procedimentos principais – a interrupção, a suspensão e a transformação – como formas de pensar os conflitos sociais do Brasil e, para além, questionar também os conflitos atuais frente ao campo da arte contemporânea.

O artigo **Liberdade de expressão artística e contra-públicos conservadores: análise das controvérsias em *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu***, de Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas parte do conceito de “contra-público” para analisar as tensões em torno da liberdade de expressão artística no Brasil, destacando as controvérsias envolvendo a performance *Desenhando com Terços*, de Márcia X., e o espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho, ambos tomados como alvo de censura vinculada a questões religiosas. Embora o conceito de contra-público usualmente seja utilizado para nomear grupos marginais que desenvolvem discursos de oposição à narrativa dominante, ele é explorado no artigo a fim de analisar as estratégias de censura imputadas pela extrema direita brasileira sobre os espetáculos citados, justamente pelo caráter disruptivo e supostamente *anti-establishment* das performances políticas deste grupo na esfera pública. O artigo conclui que, ao mobilizar seu público por meio de “distúrbios e emoções intensas, como repulsa e indignação”, tais manifestações da extrema direita brasileira promovem um engajamento que intensifica sua presença na arena pública atual.

Mobilizando autores como Roberto Schwarz e dialogando com pesquisadores como André Castro e João Marcos Duarte, no artigo **O outro é um eu - Parte 2**, Alexandre Dal Farra propõe um tensionamento da dicotomia que opõe o “nós esclarecidos” ao “eles ignorantes”. Nesse sentido, o texto se inscreve como uma intervenção crítica que visa a romper com a autorreferencialidade do campo progressista, abrindo espaço para uma escuta ativa – não condescendente nem instrumental – do outro político, religioso e ideológico. O autor expõe, ainda, como sua própria trajetória artística, por meio de peças como *Mateus, 10* (2012) e *Verdade* (2022), foi atravessada por resistências quando buscou representar essas subjetividades com complexidade e humanidade, e não apenas como inimigos a serem combatidos.



Bruna Kalil Othero presenteia este dossiê com o ensaio-poema-manifesto **No que pensa o gado?** percorrendo com ironia aguda os campos do agronegócio, da literatura, da política e da identidade nacional. A autora propõe uma leitura multifacetada da história cultural do Brasil sob a lente da devastação ambiental, do colonialismo violento, da misoginia persistente e da estetização ideológica promovida pelo agronegócio, tensionando os discursos hegemônicos que sequestraram símbolos nacionais e estetizaram a destruição da terra sob a marca do “agropop”. A escolha por um estilo híbrido - entre a crônica, o manifesto e a poesia - reforça o caráter ensaístico do texto como forma de conhecimento insurgente, comprometido com a reinvenção crítica da linguagem e da memória nacional. Ao interrogar o que pensa - ou se pensa - o gado, Bruna Kalil Othero convoca o leitor a refletir sobre o lugar que ocupa nesse sistema, e sobre os discursos que consome, repete ou resiste. É, sobretudo, um exercício crítico de reimaginação política e estética do país: “e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade”.

Culminando na entrevista **Eu sempre fui do teatro, eu sempre fui de um outro lugar**, que encerra este dossiê, Juliana Coelho e Thálita Motta conversaram com Cida Falabella — atriz, diretora, professora e vereadora pelo PSOL em Belo Horizonte — sobre sua trajetória entre o teatro e a política institucional. Com início no teatro em 1976 e na política em 2017, Cida Falabella é referência em práticas artísticas engajadas, sobretudo à frente da Cia ZAP 18, grupo sediado no bairro periférico Serrano. Ao longo da entrevista, ela reflete sobre como sua formação teatral influenciou profundamente sua atuação política, propondo uma práxis que compreende a teatralidade como forma de criação e resistência tanto na cena quanto na vida pública. Do enfrentamento à censura na juventude ao mandato coletivo da *Gabinetona*, Cida defende um teatro de grupo como estrutura viva de pensamento, formação e transformação — uma potência que atravessa o micro e o macro, o simbólico e o institucional. Seu relato constitui um importante testemunho sobre os cruzamentos entre arte, território e política, revelando o potencial do teatro como prática de escuta, mobilização e reinvenção do cotidiano.

Enfim, esperamos que este dossiê faça jus à complexidade do tema, compreendendo seus diversos eixos analíticos iterativos e entrecruzados: a presença da violência como estética e linguagem; a fabricação da precariedade como emulação de autenticidade; a economia da atenção nas redes; os comportamentos restaurados e a encenação de tipos; a teatralização dos afetos políticos; o embate entre cena e censura; e a problematização das relações entre espetáculo e verdade, entre emoção e manipulação, entre narrativas autoritárias e resistências criativas.

Ao reunir pesquisadoras e pesquisadores de diferentes regiões do país, com trânsito entre o fazer artístico e a pesquisa acadêmica, acreditamos estar fortalecendo uma rede de análise crítica para ampliação do debate sobre os nexos entre artes da cena e política, buscando caminhos para enfrentar os desafios postos pelas formas contemporâneas de autoritarismo.



Referências

COELHO, Juliana, GUIMARÃES, Julia. Pátria, Família e Armas: uma reflexão sobre os protestos da direita brasileira (2013-2021), *European Journal of Theatre and Performance*, [S. l.], n. 4, 2022. Disponível em: <https://journal.eastap.com/eastap-issue-4/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia Morena. Emulações da Precariedade e Autenticidade nas Cenas Bolsonaroistas: Análises da Estética da Extrema-Direita Brasileira. *Revista Letra Magna*, Cubatão, n. 19, v. 32, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/article/view/2131/1398>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia Morena. *ESPETÁCULOS POLÍTICOS, CENAS DE BARBÁRIE*: uma análise da performatividade de poder da extrema-direita brasileira. In: REIS, Livia; PARAQUETT, Marcia. AMARAL, Vitor Alevato do (org.). *Literatura(s): trânsitos e diálogos*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024. Disponível em: <https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2024/07/Literaturas-transitos-e-dialogos-1.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia. Os gatilhos presentes no pronunciamento de Jair Bolsonaro. *Portal Catarinas*, [S. l.], 2020 Disponível em: <https://catarinas.info/os-gatilhos-presentes-no-pronunciamento-de-jair-bolsonaro/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FORNACIARI, C. et al. Teatralidades e performances na política brasileira contemporânea. In: GERALDI, S. et al. (org.). *Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia*. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, 2022. p. 492-510. Disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanos-em-tempos-de-pandemia-e-pos-pandemia/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FORNACIARI, Christina Gontijo. Junho de 2013: arte e política em performances do corpo social. *Pitágoras 500*, Revista de Estudos Teatrais, v. 6, n. 1, 2016, p. 36-46. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647180/14094>. Acesso em: 06 ago. 2025.

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. Le corps féminin en performance : une étude de cas des mouvements #elenão et #elesim, *L'Ethnographie*, [S. l.], 2020 Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=646>. Acesso em: 06 ago. 2025.

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. O púlpito como palco: estratégias performativas e teatralidade em Damara Alves, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 12, n. 2, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660113634>. Acesso em: 06 ago. 2025.

MELO, Thálita Motta. Pistas para uma Cartografia Performativa da 'Nova Direita' (2015-2019). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091005>. Acesso em: 06 ago. 2025.



Biografia acadêmica

Christina Fornaciari - Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Professora Adjunta no Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: christina.fornaciari@ufv.br

Júlia Guimarães - Universidade de Brasília (UnB)

Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: julia.mendes@unb.br

Júlia Morena Costa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professora Associada da Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: juliamorenacosta@gmail.com

Juliana Coelho - Universidade de São Paulo (USP)

Artista e pesquisadora independente. Pesquisadora do ASA - Artes, Saberes e Antropologia, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: juliana.coelho.br@gmail.com

Raquel Castro - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil.

E-mail: raquelcastroemail@gmail.com

Thálita Motta - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Artista e pesquisadora independente, membro do Coletivo Mulheres Encenadoras. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: thalita.art@hotmail.com

Direitos autorais

Christina Fornaciari, Júlia Guimarães, Júlia Morena Costa, Juliana Coelho, Raquel Castro e Thálita Motta.

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE:

The scene in politics and politics in the scene

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ:

A cena na política e a política na cena

Christina Fornaciari

 <https://orcid.org/0000-0002-3551-4082>

Júlia Guimarães

 <https://orcid.org/0000-0003-0047-8250>

Júlia Morena Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Juliana Coelho

 <https://orcid.org/0000-0001-5594-6002>

Raquel Castro

 <https://orcid.org/0000-0002-0698-857X>

Thálita Motta

 <https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Presentation of the Special Issue:

The scene in politics and politics in the scene

Apresentação do dossiê:

A cena na política e a política na cena

The current far-right in Brazil, and several other countries, is a heterogeneous political field, difficult to define, and of changeable composition, in which moral conservatism and the radicalization of neoliberalism converge. From local events, the far-right has been gaining importance in the disputes for votes and in the proposition of public agendas attacking human rights and the scientific community, in the defense of conservative practices in the field of morality and in incitement to xenophobia, for example, as seen in the US project carried out this year.

In Brazil, this field has Bolsonarism as one of its great exponents, but not being limited to it and, even after their defeat in the 2022 presidential elections, it still shows strength on social networks, in state and municipal governments, and in the legislative branch as a whole. The far-right in Brazil is still active and has representatives who act in different spheres, with great media incidence and actions that are often articulated internationally. Other countries experience a similar phenomenon: Argentina, Chile, Portugal, Italy, Spain, the United States, Japan, among others. The spectacular actions of these representatives are the starting point for dealing with reflections that point to multiple aspects related to the political performance of the far-right.

Recently, analyses that observe the relationship between performative strategies, effects, and meanings produced, and the installation of this far-right in Brazil and other countries came into play. Research has been trying to encompass, each from its own angle, many aspects of the radical performances of this political field, which constitute a work in constant elaboration. The time frame usually established in Brazil starts at the *Jornadas de Junho* (June Journeys – 2013), focusing on events such as the campaigns for the impeachment of President Dilma Rousseff, the intensification of Bolsonarism before, during, and after the 2018 elections and, finally, the so-called January 8th Acts, 2023.

This special issue is part of a broader and earlier investigation into the relationships between performativity and politics, the name given to one of the lines of research of the CRIA group—Arts and Transdisciplinarity, linked to CNPq—and currently headed by Fernando Mencarelli and Mônica Ribeiro, both professors at UFMG. The Performativities and Politics research line was founded in 2018, in the context of dialogues between members Julia Guimarães (UnB), Juliana Coelho (USP), and the leader of CRIA, Fernando Mencarelli. Later, along professors and researchers Raquel Castro (UFOP), Thálita Motta, Christina Fornaciari (UFV), and Júlia Morena Costa (UFBA) joined the group¹. The line of research arises from the observation that there was a strong performative and

1 Currently, the Performativities and Politics research line has nine members (<http://dgp.cnpq.br/dgp/>)



theatrical component in Brazilian political demonstrations since the *Jornadas de Junho* (2013), an aspect that was later intensified by the different actions of the Brazilian far-right since then.

Connected to the broader transdisciplinary purposes of the CRIA group and aimed at the development of a transdisciplinary research that uses the principles and methodologies of knowledge in the Arts as a basis, the Performativities and Politics research line has acted, since its emergence, in the investigation of the theme of this special issue: “The scene in politics and politics in the scene: views on the theatricality of the contemporary far-right”. Whether as published articles and book chapters, participation in conferences and holding web seminars; or, even, under a more artistic framework, via theoretical-practical courses/workshops and scenic shows², the work of the group focuses on the broader question about the ways of knowing favored by the performing arts and, more specifically, about how to understand contemporary Brazilian politics through the lens of performativity.

This question served as a cornerstone for this special issue, which aims to propose a space for investigation and analysis of episodes and performances of recent politics in Brazil and other countries that experience the expansion of the far-right. It proposes reflections on the recent radical political acts, based on theories and practices from theater and performance studies, as well as understanding trajectories that draw lines of resistance and new force fields. These are contributions of various natures—from theoretical or empirical research, aiming to expand the dialogue in this area—as well as essays and interviews. Moreover, this special issue covers studies on theatrical shows and artistic performances that approach the far-right or that have become its targets. Thus, a question works as the core of this investigation/proposal: how can theater, as a social type of knowledge, help us understand contemporary politics? The texts gathered here seek to address this issue from different perspectives.

In **Women in politics: from domestication to adjacency, between first ladies and tradwives**, Júlia Morena Costa addresses the devaluation and persecution of practices, studies, and discourses to mitigate gender inequalities and sexual rights; media campaigns for the return of women to the domestic space; and the instrumentalization of women as adjacent to male candidacies and policies, understanding these resources as three of the strategies of the contemporary far-right to

[espelhogrupo/41302](#)), although the nucleus that has been dedicated to investigating the specific approach proposed here is formed by the researchers who make up the editorial board of this special issue.

2 As an example of the line's aspects of action, we may mention the following developments: 1. Participation in the conference [Artes do Corpo e Corpos da Arte – 14º Congresso Internacional de Estética Brasil](#) (2018); 2. Participation in the [Congresso UFBA 75 anos](#) (2021); 3. Participation in the [seminar ARTE E NECROPOLÍTICA - da omissão à tomada de posição nas práticas cênicas](#) (VIII Seminário de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto); 4. [Holding the Ciclo de debates: Teatralidade e performance na política](#) (UFMG/NELAP/2022); 5. Holding the [workshop Performatividades e Teatralidades na Política, no Festival de Verão UFMG](#) (2020); Holding the [Política Contemporânea e Suas Teatralidades](#) course, at the Research and Training Center (RTC) of SESC SP (2021); 6. Holding the short scene and, later, the online convention-show “Quem vai olhar as crianças?” (2021 – Directed by Thálita Motta, Thales Brenner and Raquel Castro. Dramaturgy: Raquel Castro e Sofia Souza; 7. Publication of the articles (Coelho; Guimarães, 2022. Costa, 2023. Costa, 2024. Costa, 2020. Fornaciari et. al., 2022. Fornaciari, 2016. Ladeira, 2020. Ladeira, 2022. Melo, 2019).



reduce the gender cleavage in elections. Therefore, it proposes to analyze the scenic productions of tradwife influencers such as domestication campaigns and the use of adjunct women, especially first ladies in the elections of 2022, as a spectacularization of the construction of binary and stereotyped gender places for women in micro- and macropolitics in an associated way.

In the Translation section, in **QAnons, anti-vaxxers, and wellness influencers: a semiotic-discursive perspective on the links between conspiracy theories, spirituality and wellness**, Paolo Demuru analyzes, from semiotics, the mechanisms that act in the overlap between conspiracy theories related to the QAnon, anti-vaccine acts, discrediting Covid-19, spirituality, and well-being. Based on translation concepts Lotman and discursive semiotics of Greimas, the author also addresses the contact between these diverse semiospheres, which act concomitantly in far-right productions, and how spirituality and well-being were used to soften and disseminate fake news and extremist positions on social media, creating content that is difficult to analyze.

In **Notes on the aesthetic roots of fascism**, João Guilherme Paiva unfolds the hypothesis of Peter Sloterdijk, in “Critique of Cynical Reason”, according to which the emergence of fascism is due to the establishment of a cynical ethic in culture. The author states that, unlike Greek cynicism, which is accustomed to a disruptive logic, modern cynicism is built from a “self-reflexive consciousness [that] does not cease to ask itself about the validity of action”. The author brings aesthetic principles, such as parody and self-irony, closer to the governing way of current figures descended from fascism by the analysis of dramatic characters that appeal to a cynical reason typical of modernity, such as Peachum, by Bertolt Brecht (*Threepenny Opera*), and the Nephew, by Denis Diderot (*Rameau's Nephew*).

In **The poetic of mockery against the far-right's disinformation machine in digital platforms**, Luciana Mizutani focuses on the attacks of the far-right on one of the foundations of democracy: the concept of truth. The analysis details the workings of the global disinformation machine operated by these groups and proposes strategies to confront it. The text identifies disinformation as a central factor in the radicalization of the electorate, which is a force that dissolves shared reality and creates an episteme detached from other sectors of society, and suggests artistic principles to put together tactics that exploit the vulnerabilities of this machine. Digital art is highlighted as a strategic tool against the far-right, exemplified by the experience of the artist herself who, in the 2022 Brazilian elections, used humor and entertainment on digital networks as a form of activism.

The article **The clapping gesture in the performance against Gisberta** addresses how the rise of the far-right enhances the suppression and marginalization of transgender people from social spaces, including theater. For this, Marcio Freitas brings the case of the solo show *Gisberta* (2017) by the cisgender actor Luis Lobianco, who played the true story of the Brazilian transgender woman of the same name, murdered in Portugal, due to transphobia. Such “transfake”—and the continued exclusion of trans people from the cast and crew of the show—generated protests from trans collectives and, despite this, the show continued to be staged and applauded. The gesture of



applause is analyzed by the author, having its apex in a 2018 show, at the Vidal Theater, in which the symbolic violence produced by the audience when applauding the show after a protest by protester Dandara Vital is highlighted as a reflection of far-right politics in Brazil.

From the work *La Bête*, the article **To save the beasts: *La Bête* and Brazil eight years later**, by Daniel Freire Guerra, investigates the reverberations of Wagner Schwartz's performance, eight years after the impact that polemicized it in 2017, when it fell into a Bolsonaroist web and was used in its rhetoric of customs for eligibility purposes. The author analyzes the formal procedures in the face of the great critical fortune of the work, using the artist's autobiographical novel, which was released in 2023. Three main procedures are analyzed—interruption, suspension, and transformation—as ways of thinking about social conflicts in Brazil and questioning the current conflicts in the contemporary art field.

The article **Freedom of artistic expression and conservative counterpublics: an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços* and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu***, by Giuliana Kauark, João Domingues and Caroline Dumas, starts from the concept of “counter-public” to analyze the tensions around freedom of artistic expression in Brazil, highlighting the controversies involving the *Drawing with Rosaries* performance, by Márcia X., and the show *The Gospel according to Jesus, Queen of Heaven*, starring trans actress Renata Carvalho, both taken as targets of censorship linked to religious issues. Although counter-public is usually used to name marginal groups that develop discourses of opposition to the dominant narrative, the article explores it to analyze the censorship strategies imputed by the Brazilian far-right on the shows, precisely because of their disruptive and supposedly *anti-establishment* character of the political performances of this group in the public sphere. The article concludes that, by mobilizing their audiences by “intense disturbances and emotions, such as revulsion and indignation,” such manifestations of the Brazilian far-right promote an engagement that intensifies their presence in the current public arena.

Mobilizing authors such as Roberto Schwarz and dialoguing with researchers, such as André Castro and João Marcos Duarte, Alexandre Dal Farra proposes a tensioning of the dichotomy that opposes the “enlightened us” to the “ignorant them” in the article **The other is an I — part 2**. The text is inscribed as a critical intervention that aims to break with the self-referentiality of the progressive field, opening space for an active listening, not condescending or instrumental, to the political, religious, and ideological other. The author also exposes how his own artistic trajectory, by plays such as *Matthew, 10* (2012) and *Truth* (2022), was crossed by resistance when it sought to represent these subjectivities with complexity and humanity, and not just as enemies to be fought.

Bruna Kalil Othero gives this special issue the essay-poem-manifesto **What's the cattle's thoughts?** traversing the fields of agribusiness, literature, politics, and national identity with acute irony. The author proposes a multifaceted reading of the Brazilian cultural history through the lens of environmental devastation, violent colonialism, persistent misogyny, and the ideological aestheticization promoted by agribusiness, stressing the hegemonic discourses that have hijacked national symbols and aestheticized the destruction of the land under the brand of “agropop.” The



choice for a hybrid style — between chronicle, manifesto, and poetry — reinforces the essayistic character of the text as a kind of insurgent knowledge, committed to the critical reinvention of language and national memory. By questioning what the cattle think about — or if they think — Bruna Kalil Otero invites the reader to reflect on the place they occupy in this system, and on the discourses that they consume, repeat, or resist. Above all, it is a critical exercise in the political and aesthetic reimagining of the country: “and it is difficult, after this, to ruminate on our truth.”

Culminating with **“I have always belonged to the theater, I have always belonged to another place”**: interview with Cida Falabella, which closes this special issue, Juliana Coelho and Thálita Motta spoke with Cida Falabella — actress, director, teacher, and councilor for the PSOL in Belo Horizonte — about her trajectory between theatre and institutional politics. Starting in theatre in 1976 and in politics in 2017, Cida Falabella is a reference in engaged artistic practices, especially at the head of Cia ZAP 18, which is a group based in the peripheral neighborhood of Serrano. Throughout the interview, she reflects on how her theatrical training profoundly influenced her political performance, proposing a praxis that understands theatricality as a kind of creation and resistance both on stage and in public life. From confronting censorship in youth to the collective mandate of the *Gabinetona*, Cida defends the collective theatre as a living structure of thought, formation, and transformation—a power that crosses the micro and the macro, the symbolic, and the institutional. Her account constitutes an important testimony about the intersections between art, territory, and politics, revealing the potential of theatre as a practice of listening, mobilization, and reinvention of everyday life.

Finally, we hope that this special issue will do justice to the complexity of the theme, comprising its various iterative and intersecting analytical axes: violence as aesthetics and language; the fabrication of precariousness as an emulation of authenticity; the economy of attention on the networks; restored behaviors and type staging; the theatricalization of political affections; the clash between scene and censorship; and the problematization of the relations between spectacle and truth, emotion and manipulation, and authoritarian narratives and creative resistance.

We believe we are strengthening a network of critical analysis to broaden the debate on the nexus between performing arts and politics, seeking ways to face the challenges posed by contemporary forms of authoritarianism, by bringing together researchers from different regions of the country, transiting between artistic making and academic research.



Referências

COELHO, Juliana, GUIMARÃES, Julia. Pátria, Família e Armas: uma reflexão sobre os protestos da direita brasileira (2013-2021), *European Journal of Theatre and Performance*, [S. l.], n. 4, 2022. Disponível em: <https://journal.eastap.com/eastap-issue-4/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia Morena. Emulações da Precariedade e Autenticidade nas Cenas Bolsonaristas: Análises da Estética da Extrema-Direita Brasileira. *Revista Letra Magna*, Cubatão, n. 19, v. 32, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/article/view/2131/1398>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia Morena. *ESPETÁCULOS POLÍTICOS, CENAS DE BARBÁRIE*: uma análise da performatividade de poder da extrema-direita brasileira. In: REIS, Livia; PARAQUETT, Marcia. AMARAL, Vitor Alevato do (org.). *Literatura(s): trânsitos e diálogos*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024. Disponível em: <https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2024/07/Literaturas-transitos-e-dialogos-1.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2025.

COSTA, Júlia. Os gatilhos presentes no pronunciamento de Jair Bolsonaro. *Portal Catarinas*, [S. l.], 2020 Disponível em: <https://catarinas.info/os-gatilhos-presentes-no-pronunciamento-de-jair-bolsonaro/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FORNACIARI, C. et al. Teatralidades e performances na política brasileira contemporânea. In: GERALDI, S. et al. (org.). *Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia*. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, 2022. p. 492-510. Disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanos-em-tempos-de-pandemia-e-pos-pandemia/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

FORNACIARI, Christina Gontijo. Junho de 2013: arte e política em performances do corpo social. *Pitágoras 500*, Revista de Estudos Teatrais, v. 6, n. 1, 2016, p. 36-46. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647180/14094>. Acesso em: 06 ago. 2025.

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. Le corps féminin en performance : une étude de cas des mouvements #elenão et #elesim, *L'Ethnographie*, [S. l.], 2020 Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=646>. Acesso em: 06 ago. 2025.

LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. O púlpito como palco: estratégias performativas e teatralidade em Damara Alves, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 12, n. 2, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660113634>. Acesso em: 06 ago. 2025.

MELO, Thálita Motta. Pistas para uma Cartografia Performativa da 'Nova Direita' (2015-2019). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091005>. Acesso em: 06 ago. 2025.



Academic Biography

Christina Fornaciari - Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Professor at Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Artes e Humanidades in Viçosa, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: christina.fornaciari@ufv.br

Júlia Guimarães - Universidade de Brasília (UnB)

Professor in the Departamento de Artes Cênicas of the Instituto de Artes at Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brazil.

E-mail: julia.mendes@unb.br

Júlia Morena Costa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professor at Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: juliamorenacosta@gmail.com

Juliana Coelho - Universidade de São Paulo (USP)

Artist and independent researcher. Researcher at ASA - Artes, Saberes e Antropologia, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brazil.

E-mail: juliana.coelho.br@gmail.com

Raquel Castro - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Professor in the Departamento de Artes Cênicas of the Instituto de Filosofia, Artes e Cultura at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brazil.

E-mail: raquelcastroemail@gmail.com

Thálita Motta - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Artist and independent researcher, member of the Collective Mulheres Encenadoras. PhD in Arts in Escola de Belas Artes at Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

E-mail: thalita.art@hotmail.com

Copyright

Christina Fornaciari, Júlia Guimarães, Júlia Morena Costa, Juliana Coelho, Raquel Castro and Thálita Motta.

Copyright of the translation

Andressa Macedo and Leonardo Maciel

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





MULHERES NA POLÍTICA:
da domesticação à adjacência, entre primeiras-damas e *tradwives*

WOMEN IN POLITICS:
from domestication to adjacency, between first ladies and tradwives

Júlia Morena Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8035

**Mulheres na política:
da domesticação à adjacência, entre primeiras-damas e *tradwifes***

Resumo: Este ensaio aborda três das estratégias da extrema direita contemporânea para diminuir a clivagem de gênero nas eleições, a saber: a desvalorização e perseguição às práticas, estudos e discursos de mitigação das desigualdades de gênero e dos direitos sexuais; as campanhas midiáticas de retorno das mulheres ao espaço doméstico; e a instrumentalização das mulheres como adjacências para candidaturas e políticas masculinas. Propõe-se, para isso, a analisar as produções cênicas de *influencers tradwifes* como campanhas de domesticação e o uso de mulheres adjacências, em especial, as primeiras-damas das eleições de 2022, como espetacularização da construção de lugares binários e estereotipados de gênero para as mulheres na micro e na macropolítica, de forma associada.

Palavras-chave: mulheres; gênero; performatividade política; primeira-dama; *tradwife*.

**Women in politics:
from domestication to adjacency, between first ladies and tradwifes**

Abstract: This essay details three strategies of the contemporary far right to reduce the gender cleavage in elections: the devaluation and persecution of practices, studies, and discourses to mitigate gender inequalities and sexual rights; media campaigns to return women to the domestic space; and the instrumentalization of women as adjunct to male candidacies and policies. For this, it proposes to analyze the scenic productions of tradwife influencers (such as domestication campaigns) and the use of adjunct women (especially first ladies) in the 2022 elections as a spectacularization of the construction of binary and stereotyped gender places for women in micro and macropolitics in an associated way.

Keywords: Women; Gender; political performativity; first lady; tradwife.



há milhões e milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja e ladrava
braba e suja e ladrava
porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa
há milhões e milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa, e boa e limpa
(Angélica Freitas, 2014)¹

As eleitoras mulheres têm sido apontadas, em diversos países como Brasil, Espanha, França, Chile, Argentina e EUA como uma das principais barreiras para o avanço da extrema direita atual. Este dado tem sido alvo de atenção de pesquisadores, mas, principalmente, dos grupos políticos de extrema direita interessados em minimizar esta rejeição. No Brasil, a maior parte da população é composta por mulheres, que representam 53% do eleitorado atual e são, ainda, quase metade das pessoas filiadas em partidos políticos no país (47%). No entanto, as mulheres, a despeito destes dados, são uma maioria minorizada: ainda recebem pouco destaque nas campanhas dos partidos e são muito pouco eleitas no país. Pesquisas recentes indicam que o Brasil tem a segunda pior representatividade de mulheres ocupando assentos na Câmara dos Deputados entre os membros do G20, com apenas 14,8% (Dias; Zajdenweber, 2024). É importante sinalizar ainda o alto grau de violência política direcionado às mulheres candidatas e eleitas para o legislativo e o executivo no Brasil, em especial às mulheres ativistas, mulheres negras e mulheres trans. Outrossim, há, cada vez mais, um interesse pelo voto destas mulheres, tanto pelas questões demográficas já apontadas – causando grande impacto no número de votos –, como devido a uma acentuação, nas últimas eleições, de uma clivagem de gênero nas intenções de voto até então inédita nesses países. Nos últimos anos, as mulheres vêm apresentando um perfil de voto distinto do perfil dos homens em todos os segmentos (idade, classe, raça, regional, religiosidade etc.), estabelecendo um padrão de voto diferente entre os gêneros, apresentando uma maior rejeição à extrema direita em todos os diferentes grupos do eleitorado. Em 2018, a eleição de Jair Bolsonaro foi marcada pela sua alta rejeição entre as mulheres e, nas últimas eleições presidenciais de 2022, Lula manteve uma significativa vantagem de votos entre eleitoras do sexo feminino, em especial entre as mulheres negras (Barbon, 2022).

Observou-se também nos votos regionais, para cargos de prefeitura, uma tendência de predominância do voto masculino em candidatos mais à direita. Esse comportamento, similar ao observado em disputas presidenciais recentes em países como Estados Unidos e Argentina, ficou mais evidente nas capitais brasileiras onde candidatos alinhados ao bolsonarismo enfrentaram adversários de esquerda ou com alianças antibolsonaristas que aglutinaram a preferência das mulheres (Mello, 2024).

¹ Esta poesia compõe *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. Em 2019, parlamentares do PSL, apoiados por integrantes do PSC e do PSL, fizeram uma moção de repúdio contra a obra e contra sua presença na lista de obras obrigatórias para o vestibular unificado de 2020 da UFSC e da UFFS.



Rosana Pinheiro-Machado (2024) defende que esta rejeição das mulheres ao candidato e ex-presidente Jair Bolsonaro em muito se deve a uma imagem violenta, com falas e propostas misóginas, que causa rechaço entre as mulheres. Flávia Biroli complementa esta percepção, indicando que, ademais, as mudanças na legislação trabalhista retrocederam direitos de todos, mas vêm prejudicando ainda mais as mulheres que os homens. As mulheres têm enfrentado uma grande precarização de seus empregos e numa condição de cada vez maior dificuldade de conciliação entre trabalho remunerado e cuidado, atividade essa de predominante responsabilidade das pessoas do sexo feminino nos lares, dada a divisão sexual do trabalho:

Nós temos uma situação, nos anos recentes, de muita precarização associada, por exemplo, a lares chefiados por mulheres. O emprego das mulheres é mais precarizado e em termos socioeconômicos seus lares, aqueles em que elas são as principais provedoras, são mais empobrecidos [...]. As mulheres são também aquelas que mais foram afetadas por uma série de processos recentes. Mesmo antes da covid-19, a gente tem razões para compreender que as mudanças na legislação trabalhista, que retrocederam direitos, têm prejudicado mais as mulheres do que os homens (Flávia Biroli em entrevista a PAES, 2022).

Ressaltamos, outrossim, que, como apontado pela pesquisadora Rosana Pinheiro-Machado, essa rejeição vem paulatinamente diminuindo:

a rejeição feminina a Bolsonaro foi maior em 2018 do que em 2022. Mais de vinte anos após a criação do Bolsa Família, as filhas e netas da primeira geração que teve sua vida transformada já estão perdendo a memória dessa revolução cotidiana.

Da última eleição presidencial para cá, o fenômeno do marketing digital cresceu e não foram poucas as mulheres periféricas que encontramos dizendo rejeitar Bolsonaro, mas admirando profundamente Marçal como alguém “de família”, que inspira no sonho de uma renda extra para uma vida mais próspera. As igrejas neopentecostais também avançam no país, oferecendo acolhimento para as mulheres de diversas formas (Pinheiro-Machado, 2024).

Diante da dificuldade que partidos e grupos políticos de extrema direita enfrentam para captar o voto feminino, observa-se um esforço crescente para conquistar esse eleitorado e, assim, ampliar sua competitividade eleitoral e seu enraizamento social. No entanto, como a política brasileira ainda é predominantemente masculina², as mulheres são frequentemente inseridas nesses projetos não como protagonistas, mas em papéis adjacentes — seja como esposas de candidatos ou ocupando posições de vice (vice-governadoras, vice-prefeitas e vice-presidentes) (Biroli, 2022).

Essa estratégia é evidenciada pelos dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), que registrou um número recorde de candidaturas femininas nas últimas eleições: 9.415 registros, representando 33% do total. No entanto, a maioria dessas mulheres concorreu a cargos de vice no pleito para o executivo. Este fenômeno decorre, em parte, da decisão de 2018 do Supremo Tribunal Federal

2 O caráter masculino na política brasileira é amplo e ecoa em questões estruturais que se refletem até mesmo, por exemplo, na arquitetura dos espaços públicos, tais como a inexistência de banheiros femininos no Senado até 2016, e nas leis, tal como a tardia normatização da licença maternidade para o cargo de prefeita somente ter sido realizada em 2024.



(STF), regulamentada pelo TSE, que exige que pelo menos 30% dos recursos do fundo eleitoral partidário sejam destinados a candidaturas femininas. Em resposta, muitos partidos têm canalizado esses recursos para chapas em que mulheres ocupam a posição de vice, aproveitando uma brecha na legislação.

Além disso, há um fator estratégico relevante neste contexto: a instrumentalização das mulheres para suavizar e legitimar a imagem de candidatos homens. Seja com a escolha de vices femininas ou com a presença marcante de esposas e companheiras nas campanhas, a intenção é estabelecer uma identificação com o eleitorado feminino. Um exemplo claro dessa estratégia foi o papel central de Michelle Bolsonaro na campanha presidencial de 2022. Sua participação visava a atenuar a imagem agressiva e misógina de Jair Bolsonaro, especialmente entre as mulheres evangélicas, tema que será abordado adiante.

A partir destes dados, percebemos uma ampla gama de estratégias de consolidação de poder da extrema direita e de superação da clivagem de gênero nos pleitos eleitorais, dos quais, aqui destacamos três. A primeira refere-se aos intensos ataques ao feminismo e às discussões de questões de gênero e sexualidade, sob o uso do fantasmagórico termo “ideologia de gênero”, que visa a cercear direitos de minorias políticas e aumentar o controle de seus corpos. Tal estratégia desmoraliza e diminui o alcance de discussões públicas e as elaboração e aplicação de leis de ampliação democrática referentes ao tema. A segunda estratégia que analisaremos diz respeito à intensa campanha de retorno ao lar para as mulheres, desinteressando-as do espaço público e político. Através de peças que fletam com objetivos publicitários, desloca-se o lugar de realização das mulheres para o retorno ao espaço doméstico e para a domesticação de seus imaginários circunscritos ao espaço privado e familiar. E como terceiro procedimento está o uso de mulheres adjacentes para suavizar e legitimar candidatos homens nos pleitos, especialmente do executivo. Para isso, nos interessa pensar o uso de mulheres como primeiras-damas, compondo este *uno* que prioriza o lugar de poder masculino. Ressalta-se que a extrema direita por vezes também utiliza mulheres buscando uma maior identificação com este público eleitor e uma legitimação democrática, de apoio a candidaturas de mulheres, porém alinhadas a uma política patriarcal, autoritária e reacionária, como é o caso das eleições recentes na Alemanha, França, Itália e Peru.

Estas três estratégias, embora atuantes em formas e campos diversos, estão interrelacionadas, reafirmando papéis estereotipados e binários de gênero, resguardando o espaço da política para os interesses de uma hegemonia masculina, ainda que aparentemente defendidos por ator/es sociais do sexo feminino.



1 Gênero e poder: políticas antigênero e projetos de confinamento das mulheres ao espaço doméstico

Nos últimos anos, o “gênero” se tornou um componente transversal aos diversos segmentos das direitas contemporâneas e tema central em várias eleições importantes ao redor do mundo, incluindo Brasil, Costa Rica, Colômbia, França, Suíça, Reino Unido, Escócia, Equador e Alemanha. A discussão sobre questões de gênero tem sido especialmente relevante em contextos de regimes autoritários, como na Hungria, onde o departamento de Estudos de Gênero da Universidade Centro-Europeia foi abolido e transferido para Viena. Na Espanha, o partido de extrema direita Vox incorporou uma retórica antifeminista em sua plataforma, referindo-se a uma suposta “ideologia de gênero” como um perigo social, agenciando termos como “jihadismo de gênero” e “feminazis”. De maneira similar, na Turquia, o presidente Erdogan atacou os defensores dos direitos LGBTQIA+ ao classificá-los como “terroristas culturais” (Butler, 2024, p. 64). No seu recente segundo governo, Trump e seu vice JD Vance vêm defendendo uma ampla e explícita política transexcludente, contra os direitos trabalhistas e contra a autonomia reprodutiva das mulheres nos EUA.

No Brasil, durante o governo Bolsonaro, a ideia de nação e a masculinidade foram apresentadas como ameaçadas por uma “ideologia de gênero” considerada uma influência estrangeira nociva. Sonia Corrêa observa que os movimentos antigênero emergiram com maior força nos anos 2000 e, em 2013, grupos católicos e evangélicos uniram forças para eliminar qualquer referência a gênero do Plano Nacional de Educação (PNE). Como resultado, foram aprovadas centenas de leis municipais e estaduais contra a educação de gênero. No discurso de posse em 2019, Bolsonaro reafirmou seu compromisso de erradicar a “ideologia de gênero” das escolas, alinhando-se a um movimento global de legislação e discurso antifeminista, ofensivas transexcludentes, além dos efeitos do racismo e da colonialidade (Kalil; Correa, 2020; Butler, 2024, p. 67). Butler é taxativa ao afirmar que não se pode entender a luta contra o fascismo sem entender a política de gênero e vice-versa, e ressalta ainda:

Embora interpretada como uma reação aos movimentos progressistas, a ideologia antigênero é impulsionada por um desejo mais forte, qual seja, a restauração de uma sonhada ordem patriarcal em que um pai é um pai; uma identidade sexuada nunca muda; as mulheres, consideradas “mulheres desde o nascimento”, retomam suas posições naturais e “morais” dentro do lar; e a população branca detém uma supremacia racial incontestada (Butler, p. 25).

Fomentar um desejo de restauração do privilégio masculino serve a muitas outras formas de poder, mas constitui um projeto social próprio, a saber: produzir um passado ideal cuja reanimação atingirá, ou até eliminará, as minorias sexuais e de gênero. Esse sonho busca não apenas restaurar um lugar legítimo para a autoridade patriarcal, concebida como parte de uma ordem natural e/ou religiosa, mas também reverter direitos e políticas progressistas, a fim de tornar o casamento exclusivamente heterossexual, insistir que o sexo atribuído no nascimento seja imutável, que o aborto seja impedido porque é o Estado quem sabe que limites devem ser impostos ao corpo das pessoas grávidas. A retaliação que vemos contra o “gênero” faz parte desse projeto mais amplo de restauração que busca fortalecer regimes autoritários como formas legítimas de paternalismo, o sonho tornado realidade (Butler, 2024, p. 26).



A ideologia antigênero reflete um desejo profundo de restaurar uma ordem patriarcal idealizada, em que o pai é a figura central da família, a identidade de gênero é fixa desde o nascimento e as mulheres retomam suas posições tradicionais dentro do lar, preferentemente em relações heteronormativas e mononucleadas. Esse discurso também reforça uma supremacia racial implícita. A insistência na restauração do privilégio masculino serve a diversas formas de poder, promovendo um projeto social que busca reverter avanços progressistas. Essa retaliação contra o “gênero” está atrelada – e pode ser considerada também fruto deste processo – à consolidação de regimes autoritários, que se legitimam ao reforçar padrões patriarcais e morais tradicionais, violentos e excludentes.

Butler também destaca que, nesta ideologia, “as mulheres são definidas como aquelas cuja liberdade deve ser limitada pelo Estado”, refletindo uma teoria de gênero que impõe papéis fixos e subalternos às mulheres (Butler, 2024, p. 29). Esse imaginário encontra ecos na clássica análise de Betty Friedan (2020), que aponta como a construção social do papel da mulher tem sido manipulada para restringir suas possibilidades e aspirações e, claro, suas possibilidades de participação política. Se o imaginário sobre o que é ser mulher é construído a partir da ideia de

um ser humano com potencial humano ilimitado, em igualdade com o homem, qualquer coisa que a impedisse de realizar totalmente seu potencial era um problema a ser resolvido: barreiras à educação superior e à participação política, discriminação ou preconceito na lei ou na moralidade (Friedan, 2020, p. 76).

levando a discussão, então, para o campo político. Mas, se há uma campanha de conceituação das mulheres apenas nos termos dos “papeis sexuais naturais”,

as barreiras à realização de todo o seu potencial, os preconceitos que lhe negam a participação plena no mundo, não são mais problemas. Os únicos problemas agora são aqueles que podem atrapalhar sua adequação como dona de casa. Então a carreira é um problema, a educação é um problema, o interesse político, até mesmo a própria aceitação de sua inteligência e individualidade é um problema” (Friedan, 2020, p. 76).

A concepção de mulher, portanto, indica seu campo de atuação e, consequentemente, também suas tendências de defesa de participação em campos públicos e privados. Se o imaginário do que é ser mulher se constrói de forma a considerá-la um ser humano e um indivíduo de subjetividades de amplos interesses, há a necessidade de busca do campo político para resolver as barreiras que as impeçam de atingir suas potencialidades e participações nos mais diversos campos. No entanto, se o imaginário está construído, não como de um sujeito, mas tendo como base uma função – a função doméstica –, todo o esforço deve ser empregado em lutar contra os fatores que a tirem do espaço do lar, seja a educação, seja o trabalho ou, inclusive, a participação no campo político. Assim, a disputa pela construção de imaginários do que significa ser mulher é também central para sua (não) participação política.



Butler coincide com Friedan, ao considerar que essa obsessão pelas políticas sexuais e de gênero pode ser, na verdade, um sintoma perigoso de crescente raiva masculina e frustração geral a respeito de ansiedades econômicas, precarização do trabalho, precarização da vida social e violência urbana, servindo de fantasmas que canalizam as insatisfações e medos contemporâneos causados pela acentuação do capitalismo (receios pelas mudanças climáticas, incertezas ambientais, precarização da vida, guerras, insegurança econômica, restrições aos acessos aos bens sociais etc.). Ou seja, há uma instrumentalização das ansiedades legítimas de destruição que a retórica da extrema direita contemporânea mobiliza e canaliza para um inimigo fantasmagórico cunhado amplamente como “ideologia de gênero”. As políticas sexuais e de gênero mobilizadas pela extrema direita alimentam a política do ódio e mascaram as ameaças reais, contribuindo para um projeto de reafirmação de uma política de monopólios financeiros e de recursos, de destruição ambiental, racista e misógina, que faz novamente das mulheres e das populações LGBTQIAPN+ seus bodes expiatórios.

Estas políticas geram campanhas familistas, que são antigas e ressurgem ciclicamente para reafirmar valores patriarcais, raciais e de nacionalismo exacerbado e, neste momento, enfrentamos mais uma onda desse fenômeno. Cabe, portanto, um esforço coletivo para resistir a essa tentativa de precarização da vida, entendendo-a enquanto uma campanha de controle dos corpos e limitação de direitos, que põe a trabalhar um projeto autoritário de poder. Neste sentido, chama-nos a atenção peças midiáticas dessas campanhas que dialogam diretamente com a discussão da ocupação das mulheres nos espaços públicos e, portanto, políticos. Em especial, nos deteremos no movimento “*tradwife*” (abreviação de “*traditional wife*” ou “esposa tradicional” em inglês) que tem crescido nas redes sociais, promovendo uma visão da mulher voltada para o lar, a submissão aos valores tradicionais e o apoio ao marido. É interessante notar que o termo que designa este fenômeno e suas participantes – *TradWife* e não *TradWoman* – se constrói a partir de uma função atrelada a um homem, *Wife*/esposa. Discursivamente, não se refere a mulheres tradicionais – *tradwoman* –, mas a esposas tradicionais, vinculando-as a um implícito marido e a uma função familiar e doméstica supostamente inerentes a esta condição. As influenciadoras desse movimento, em geral, rejeitam o feminismo e exaltam um papel feminino que se baseia na domesticidade, na maternidade e no suporte emocional ao homem como líder da família.

Durante as eleições de 2022, esse discurso encontrou ecos na imagem pública de Michelle Bolsonaro. Sua representação midiática foi construída sobre valores cristãos e tradicionais, reforçando a ideia de que a mulher deve ser uma base de apoio ao marido e atuar como guardiã dos valores morais da família. Essa abordagem ressoou com eleitoras que se identificam com o movimento *tradwife* e com o público evangélico, que, muitas vezes, valoriza a submissão feminina e o papel da mulher como mantenedora da ordem familiar.

O interesse por conteúdos midiáticos que representam uma aproximação a um suposto estilo de vida “tradicional”, respondendo a papéis de gênero bem demarcados, vem crescendo entre jovens, inclusive no Brasil. No *Instagram* e *TikTok*, *hashtags* como *#tradwife* e *#feminidadetradicional* acumulam milhões de visualizações, indicando um crescente interesse por essa narrativa. A influência



desse movimento pode ser vista na popularização de discursos que reafirmam a subserviência feminina como algo positivo e desejável. No contexto político, essa visão pode afetar diretamente a participação feminina no poder. Estudos mostram que países onde ideais tradicionais de gênero são amplamente aceitos tendem a ter menor representação feminina em cargos políticos, como trataremos à frente. A baixa presença das mulheres no Congresso e em cargos executivos pode ser entendida como um reflexo da permanência de barreiras culturais e estruturais que limitam sua participação. Por exemplo, dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) revelam que metade da população mundial acredita que homens são intrinsecamente melhores líderes políticos do que mulheres e mais de 40% consideram que homens são melhores executivos de negócios. Essas crenças contribuem significativamente para a sub-representação feminina em posições de liderança (PNUD, 2023).

No contexto brasileiro, a estagnação da presença de mulheres nos espaços de representação política é atribuída a múltiplos fatores, incluindo condicionantes culturais e valores vinculados à ideia de direitos e cidadania. A percepção de que homens e mulheres pertencem a esferas sociais distintas - o público e o doméstico - influencia as lógicas partidárias e os processos de recrutamento político-eleitoral, resultando em menor participação feminina na política (Araújo, 2016). Além disso, práticas culturais que desencorajam a presença das mulheres na vida pública, tais como a sobrecarga de trabalho doméstico, somadas a barreiras estruturais nos partidos e nos sistemas eleitorais, domínio majoritariamente masculino, reforçam essa desigualdade (Cosmelli, 2020).

Diversos estudos corroboram a relação entre a aceitação de ideais tradicionais de gênero e a baixa representação feminina na política. Uma pesquisa qualitativa do Instituto DataSenado (2020) identificou que fatores como o machismo, a pressão do sistema político-partidário e a divisão desigual das responsabilidades domésticas desestimulam a participação política das mulheres, contribuindo com a baixa representatividade feminina nas eleições. De maneira semelhante, o estudo “Aspectos culturais que dificultam a participação das mulheres na política eleitoral e sua relação com as esferas público-privada” analisa como a exclusão histórica das mulheres dos espaços públicos, aliada a fatores culturais, resulta em sua baixa participação na política (Lollato, 2019). E, novamente, a dicotomia entre as esferas pública e privada é apontada como um fator que limita a representação política das mulheres. Esses levantamentos demonstram que a persistência de normas tradicionais de gênero e de fatores culturais associados contribuem para a sub-representação feminina em cargos políticos, evidenciando a necessidade de políticas afirmativas e mudanças estruturais para promover a igualdade de gênero na política. Se há um alto dispêndio de tempo com o espaço doméstico e uma cultura de pertencimento ao lar, há uma dificuldade da participação política feminina. Ou seja, se as mulheres estão ocupadas assumindo as responsabilidades domésticas, elas não conseguem estar massivamente em cargos políticos e espaços de poder nos quais poderiam mudar estruturalmente essa condição, criando um ciclo vicioso de não atuação política. E os aparentemente inofensivos vídeos curtos e postagens de



*tradwives*³ atuam como a publicidade de manutenção deste *status quo*, de manutenção e fomento do espaço doméstico como único lugar de realização feminina.

O movimento *tradwife* promove uma visão conservadora de gênero, incentivando mulheres a priorizarem o lar, o marido e os filhos, frequentemente em oposição ao feminismo. Essas influenciadoras compartilham rotinas domésticas e mensagens antifeministas, buscando resgatar valores supostamente tradicionais. Embora ainda não tenhamos encontrado pesquisas que indiquem a atuação direta das influenciadoras *tradwife* nas preferências de voto das mulheres, é relevante considerar estudos sobre fatores que influenciam suas escolhas eleitorais⁴. É comprovado que a exposição a conteúdos que promovem ideais tradicionais de gênero pode impactar suas visões políticas e, consequentemente, suas aderências a campos ideológicos e de opção de voto.

2 *Tradwives*: cenas de domesticação

O espaço doméstico guarda uma ideia mística de felicidade, que, repetidamente, vem sendo levantada de tempos em tempos, como bem apontou Betty Friedan em “A mística feminina”, um estudo publicado em 1963 e reeditado em 2020. São agenciadas ideias de que, por natureza, as mulheres pertencem ao espaço privado do lar e encontrariam ali seu lugar plácido e correto no mundo. Hoje, após estudos feministas já parcialmente assimilados pelo senso comum e a entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho e no acesso à educação, o argumento se volta a que a permanência ou o retorno da mulher ao lar e à submissão social e econômica da mulher ao marido e ao patriarcado se dá por escolha e não mais por imposição como anteriormente. Esta escolha está ancorada ainda a um desgaste das promessas capitalistas à entrada da mulher no mercado de trabalho de forma ampla: a promessa de autonomia plena, de felicidade e de condições de subsistência digna não se confirmou para a maioria das mulheres. O que grande parte das mulheres encontrou, por outro lado, foi a sobrecarga do trabalho assalariado mal remunerado, e cada vez mais precarizado, junto ao acúmulo dos afazeres domésticos e do cuidado, que ainda recaem majoritariamente sobre elas.

3 Salientamos que, neste estudo, nos centramos nos conteúdos de *influencers* brasileiras. Por questões éticas, evitando fomentar engajamento e visualizações de tais conteúdos, optamos por não citar nenhum nome nem indicação de perfil em redes sociais das *influencers* que produzem tais vídeos.

4 Por exemplo, a jornalista e escritora Rebecca Traister observa que mulheres solteiras nos Estados Unidos tendem a votar menos em candidatos conservadores em comparação às casadas, possivelmente devido à sua independência do poder patriarcal. (Cf. ALONSO, Marita. Rebecca Traister: “Las mujeres solteras tienen menos probabilidades de votar por los conservadores”. El País, [S. L.], 2024. Disponível em: <https://elpais.com/smoda/feminismo/2024-12-13/rebecca-traister-las-mujeres-solteras-tienen-menos-probabilidades-de-votar-por-los-conservadores.html> . Acesso em: 11 jun. 2025). Outro exemplo são as pesquisas de Ester Solano, no contexto brasileiro, tais como o artigo “Mulheres de extrema-direita: empoderamento feminino e valorização moral da mulher” (Solano; Rocha; Sendretti, 2023) ou no livro “Feminismo em disputa: um estudo sobre o imaginário político das mulheres brasileiras” (2022), de Costa; Rocha; Solano.



Diante deste cenário, abundam produções midiáticas fortalecendo um imaginário de regresso estético a um tempo mítico em que as mulheres supostamente podem retornar ao espaço doméstico de forma pacífica, se submetendo a um homem provedor. Estas produções advogam pelo enclausuramento voluntário das mulheres ao espaço das atividades domésticas não remuneradas, ao cuidado dos filhos e à obediência às ordens masculinas, construindo um imaginário de ideal do que seria ser mulher, ancorada na imagem de delicadeza, abnegação, elegância, disciplina, sacrifício em prol de uma vida simples e alegre, que alcança a felicidade ao entregar-se à família. Na defesa deliberada de um imaginário “no qual homem e mulher são um só, e este um é o marido” (Friedan, 2020, p. 116).

Mulheres bonitas, jovens, corpo no padrão estético, a maioria brancas, algumas tatuadas, geralmente trajando roupas *vintage*. Vídeos e fotos que emanam plenitude, trilhas sonoras *retrôs*, fazendo menção aos anos da metade do século XX, textos que reafirmam uma decisão de dedicação voluntária exclusiva ao lar e à família como escolha de paz e felicidade. Várias mencionam a importância da fé e dos propósitos divinos. Muitas vezes, questionando o feminismo ou a “opressão” de uma cultura que tenta convencê-las à independência e ao trabalho externo ao lar. Não raro um posicionamento de enfrentamento a um *status quo* que as estariam impedindo de seguir suas verdadeiras vocações de felicidade: o lar e a família. Nessa performance de rebeldia a uma cultura que as obrigaria a trabalhar e assumir papéis sociais, estas mulheres encenam uma vida cotidiana, na qual vendem sua imagem, *linkam* produtos e, ganhando dinheiro e se profissionalizando na *internet*, tentam convencer suas seguidoras a não se profissionalizarem e sim serem dependentes de seus maridos. Vídeos curtos, frases de efeito, imagens de uma vida plácida, harmoniosa e feliz em seus lares. Assim atuam as *tradwifes*, versão atual de uma campanha de retorno das mulheres ao espaço doméstico.

Conteúdos *tradwifes* encontram eco nos desejos *voyers* contemporâneos. Desejo de ver a intimidade do outro, o espaço privado, da casa, supostamente real: a realidade de um outro sob sua curiosidade. É, também, uma suposta maneira de aprender a viver. Uma forma de construir um imaginário que socialize, que mostre como é habitar dentro da própria privacidade, legitimado por um fazer comum e compartilhado com aquele outro que é seguido nas redes. Neste sentido, estes conteúdos funcionam bem para quem tem menos experiência, para quem pode se convencer de que os cuidados com uma casa e com os filhos podem ser idílicos, tranquilos, com tarefas que dispendem muito tempo, sem intercorrências. Fazer um pão por horas, cozinhar sem se sujar. Que ensinam que cuidar da casa como tarefa voluntária e exclusiva é uma realização total do ser. Estes vídeos apresentam especial apelo para quem não tem a experiência de uma vida exclusivamente doméstica e, enquanto servem de afirmação para as que já escolheram esta via, operam também, e sobretudo, para a construção de imaginários de jovens mulheres.

Ou seja, estas produções, que hoje movimentam uma significativa quantia de dinheiro em forma de publicidade e patrocínio, escalam mulheres *influencers* em redes sociais, que produzem conteúdos supostamente mostrando suas dinâmicas cotidianas em suas casas. Contraditoriamente,



estas mulheres *influencers*, ao produzir vídeos (e monetizá-los) mostrando o que seria supostamente suas vidas domésticas, entram em um mercado altamente rentável e, ao mesmo tempo, trabalham na disseminação de uma ideia de enclausuramento ao espaço doméstico para suas seguidoras, enquanto elas mesmas assumem um trabalho que pode ser muito bem remunerado e já muito profissionalizado. Estas *influencers*, muito atuantes em redes sociais, como *tiktok*, *instagram* e *facebook*, são excelentes artífices. Em uma cuidadosa construção estética, atuam como donas de casa com vídeos curtos bem-produzidos e, na maioria das vezes, contam com equipe profissionais, além de objetos de cena e figurinos, na sua maioria, exuberantes. É posta a trabalhar uma estética de real (Costa, 2019), reconstruindo uma aura de aderência à vida cotidiana e ‘verdadeira’ destas mulheres. O real é decodificado para se transformar em uma estética documental, com aparência de filmagens unipessoais, sem presença de equipe de produção ou de fotografia, dando a impressão de serem produções caseiras. No entanto, embora assumindo essa estética de “autofilmdas”, sem equipe ou profissionalização, a maioria destas produções, especialmente as que conseguem maior engajamento nas redes sociais, apresentam um grande *glamour* visual (nas comidas servidas, nos objetos de decoração e utensílios domésticos, no figurino usado pelas mulheres: muitas jovens, maquiadas e vestidas com grifes).

Além disso, geralmente, mostram tarefas de grande dispêndio de tempo realizadas com muita calma e em espaços/cenários bem decorados, usualmente em belas cozinhas ou salas. Tarefas menos glamourosas, como a limpeza mais dedicada de uma casa, como de áreas de serviço ou banheiro, não costumam ser mostradas. Também não é informado onde estão ou quem estaria cuidando dos filhos pequenos, quando os há, durante a realização destas tarefas que ocupam longo tempo, como costuma ser uma preocupação de quem se dedica aos cuidados de crianças. É de se questionar, inclusive, porque o *glamour* se faz tão necessário ao se representar e defender a dedicação exclusiva das mulheres ao espaço doméstico. Consideramos como um sintoma a ênfase crescente no *glamour* destas produções: a dona de casa usando maquiagem enquanto amassa um pão com suas mãos, indicando uma campanha publicitária na tentativa de dar “prestígio” às esposas donas de casa, na concorrência direta a uma outra possibilidade de vida não submetida às ordens patriarcais no âmbito doméstico⁵. Na estética retrô, muito usada pela maioria, estas personagens/*influencers* dão preferências a processos artesanais culinários ou de cuidados com a casa. Por vezes, como dito, até mesmo se vestem com figurinos que anunciam épocas passadas determinadas e usam músicas de fundo gravadas nas décadas de 1950/1960. A estratégia atual de campanha glamourizada de retorno ao lar, assim como sua proposição estética, não é nova, como demonstra Betty Friedan ao analisar o fenômeno semelhante dos anos 1960, nos EUA em revistas femininas e produções televisivas. Não nos parece também coincidência que a maioria das produções atuais do gênero se voltem especificamente a esta época.

5 Não podemos também deixar de considerar que estes vídeos compõem um grande mercado publicitário com a monetização dos conteúdos e a divulgação de marcas e produtos, na tentativa de gerar interesse ao consumo em seu público. Há um crescente interesse de marcas relacionadas a itens domésticos, maquiagens, roupas e afins em patrocinar e inserir seus produtos em vídeos produzidos por *tradwifes*.



A campanha para viver de acordo com esta proposição – defendendo os cuidados domésticos como responsabilidade exclusiva e definidora da mulher – depende de uma reversão da história, para levar as mulheres de volta ao lar, sem obrigá-las, como fizeram os nazistas⁶, mas com a valorização da ideia de retorno, de conservação. A recente campanha reacionária por “valores familiares” é, em grande medida, um ataque aos direitos e à autonomia das mulheres, em uma tentativa de retorno da “ordem masculina” (Friedan, 2020, p. 588). O mundo das *tradwives* substitui a individualidade das mulheres pela construção mítica da companheira subversivamente submissa, ou seja, aquela que decide ir contra uma tendência atual feminista, considerada massiva e opressora. “E isso é, [por este movimento, considerado] contracultura, e uma vida de facilidade e amor aos homens brancos. É um sonho que ela deseja que você tenha — e acredita que você já tem” (Tebaldi, 2023, p. 12).

Este mercado midiático manipula o peso das mulheres sobrecarregadas com a problemática divisão entre os gêneros do trabalho do cuidado, e a precarização crescente do mercado de trabalho remunerado. Instrumentalizam este desconforto contra os discursos feministas, acusando-os de serem os causadores da exaustão atual das mulheres. Ao não questionar o machismo e o patriarcalismo que estruturam as relações familiares e de trabalho, estas produções redirecionam a insatisfação atual para o feminismo, indicando como saída o retorno a uma época em que as mulheres supostamente precisariam se preocupar apenas com o trabalho doméstico. Termos como “energia masculina” e “energia feminina” voltam a ganhar espaço para a construção de lugares demarcados de gênero, bem como comportamentos esperados para uma perspectiva binária de gênero. Cobra-se docilidade, abnegação e disciplina das mulheres, além do cuidado com a casa, com a própria aparência e a dedicação total à família. Estas produções disputam uma construção de imaginário de feminino que em muito responde a uma tendência da extrema direita atuante no mundo neste momento⁷. É importante ressaltar que estas produções, muitas voltadas para um público jovem, disputam as criações de imaginários, que, por sua vez, orientam nossas construções de desejos futuros, impactando na projeção de expectativas de realização e ocupação de lugares enquanto mulheres em uma sociedade patriarcal. O provável ganho dos homens neste projeto é fácil de perceber: a manutenção dos lugares públicos e de poder. Mas, em contrapartida, às mulheres é endereçada a promessa de felicidade ao ocupar seu lugar “natural” no espaço familiar e doméstico.

E este fenômeno é posto a trabalhar não apenas para normalizar o patriarcado branco, mas para fazer a política da extrema direita parecer desejável e subversiva. As esposas tradicionais realizam uma feminilidade idealizada que representa a nação pura, a tradição e a família e estes elementos são centrais na construção aparentemente banal das *tradwives* e das políticas de extrema direita

6 Ressalto aqui o conceito alemão *KKK* (*Kinder, Küche, Kirche*, em tradução livre, “Criança, cozinha, igreja”), muito usado em campanhas durante o período nazista, na designação das mulheres para os espaços da cozinha, do cuidado das crianças e da igreja.

7 Cf. Redação G1. ‘Acho que a energia masculina é boa e a cultura corporativa estava fugindo dela’, diz Mark Zuckerberg. G1 tecnologia, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2025/01/11/acho-que-a-energia-masculina-e-boa-e-a-cultura-corporativa-estava-fugindo-dela-diz-mark-zuckerberg.ghtml> . Acesso em: 11 jun. 2025.



atual⁸. Ester Solano *et al.* (2023) aponta para os impactos do consumo de conteúdos conservadores produzidos por *influencers* no eleitorado feminino:

O empoderamento feminino baseado na valorização moral da mulher, realizada a partir de uma estrutura binária de gênero, possibilita que **a extrema-direita possa se apropriar de agendas em defesa das mulheres, tornando-se mais atraentes e palatáveis ao eleitorado feminino, e transmitir seus valores para uma gama mais ampla de mulheres.** [...] Dessa forma, grupos de extrema-direita conseguem reivindicar o retorno aos papéis tradicionais de gênero como uma celebração do empoderamento das mulheres (Solano; Rocha; Sendretti, 2023, p. 14, grifos nossos).

Ressaltamos, ainda, neste estudo de Solano *et al.*, o impacto destes conteúdos na apropriação, por parte da extrema direita, de pautas relacionadas às mulheres, torcendo-as para fortalecer lugares e papéis tradicionais e binários de gênero, tornando-se mais atraentes ao eleitorado feminino, ainda que agindo contra seus direitos, sua autonomia e sua participação política direta. Dessa forma as derrotas no campo do “gênero” são celebradas como conquistas: mais um dos nós discursivos da extrema direita.

3 Mulheres adjacentes: Michelle Bolsonaro e Rainha Ester

Essa narrativa abordada pelas *tradwifes* e por outras produções midiáticas ultraconservadoras encontra ressonância na forma como Michelle Bolsonaro foi representada durante a campanha eleitoral, em que sua imagem esteve atrelada à defesa da família tradicional e ao papel da mulher como base de sustentação emocional do líder masculino. A associação de Michelle a personagens bíblicos e sua atuação como mediadora e suavizadora da imagem de Jair Bolsonaro são exemplos dessa lógica, na qual a mulher desempenha um papel estratégico sem, no entanto, reivindicar protagonismo político direto. Assim, Michelle Bolsonaro, ao reforçar essa visão tradicionalista, se alinhou a um discurso que ressoa com parte do eleitorado conservador e que encontra respaldo na popularidade das *influencers tradwife*.

Um dos aspectos mais notáveis na construção da imagem de Michelle Bolsonaro foi sua recorrente associação com a figura bíblica da rainha Ester (Costa, 2023). Durante a campanha, Michelle e seus apoiadores evocaram a história de Ester como um paralelo à sua própria trajetória, apresentando-a como uma mulher escolhida por Deus para interceder e proteger seu povo. Na tradição cristã, Ester é vista como um exemplo de coragem e influência feminina na política, pois usou sua posição estratégica de esposa para salvar os judeus da destruição. Essa analogia fortaleceu a conexão de Michelle com o eleitorado evangélico, sugerindo que ela desempenhava um papel providencial na defesa de princípios religiosos e na luta contra forças consideradas contrárias aos

8 Algumas *tradwifes* estadunidenses são mais diretas e promovem uma campanha para que as mulheres assumam como deveres patrióticos a defesa da família e a ‘produção’ de bebês brancos para ‘repovoar’ a nação.



valores judaico-cristãos. Essa representação foi amplamente repercutida em mídias alinhadas ao bolsonarismo, reforçando sua importância na narrativa eleitoral do então presidente:

Novamente, nas campanhas para eleição presidencial de 2022, o apelo bíblico é um importante componente da sua divulgação como candidato à reeleição. Além das comparações entre Bolsonaro e o messias, que deve criar o reino de Deus na Terra, sua esposa, Michelle Bolsonaro, vem sendo comparada à Ester, importante personagem feminina da bíblia que, apesar do improvável, se torna rainha ao se casar com o rei Assuero e recebe a missão de salvar o povo hebreu da morte [...]. A referência à Rainha Ester, essa figura que une política e religião, procura consolidar a imagem de mulher de fé que intercede pelo povo, tal qual a heroína bíblica, e redimir a imagem de Bolsonaro junto ao eleitorado feminino, onde encontra sua principal rejeição. Frequentemente, a comparação é acompanhada pela foto da primeira-dama, as cores da bandeira do Brasil e alusões a elementos ou poses religiosas. As imagens comparativas têm sido divulgadas inclusive por membros do governo, tais como a [então] ministra Damare Alves (Costa, 2023, p. 97-98).

Além disso, Michelle Bolsonaro exerceu um papel estratégico na suavização da imagem de Jair Bolsonaro, que era frequentemente criticado por declarações agressivas e uma postura considerada pouco empática, especialmente em relação às mulheres. Assim como a rainha Ester intercedia junto ao rei Assuero, Michelle se tornou uma espécie de mediadora, buscando humanizar e legitimar o discurso do marido para torná-lo mais palatável a segmentos do eleitorado que rejeitavam sua retórica combativa. Seu tom conciliador, aliado à defesa de valores cristãos, ajudou a amenizar as percepções negativas do presidente entre o público feminino e religioso.

Durante a campanha, em 2022, ao lado do marido e então presidente candidato à reeleição, Jair Bolsonaro, Michelle Bolsonaro afirmou que “mulher tem que ser ajudadora do marido”, frase que repetiu logo após as celebrações do Dia Internacional da Mulher, em 2024 (Uol, 2024) fazendo referência a uma divisão de distribuição de papéis demarcados de gênero de grande apelo e uso entre evangélicos. Ao afirmar que fazia uma política feminina, mas não feminista, ressaltou:

“Estamos aqui para sermos ajudadoras, é nosso papel como esposa. Queremos fazer uma política colaborativa, nós não queremos competir com vocês”, disse Michelle a uma plateia majoritariamente feminina. “Nós amamos vocês, homens”, “A gente não precisa gritar, a gente não precisa queimar sutiã, a gente não precisa desafiar a figura masculina”, completou. “Nós amamos nossos maridos, nós valorizamos nossos maridos, estamos aqui para apoiar” (Uol, 2022).

Ainda neste evento, a primeira-dama afirmou: “Aqui tem um homem talvez um pouco mais técnico, mas aqui tem uma mulher espiritual. Então, eu acho que se completa né? Tem que ser assim, minhas amadas. A mulher tem que ser ajudadora do esposo, não é isso? É a gente que aguenta né?” (Uol, 2022). Indicando seu papel como ponte entre o candidato e o público feminino, agenciando expressões aproximativas “a gente” e “minhas amadas”.



Esta expressão – ajudadora do marido – foi prontamente rebatida por Rosângela da Silva, Janja⁹, a esposa do candidato Luís Inácio Lula da Silva, demarcando uma diferença a mais durante a campanha eleitoral de 2022, muito marcada pelos embates diretos entre as duas esposas dos candidatos, como uma disputa entre representações de um modelo feminino, encarnado nas duas mulheres que ocupariam o lugar de primeira-dama. Entre as duas possíveis primeiras-damas, foi-se estabelecendo um lugar de antítese de uma à outra como imagem complementar à figura do marido, o então candidato à presidência. Enquanto Michelle apelava às questões religiosas, a um modelo específico de família, seu lugar materno, supostamente resguardado ao lar e à subjugação ao comando masculino, Janja apresentava-se como uma mulher independente financeiramente, que decidiu não ter filhos, rompendo a obediência ao destino materno, dedicada à militância política e relacionada ao campo artístico, afeita à boemia e ao espaço público. As duas representações eram, insistentemente, postas lado a lado por veículos midiáticos, ocupando grande parte das atenções durante a disputa eleitoral, rivalizando o modelo representacional feminino a ocupar o lugar de primeira-dama, este lugar de modelo máximo para uma mulher em um país que rara vez conseguiu eleger uma delas como presidenta.

A eleição de 2022 foi marcada pelo amplo uso das imagens das esposas dos então candidatos principais, seja através de material gráfico, pronunciamentos das esposas, divulgação de perfil de cada uma em jornais e revistas. A discussão pública do modelo de mulher que viesse a provocar identificação com o eleitorado feminino parecia, naquele momento, estar disputando a própria aceitação dos modelos de mulheres ‘aceitáveis’ no projeto nacional que estava em disputa. O Brasil que havia, não muito tempo atrás, rejeitado com protestos, falas e práticas explicitamente misóginas¹⁰ sua única presidenta eleita, estava, naquele momento, não só votando um projeto nacional, a partir da escolha de um homem para ocupar o maior cargo do executivo, mas também votando pelo modelo de mulher que estava disposto a assumir como próprio, ainda que não para ocupar um cargo de real poder político, mantendo-se no lugar de mulher adjacente ao marido (corroborando ainda com os dados levantados anteriormente).

O modelo de “bela, recatada e do lar”¹¹, assumido por Marcela Temer e, em aparência,

9 Cf. PEDRA, Luana. Em comício de Lula, Janja provoca Michelle: “Não sou ajudadora”, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/09/16/interna_politica,1394394/em-comicio-de-lula-janja-provoca-michelle-nao-sou-ajudadora.shtml. Acesso em: 05 jun. 2025. Na ocasião, Janja responde: “Eu não vou te ajudar não, não vou ser ajudadora. Eu vou estar do seu lado, junto, lutando, para a gente dar de novo o Brasil da esperança que esse povo maravilhoso merece”.

10 Ver mais em: SALOMÃO, Thiago. Adesivo com Dilma sendo “penetrada” por bomba levanta a questão: isso é protesto?, *Infomoney*, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/colunistas/blog-da-redacao/adesivo-com-dilma-sendo-penetrada-por-bomba-levanta-a-questao-isso-e-protesto/>. Acesso em: 05 jun. 2025.

11 No texto, já muito debatido, que exaltava a nova primeira-dama logo após a deposição da primeira presidenta eleita, Dilma Rousseff, a autora ressalta a beleza, a juventude e o recato da “primeira-dama do lar”, que não se envolve diretamente com a política e teria pouca aparição pública, o que faria de Michel Temer “um homem de sorte”. Este modelo feminino, em oposição à Dilma Rousseff, foi amplamente debatido e apropriado por grupos políticos em aderência ou em rechaço a esta compreensão submissa de modelo feminino no campo político. Ver mais em: LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”, *Veja*, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em: 05 jun. 2025.



mas não na prática, seguido por Michelle Bolsonaro, foi confrontado pela imagem de Janja, ora usada pela direita como desqualificadora ao sinalizar sua não maternidade ou sua vida boêmia, ora reafirmada pela campanha de Lula como signo de respeito à autonomia e independência feminina. É importante ressaltar, também, que Michelle Bolsonaro se apropria de um discurso de adesão aos papéis tradicionais de gênero, com restrição da mulher ao espaço doméstico e familiar, no entanto, atua politicamente nas campanhas eleitorais, realiza pronunciamentos, criou uma empresa de perfumes e hoje coordena o PL Mulher, seção de seu partido responsável pelo fomento de adesão de eleitoras mulheres aos princípios da extrema direita.

A representação midiática das primeiras-damas nas eleições de 2022 revelou diferenças marcantes entre Michelle Bolsonaro e Janja da Silva. Enquanto Michelle foi retratada como uma figura de apoio que enfatizava valores religiosos e familiares e um papel na suavização da imagem de Jair Bolsonaro, Janja emergiu como uma parceira política ativa, associada a pautas progressistas. No entanto, apesar de sua postura politicamente ativa, Janja muitas vezes foi retratada na mídia sob uma ótica que enfatiza aspectos emocionais e afetivos, em vez de suas qualificações políticas. Além disso, sua figura também foi utilizada para humanizar e suavizar a imagem de Lula, um recurso comum na política que coloca a mulher como mediadora das emoções e comportamentos do líder masculino. Janja da Silva indicou ainda uma proposição de transformação na percepção do que significa ser uma primeira-dama, trazendo à tona discussões fundamentais sobre empoderamento feminino e representatividade nas esferas de poder, mas ainda dentro de posições de adjacência, neste caso, via matrimônio. Esse fenômeno demonstra que, mesmo em narrativas progressistas, a figura feminina ainda pode ser reduzida a atuações adjacentes e a estereótipos de cuidadora e apoio emocional do homem, reforçando assim dinâmicas tradicionais de gênero.

4 Considerações finais

Parece-nos importante ressaltar que estas três estratégias usadas pela extrema direita contemporânea para driblar a clivagem de gênero ressaltada nas últimas eleições estão fortemente interrelacionadas. A desvalorização e perseguição às práticas, estudos e discursos de mitigação das desigualdades de gênero e dos direitos sexuais; as campanhas edulcoradas de retorno das mulheres ao espaço doméstico; e a instrumentalização das mulheres para candidaturas e políticas masculinas, atuam em diferentes campos, com linguagens diversas, mas construindo um mesmo terreno hostil à participação feminina em cargos de liderança política e em mudanças estruturais que mitiguem as desigualdades de gênero. As três estratégias reafirmam entendimentos binários de gênero, comportamentos estereotipados e lugares dicotômicos entre homens e mulheres, separando o público e o privado.

Diante destas estratégias e de um entendimento de que houve significativos avanços no campo da igualdade de gênero, nos questionamos sobre o funcionamento e eficiência desta forte



resistência a uma maior participação das mulheres na política e de fortalecimento de políticas de igualdade de direitos. Este fenômeno reforça a percepção de que a participação feminina na sociedade ainda é intensamente atravessada por diferentes expectativas e modelos de comportamento, havendo grande resistência à participação ativa da mulher nos espaços públicos, em especial na política. Por que campanhas de afastamento de mulheres do campo político continuam encontrando terrenos tão férteis junto à população e, em especial, à população mais jovem? Por que assistimos ainda ao crescimento de fenômenos como o movimento *tradwife*, que demonstra a persistência da defesa do papel retrógrado da mulher como suporte do líder masculino e por que cenas que promovem o confinamento da mulher no espaço doméstico ainda ecoam e ganham apelo entre jovens? Que lugar cabe às mulheres em um projeto masculinista de poder? De mulheres adjacentes?

As três estratégias elencadas neste artigo atuam para retirar da mulher o poder político e o poder econômico e reforçar a ideia da mulher como o gênero outro, que apoia o homem na estrutura patriarcal. Seja na macropolítica, como no caso das mulheres adjacentes, seja na micropolítica, com as campanhas de retorno voluntário das mulheres à dedicação exclusiva ao lar. Estas políticas, macro e micro, operam imaginários para gerações futuras que, se não reagirem, verão seus espaços e ferramentas para lutar contra essa lógica de submissão e binarismo de papéis de gênero cada vez mais escassos. É uma política articulada de enclausuramento do presente, com efeitos no agora, mas também de futuro, construindo imaginários a despoentarem frutos nas próximas gerações, talvez mais alijadas de espaços, como os da escolarização e da atuação política. Encontrar ecos e repetições na atualidade do fenômeno analisado por Betty Friedan dos anos 1950 e 1960 é muito preocupante.

É inevitável pensar que estas produções cênicas, muito próximas a campanhas publicitárias, atreladas a um grande mercado, encontram tanto apelo devido ao imenso esgotamento de imaginários de futuro com o qual nos deparamos atualmente. O esgotamento diante de um neoliberalismo violento gera ansiedades muito bem capitalizadas pela extrema direita, que, longe de propor reais soluções à política de destruição, propõe políticas de acentuação de desigualdades e exploração (ambiental, trabalhista, de atenção), usando para isso nossas poucas conquistas como bode expiatório. Ou seja, enquanto acentua sua política de destruição e exploração no campo ambiental e econômico, a extrema direita canaliza as insatisfações em uma ideia de que as ideias progressistas são responsáveis por nosso provável fim catastrófico enquanto sociedade e enquanto humanidade. Esta proposição encontra ecos na narração bíblica, em que vê, no afastamento dos valores da gênese, o fim apocalíptico. E, em uma proposta estética e moral de recuperação, propõe um retorno a um tempo mítico, em que os papéis de gênero estariam bem definidos.

A análise de cenas de reafirmação de papéis demarcados de gênero, defesa do familismo e de confinamento das mulheres no espaço doméstico afastando-as do político - como são as produções glamourizadas das *tradwifes* - ou a instrumentalização performática das mulheres na política, no papel de adjacentes, seja como vices ou como primeiras-damas, tem ainda um longo percurso, de modo a desmontar essa sedutora máquina de manutenção e aprofundamento das desigualdades.



Referências

- ALBERNAZ, Isadora. [Eleições de 2022 têm recorde de candidatas mulheres; elas são 33% do total](https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/08/5029825-eleicoes-de-2022-tem-recorde-de-candidatas-mulheres-elas-sao-33-do-total.html). Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/08/5029825-eleicoes-de-2022-tem-recorde-de-candidatas-mulheres-elas-sao-33-do-total.html>. Acesso em: 07 mar. 2025.
- ARAÚJO, Clara. Valores e desigualdade de gênero: Mediações entre participação política e representação democrática. *Civitas*, Rev Ciênc Soc., v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/phBRYZwBddvtmSTckc3ZVTB>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- BARBON, Julia. Datafolha: Lula mantém vantagem entre mulheres e empate com Bolsonaro entre homens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/10/datafolha-lula-mantem-vantagem-entre-mulheres-e-empate-com-bolsonaro-entre-homens.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- BUTLER, Judith. *Quem tem medo do gênero*. São Paulo: Boitempo, 2024.
- CORREIA, Sônia; KALIL, Isabela. *Políticas antigênero em américa latina: brasil – ¿la catástrofe perfecta*. Rio de Janeiro: Observatorio de Sexualidad y Política (SPW), Asociación Brasileña Interdisciplinar de SIDA (ABIA), 2020. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://sxpolitics.org/spwprojects/gpal/uploads/Ebook-Brasil%2020200204.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- COSMELLI, Liz. Mulheres e participação política internacional. *Diplomatique*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/mulheres-e-participacao-politica-internacional/>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- COSTA, Júlia Morena. Emulações da Precariedade e Autenticidade nas Cenas Bolsonaroistas: Análises da Estética da Extrema-Direita Brasileira. *Revista Letra Magna*, Cubatão, v. 19, n. 32, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/article/view/2131>. Acesso em: 08 mar. 2025.
- COSTA, Júlia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.37-51>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832>. Acesso em: 08 de mar 2025.
- DATASENADO. *Machismo, divisão desigual de responsabilidades e pressão do sistema político ainda afastam mulheres das eleições*. Brasília: Senado Federal, 2022. Disponível em: www12.senado.leg.br/institucional/datasetado/materias/pesquisas/machismo-divisao-desigual-de-responsabilidades-e-pressao-do-sistema-politico-ainda-afastam-mulheres-das-eleicoes. Acesso em: 08 mar. 2025.
- DIAS, Pâmela; ZAJDENWEBER, André. Representatividade de mulheres no parlamento brasileiro é a segunda menor do G20, indica IBGE. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/g20-no-brasil/noticia/2024/04/09/representatividade-de-mulheres-no-parlamento-brasileiro-e-a-segunda-menor-do-g20-indica-ibge.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GOMES, Beatriz. Michelle em evento com Bolsonaro: ‘Mulher tem que ser ajudadora do esposo’. *UOL*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/09/14/michelle-bolsonaro-natal.htm>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- GOMES, Karina. A disputa entre direita e esquerda na bancada feminina do Congresso. *DW*, Berlin, 2022. Disponível em: <https://www.dw.com>. Acesso em: 07 mar. 2025.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



LOLATTO, Simone. Aspectos culturais que dificultam a participação das mulheres na política eleitoral e sua relação com as esferas público-privada. *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 156-178, set./dez. 2019. Acesso em: 08 mar. 2025.

MELLO, Bernardo. Polarização de gêneros: voto masculino impulsiona conservadores em países como Brasil, Estados Unidos e Argentina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 nov. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2024/11/17/polarizacao-de-generos-voto-masculino-impulsiona-conservadores-em-paises-como-brasil-estados-unidos-e-argentina>. Acesso em: 20 fev. 2024.

OLIVEIRA, Juliana. A baixa representatividade feminina na política: obstáculo a ser vencido na democracia brasileira. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, v. 46, n. 1, p. 111-131, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/45713>. Acesso em: 8 mar. 2025.

PAES, José Eduardo. Entrevista a Flávia Biroli: “Mulheres rejeitam Bolsonaro por crise econômica e pautas conservadoras”. *Brasil de Fato*, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/brasil-de-fato-entrevista/2022/09/06/flavia-biroli-mulheres-rejeitam-bolsonaro-por-crise-economica-e-pautas-conservadoras/>. Acesso em: 20 nov. 2024

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Mulheres são a maior barreira de contenção da extrema direita nas eleições. *Notícias Uol*, São Paulo, 29 set 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2024/09/26/mulheres-sao-a-maior-barreira-de-contencao-da-extrema-direita-nas-eleicoes.htm>. Acesso em: 20 fev. 2024

PNUD. *Novos dados mundiais do PNUD mostram que preconceitos de gênero continuam enraizados*. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD): [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.undp.org/pt/brazil/news/novos-dados-mundiais-do-pnud-mostram-que-preconceitos-de-genero-continuam-enraizados>. Acesso em: 05 jun. 2025.

ROCHA, Mariana Ferreira; BERTONI, Estevão Rodrigues. A baixa representatividade feminina na política: obstáculo a ser vencido na democracia brasileira. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, v. 46, n. 1, p. 231-256, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/45713>. Acesso em: 08 mar. 2025.

SILVA, Priscila dos Reis; OLIVEIRA, Rosana. Mulheres evangélicas: para além do voto, concepções sobre política e cotidiano. *Religião e Poder*, Brasília, 2022. Disponível em: <https://religioepoder.org.br/artigo/mulheres-evangelicas-para-alem-do-voto-concepcoes-sobre-politica-e-cotidiano>. Acesso em: 08 mar. 2025.

SOLANO E, ROCHA C, SENDRETTI L. Mulheres De Extrema-Direita: empoderamento feminino e valorização moral da mulher. *Caderno CRH*, v. 36, e023040, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v36i0.55443>. Acesso em: 05 jun. 2025.

PEDREIRA, Beatriz, Rocha, Camila, SOLANO, Esther (org.). *Feminismo em disputa: um estudo sobre o imaginário político das mulheres brasileiras*. São Paulo: Boitempo: Instituto Update, 2022.

TEBALDI, Catherine. Tradwives and truth warriors: Gender and nationalism in US white nationalist women's blogs. *Gender and Language*, Toronto, v. 17, n.1. 2023.

TRAISTER, Rebecca. Las mujeres solteras tienen menos probabilidades de votar por los conservadores. *El País*, Madrid, 13 dez. 2024. Disponível em: <https://elpais.com/smoda/feminismo/2024-12-13/rebecca-traister-las-mujeres-solteras-tienen-menos-probabilidades-de-votar-por-los-conservadores.html>. Acesso em: 08 mar. 2025.

UOL. Após 8/3, Michelle Bolsonaro diz que papel da esposa é ‘ajudar o marido’, UOL, Brasília, 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2024/03/09/michelle-bolsonaro-papel-esposa-pl.htm>. Acesso em 08 mar. 2024.



Biografia acadêmica

Júlia Morena Costa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professora Associada da Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: juliamorenacosta@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Júlia Morena Silva da Costa

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Convidada

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão 05 jun. 2025

Data de aprovação: 05 jun. 2025



**WOMEN IN POLITICS:
from domestication to adjacency, between first ladies and tradwifes**

MULHERES NA POLÍTICA:
da domesticação à adjacência, entre primeiras-damas e *tradwifes*

Júlia Morena Costa

 <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8167

Women in politics:

from domestication to adjacency, between first ladies and tradwives

Abstract: This essay details three strategies of the contemporary far right to reduce the gender cleavage in elections: the devaluation and persecution of practices, studies, and discourses to mitigate gender inequalities and sexual rights; media campaigns to return women to the domestic space; and the instrumentalization of women as adjunct to male candidacies and policies. For this, it proposes to analyze the scenic productions of tradwife influencers (such as domestication campaigns) and the use of adjunct women (especially first ladies) in the 2022 elections as a spectacularization of the construction of binary and stereotyped gender places for women in micro and macropolitics in an associated way.

Keywords: Women; Gender; political performativity; first lady; tradwife.

Mulheres na política:

da domesticação à adjacência, entre primeiras-damas e *tradwives*

Resumo: Este ensaio aborda três das estratégias da extrema direita contemporânea para diminuir a clivagem de gênero nas eleições, a saber: a desvalorização e perseguição às práticas, estudos e discursos de mitigação das desigualdades de gênero e dos direitos sexuais; as campanhas midiáticas de retorno das mulheres ao espaço doméstico; e a instrumentalização das mulheres como adjacentes para candidaturas e políticas masculinas. Propõe-se, para isso, a analisar as produções cênicas de *influencers tradwives* como campanhas de domesticação e o uso de mulheres adjacentes, em especial, as primeiras-damas das eleições de 2022, como espetacularização da construção de lugares binários e estereotipados de gênero para as mulheres na micro e na macropolítica, de forma associada.

Palavras-chave: mulheres; gênero; performatividade política; primeira-dama; *tradwife*.



millions and millions of years ago
she stood on two paws
the angry and dirty woman barked
angry and dirty she barked
because an angry woman
is not a good woman
and a good woman
is a clean woman
millions and millions of years ago
she stood on two paws
she does not bark anymore, she is tame
tame, and good, and clean
(Angélica Freitas, 2014)¹

In several countries (such as Brazil, Spain, France, Chile, Argentina, and the USA), female voters have been pointed as one of the main barriers to the advance of the current far right. Researchers have paid attention to this datum, but less so than the far-right political groups interested in minimizing their rejection. Most of the Brazilian population consists of women as they comprise 53% of the current electorate and almost half of political party affiliates (47%). Still, they compose a minority majority as they still receive little prominence in party campaigns and occupy few elected positions. Recent research indicates that Brazil has the second worst female representation in Chamber of Deputy seats out of all G20 members (only 14.8%) (Dias; Zajdenweber, 2024). Moreover, female elected candidates to the Brazilian legislative and executive branches (especially female activists and Black and trans women) face great political violence. Women's votes have received increasing interest because of these demographic issues — greatly impact their number— and a furthering of a gender cleavage in voting intentions in the last elections hitherto unheard of in these countries. Women of all segments (age, class, race, regional, religiosity, etc.) have recently shown a profile unlike that of men, establishing different voting patterns between genders and more greatly rejecting the extreme right across all electorate groups. In 2018, women largely rejected Jair Bolsonaro's candidacy. In the last Brazilian presidential elections in 2022, Lula maintained a significant advantage in votes among female voters, especially among Black women (Barbon, 2022).

Male votes predominantly tended toward the right in regional city hall elections. Brazilian state capitals evinced such behavior more clearly (resembling that in recent presidential races in countries such as the United States and Argentina) as candidates in line with Bolsonarism faced left-wing opponents or those with anti-Bolsonaro alliances better liked by women (Mello, 2024).

Rosana Pinheiro-Machado (2024) argues that this rejection by women of candidate and former president Jair Bolsonaro largely stems from his violent image and misogynistic speeches and proposals (causing women to reject him). Flávia Biroli complements this perception, indicating that,

¹ This poem is featured in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho* (A uterus is the size of a fist). In 2019, Social Liberal Party parliamentarians, supported by members of the Christian Social Party and their party colleagues, made a motion of repudiation against her work and its presence on the list of mandatory reading for the 2020 unified entrance exam at Universidade Federal de Santa Catarina and Universidade Federal da Fronteira Sul.



although changes in labor legislation have regressed everyone's rights, they have harmed women more than men. Women have faced a great precariousness of their jobs and increasing difficulty in reconciling paid work and care, an activity that predominantly lies at the responsibility of women in homes given the sexual division of labor:

We have a situation, in recent years, of a lot of precariousness associated, for example, with households headed by women. Women's employment is more precarious, and, in socioeconomic terms, their homes, those in which they are the main providers, are more impoverished [...]. Women are also those who have been most affected by a series of recent processes. Even before COVID-19, we have reason to understand that changes in labor legislation, which have regressed rights, have harmed women more than men (Flávia Biroli em entrevista a PAES, 2022).

We also stress that, as per researcher Rosana Pinheiro-Machado, this rejection has gradually decreased:

The female rejection of Bolsonaro was higher in 2018 than in 2022. More than twenty years after the creation of Bolsa Família, the daughters and granddaughters of the first generation that had their lives transformed are already losing the memory of this daily revolution.

From the last presidential election to now, the phenomenon of digital marketing has grown, and there were not a few women from the periphery that we found saying they reject Bolsonaro, deeply admiring Marçal as someone "from the family," who inspires in the dream of extra income for a more prosperous life. Neo-Pentecostal churches are also advancing in the country, offering shelter to women in various ways (Pinheiro-Machado, 2024).

The difficulty far-right political parties and groups face in capturing female votes gave rise to growing efforts to win over this electorate and thus increase their electoral competitiveness and social roots. However, as Brazilian politics remains predominantly male², these projects often include women in adjunct rather than in leading roles — either as candidates' wives or occupants of vice positions (vice governors, mayors, and presidents) (Biroli, 2022).

Superior Electoral Court data evince this strategy due to the record number of female candidates in the latest elections: 9,415 (33% of the total). However, most of these women ran for vice positions in executive elections. This phenomenon partially stems from the 2018 decision of the Federal Supreme Court, regulated by the Superior Electoral Court, that required the allocation of at least 30% of the resources of party electoral funds to female candidates. In response, many parties have channeled these resources to tickets in which women occupy the position of vice president, taking advantage of a loophole in the legislation.

Another relevant strategic factor in this context refers to the instrumentalization of women to soften and legitimize the image of male candidates. Whether by the choice of female vice-presidents

2 The broad masculine character of Brazilian politics echoes in structural issues that are even reflected, for example, in the architecture of public spaces (such as the lack of women's bathrooms in the Senate until 2016) and in laws (such as the late standardization of maternity leave for mayors, which only took place in 2024).



or the marked presence of wives and spouses, these campaigns aim to establish an identification with the female electorate. Michelle Bolsonaro's central role in the 2022 presidential campaign clearly exemplifies this strategy. Her participation aimed to mitigate Jair Bolsonaro's aggressive and misogynistic image, especially among evangelical women, a topic this study will address below.

These data evince a wide range of strategies from the extreme right to consolidate power and overcome the gender cleavage in electoral elections. We highlight three of them: the first one refers to the intense attacks on feminism and discussions of gender and sexuality issues under the use of the phantasmagorical term "gender ideology," which aims to curtail the rights of political minorities and increase the control of their bodies. Such a strategy demoralizes and reduces the scope of public discussions and the elaboration and application of laws of democratic expansion on the subject. The second strategy this study will analyze involves the intense campaign to have women return to the home, disinteresting them in the public and political spaces. Flirting with advertising objectives, these pieces shift the place of women's self-realization to the return to the domestic space and to the domestication of their imaginaries as circumscribed to the private and family space. The third strategy refers to the use of adjunct women to soften and legitimize male candidates in elections, especially executive ones. Such analysis considers the use of women as first ladies composing a unity that prioritizes the place of male power. The extreme right also sometimes uses women in seeking a greater identification with this voting public and democratic legitimacy, supporting women's candidacies but in line with a patriarchal, authoritarian, and reactionary policy, as in the recent elections in Germany, France, Italy, and Peru.

These three strategies, although active in different forms and fields, are interrelated, reaffirming stereotyped and binary gender roles and safeguarding the space of politics for the interests of a male hegemony, even if apparently defended by female social actors.

1 Gender and power: anti-gender policies and projects to confine women to the domestic space

"Gender" has recently become a transversal component to the various segments of the contemporary right and central theme in several important elections around the world, including Brazil, Costa Rica, Colombia, France, Switzerland, the United Kingdom, Scotland, Ecuador, and Germany. The discussion on gender issues has especial relevance in authoritarian regimes, such as in Hungary, which abolished the Gender Studies department of the Central European University and moved it to Vienna. The Spanish far-right Vox party has incorporated anti-feminist rhetoric into its platform, referring to a supposed "gender ideology" as a social danger, brokering terms such as "gender jihadism" and "feminazis." Similarly, Turkish President Erdogan has attacked LGBTQIA+ rights advocates by labeling them as "cultural terrorists" (Butler, 2024, p. 64). In his recent second term, Trump and his vice president JD Vance defended a broad and explicit trans-exclusionary policy against women's labor rights and reproductive autonomy in the US.



In Brazil, the Bolsonaro government presented the idea of nation and masculinity as threatened by a “gender ideology” it considered a harmful foreign influence. Sonia Corrêa notes that anti-gender movements emerged with greater force in the 2000s, and in 2013, Catholic and evangelical groups joined forces to eliminate any reference to gender from the Brazilian National Education Plan, passing hundreds of municipal and state laws against gender education. In his inaugural speech in 2019, Bolsonaro reaffirmed his commitment to eradicating “gender ideology” from schools, aligning himself with a global movement of anti-feminist legislation and discourse, trans-exclusionary offensives, and the effects of racism and coloniality (Kalil; Correa, 2020; Butler, 2024, p. 67). Butler categorically states that one is unable to understand the struggle against fascism without gender politics and vice versa, emphasizing that:

Although interpreted as a reaction to progressive movements, anti-gender ideology is driven by a stronger desire, that is, the restoration of a dreamed-of patriarchal order in which a father is a father; sexual identities never change; women, considered “women from birth,” resume their natural and “moral” positions within the home; and the white population holds an undisputed racial supremacy (Butler, p. 25).

Fostering a desire to restore male privilege serves many other forms of power, but it constitutes a social project of its own, namely: to produce an ideal past whose reanimation will reach, or even eliminate, sexual and gender minorities. This dream seeks not only to restore a legitimate place for patriarchal authority, conceived as part of a natural and/or religious order, but also to roll back progressive rights and policies to make marriage exclusively heterosexual, to insist that the sex assigned at birth be immutable, that abortion be prevented because it is the state that knows what limits should be imposed on the body of pregnant people. The retaliation we see against “gender” is part of this broader restoration project that seeks to strengthen authoritarian regimes as legitimate forms of paternalism, the dream come true (Butler, 2024, p. 26).

Anti-gender ideology reflects a deep desire to restore an idealized patriarchal order that places the father as the central figure of the family, fixes gender identity from birth, and return women to their traditional positions within the home, preferably in heteronormative and mononucleated relationships. This discourse also reinforces an implicit racial supremacy. The insistence on the restoration of male privilege serves various forms of power, promoting a social project that seeks to reverse progressive advances. This retaliation against “gender” is linked to (and can be considered the result of) the consolidation of authoritarian regimes that legitimize themselves by reinforcing traditional, violent, and excluding patriarchal and moral standards.

Butler also points out that, in this ideology, “women are defined as those whose freedom must be limited by the State,” reflecting a gender theory that imposes fixed and subordinate roles on women (Butler, 2024, p. 29). This imaginary finds echoes in Betty Friedan’s classic analysis (2020), pointing to the manipulation of the social construction of women’s role to restrict their possibilities, aspirations, political participation. If the imaginary of what it is to be a woman is built from the idea of



When woman was seen as a human being of limitless human potential, equal to man, anything that kept her from realizing her full potential was a problem to be solved: barriers to higher education and political participation, discrimination or prejudice in law or morality. (Friedan, 2020, p. 76).

Thus, taking the discussion to the political field. But if there exists a campaign to conceptualize women only in terms of “natural sexual roles,”

the barriers to the realization of her full potential, the prejudices which deny her full participation in the world, are no longer problems. The only problems now are those that might disturb her adjustment as a housewife. So career is a problem, education is a problem, political interest, even the very admission of women’s intelligence and individuality is a problem. (Friedan, 2020, p. 76).

Thus, the concept of women indicates their field of action and their tendencies to defend participation in public and private fields. The imaginary constructing what it is to be a woman in such a way as to consider her a human being and an individual with subjectivities and broad interests necessitates seeking the political field to solve the barriers that prevent them from achieving their potentialities and participation in many fields. However, if the imaginary constructs them, rather than a subject, based on the domestic function, all efforts must take place against the factors that take her away from the home, be it education, work, or even political participation. Thus, the dispute over the construction of imaginaries of what it means to be a woman is also central to her (non) political participation.

Butler agrees with Friedan in considering that this obsession with sexual and gender politics may actually constitute a dangerous symptom of growing male anger and general frustration about economic anxieties, job and social life insecurities, and urban violence, serving as ghosts that channel contemporary dissatisfactions and fears due to the intensification of capitalism (fears about climate change, environmental uncertainties, precariousness of life, wars, economic insecurity, restrictions on access to social goods, etc.). In other words, the instrumentalization of legitimate anxieties of destruction that the rhetoric of the contemporary far right mobilizes channels into a phantasmagorical enemy widely coined as “gender ideology.” The sexual and gender policies the far right mobilizes feed politics of hate and mask the real threats, contributing to a project of reaffirmation of a racist and misogynistic policy of financial and resource monopolies and environmental destruction that once again makes women and LGBTQIAPN+ populations its scapegoats.

These policies generate old family campaigns that cyclically resurface to reaffirm patriarchal, racial, and exacerbated nationalism values. We currently face another wave of this phenomenon, which necessitates a collective effort to resist this attempt to make life more precarious, this campaign to control bodies and limit rights that engenders an authoritarian project of power. Note the media pieces of these campaigns that directly dialogue with the discussion of women’s occupation in public and, therefore, political spaces. This study will focus on the “tradwife” (short for “traditional wives”) movement that has grown on social media, promoting a home-oriented view of women, submission to traditional values, and support for their husbands. Note that the term that designates



this phenomenon and its participants (tradwife rather than tradwoman) stems from a function linked to a man, i.e. “wife.” Discursively, rather than referring to traditional women — tradwomen — it elicits traditional wives, linking them to an implicit husband and to a family and domestic function supposedly inherent to this condition. These influencers generally reject feminism and praise a female role based on domesticity, motherhood, and emotional support for men as family leaders.

During the 2022 elections, this speech found echoes in Michelle Bolsonaro’s public image. Its media representation was built on Christian and traditional values, reinforcing the idea that women should configure the base of support for their husbands and guard their family’s moral values. This approach resonated with female voters who identify with the tradwife movement and evangelical voters, who often values female submission and the role of women as maintainers of family order.

Interest in media content that represents an approximation to a supposed “traditional” lifestyle, responding to well-demarcated gender roles, has grown among the youth, including in Brazil. In Instagram and TikTok, hashtags such as #tradwife and #feminidadetradicional (traditionalfeminility) gather millions of views, indicating a growing interest in this narrative. The influence of this movement also takes place in the popularization of discourses that reaffirm female subservience as something positive and desirable. In the political context, this view can directly affect women’s participation in power. Studies show that countries that widely accept traditional gender ideals tend toward lower female representation in political positions, as we will discuss below. The low presence of women in Congress and in executive positions reflects the permanence of cultural and structural barriers that limit their participation. For example, data from the United Nations Development Programme shows that half of the population worldwide believes that men are intrinsically better political leaders than women and that more than 40% consider that men are better business executives. These beliefs significantly contribute to the female underrepresentation in leadership positions (PNUD, 2023).

In Brazil, the stagnation of the presence of women in spaces of political representation stems from multiple factors, including cultural conditioning factors and values linked to the idea of rights and citizenship. The perception that men and women belong to different social spheres — the public and the domestic — influences party logics and political-electoral recruitment processes, resulting in a lesser female participation in politics (Araújo, 2016). Cultural practices that discourage the presence of women in public life, such as the overload of domestic work, and the structural barriers in parties and electoral systems that mostly consist of men, also reinforce this inequality (Cosmelli, 2020).

Several studies corroborate the relationship between the acceptance of traditional gender ideals and the low representation of women in politics. The qualitative survey by the DataSenado Institute (2020) found that factors such as sexism, the pressure of the political-party system, and the unequal division of domestic responsibilities discourage women’s political participation,



contributing to the low female representation in elections. Similarly, the study “Cultural aspects that make it difficult for women to participate in electoral politics and the relationship with the public-private spheres” analyzes how the historical exclusion of women from public spaces and cultural factors results in their low participation in politics (Lollato, 2019). Again, the dichotomy between the public and private spheres is pointed out as a factor that limits the political representation of women. These surveys show that the persistence of traditional gender norms and associated cultural factors contribute to female political underrepresentation, highlighting the need for affirmative policies and structural changes to promote gender equality in politics. A high expenditure of time in the domestic space and a culture of belonging to the home hinder women’s political participation. In other words, if women are busy taking domestic responsibilities, they are unable to occupy political positions in large numbers and spaces of power in which they could structurally change this condition, creating a vicious cycle of non-political action. These seemingly harmless short videos and posts by tradwives³ act to perpetuate the advertising of this status quo, maintaining and fostering the domestic space as the only place for women’s self-realization.

The tradwife movement promotes a conservative view of gender, encouraging women to prioritize their homes, husbands, and children, often in opposition to feminism. These influencers share domestic routines and anti-feminist messages to rescue supposedly traditional values. Although we found no research that indicates the direct action of tradwife influencers in women’s voting preferences, we should consider studies on the factors that influence their electoral choices⁴. Exposure to content that promotes traditional gender ideals can impact their political views and their adherence to ideological and voting option fields.

2 Tradwives: domestication scenes

The domestic space holds a mystical idea of happiness that has been repeatedly raised from time to time — as Betty Friedan pointed out in “The Feminine Mystique,” a study published in 1963 and republished in 2020. Ideas have suggested that the nature of women belongs to the private space of the home, finding their placid and correct place in the world in it. Today, after

3 This study focused on content from Brazilian influencers. For ethical reasons and to avoid fostering engagement and views of such content, we chose to avoid mentioning the names or social media profiles of the influencers that produce such videos.

4 For example, journalist and writer Rebecca Traister notes that single women in the United States tend to vote less for conservative candidates than married women, possibly due to their independence from patriarchal power. (Cf. ALONSO, Marita. Rebecca Traister: “Las mujeres solteras tienen menos probabilidades de votar por los conservadores.” *El País*, [S. L.], 2024. Available at: <https://elpais.com/smoda/feminismo/2024-12-13/rebecca-traister-las-mujeres-solteras-tienen-menos-probabilidades-de-votar-por-los-conservadores.html> . Acesso em: 11 jun. 2025). Ester Solano’s research in Brazilian offers another example, such as her article “Mulheres de extrema-direita: empoderamento feminino e valorização moral da mulher” (AR RIGHT WOMEN: Female Empowerment and Traditional Moral Standards) (Solano; Rock; Sendretti, 2023) or the Costa, Rocha, and Solano’s book “Feminismo em disputa: um estudo sobre o imaginário político das mulheres brasileiras” (Feminism in dispute: a study on the political imaginary of Brazilian women) (2022).



common sense has partially assimilated feminist studies and women have massively entered the labor market and gained access to education, the argument states that the permanence or return of women to the home and their social and economic submission to their husbands and patriarchy occurs voluntarily (rather than as imposition as before). Their choice is also broadly anchored to an erosion of the capitalist promises toward the entry of women into the labor market: most women obtained none of their dreamed full autonomy, happiness, and decent subsistence conditions. On the other hand, most women faced poorly paid overload, increasingly precarious salaried work, and the accumulation of domestic chores and care (for which they remain mostly responsible).

Faced with this scenario, many media productions strengthen an imaginary of the aesthetic return to a mythical time in which women could peacefully go back to the domestic space in which they would submit to a male provider. These productions defend the voluntary enclosure of women in unpaid domestic activities, the care of children, and obedience to male orders, building an imaginary of the ideal woman based on an image of delicacy, abnegation, elegance, discipline, and sacrifice in favor of a simple and joyful life, achieving happiness by surrendering to the family. In the deliberate defense of an imaginary “by which man and wife are one, and that one is the husband” (Friedan, 2020, p. 116).

Beautiful young women whose bodies follow the aesthetic standard: most are white, some have tattoos; they usually wear vintage clothes. Videos and photos emanate the fullness of life, retro soundtracks mentioning the mid-20th century, these texts reaffirm a decision of exclusive voluntary dedication to the home and family as a choice of peace and happiness. Several such productions mention the importance of faith and divine purposes. They often question feminism or the “oppression” of a culture that tries to convince them to independence and work outside the home. They often oppose a status quo that would prevent them from following their true vocations of happiness: the home and family. In this rebellious performance against a culture that would force them to work and take social roles, these women stage a daily life in which they sell their image, link products, earn money, become professionals in the internet, and try to convince their followers to depend on their husbands rather than becoming professionals. Short videos, catchphrases, and images of a placid, harmonious, and happy life in their homes: thusly act tradwives, a current version of a campaign to return women to the domestic space.

Their content echoes contemporary voyeur desires to see the intimacy of the other, the private space, the supposedly real house: the reality of another under one’s curiosity. It also constitutes a supposed way of learning to live, a way of building an imaginary that socializes and shows what it is like to live within one’s own privacy, legitimized by a common and shared action with that other who is followed on media. In this sense, such content works well for those with less experience, for those who can convince themselves that taking care of a house and children can be idyllic and peaceful with time-intensive tasks without complications. Making a loaf of bread for hours, cooking without getting dirty. They teach that taking care of the house as a voluntary and exclusive task configures a total realization of the being. These videos have a special appeal for those with no



experience of an exclusively domestic life and, while they serve as an affirmation for those who have chosen this path, they above all operate to construct young women's imaginaries.

In other words, these productions, which currently mobilize a significant amount of money as advertising and sponsorships, cast female influencers on social media who produce content that supposedly shows their daily dynamics in their homes. These female influencers, by producing and monetizing videos showing their supposed domestic lives, contradictorily enter a highly profitable market and disseminate an idea of enclosure to the domestic space to their followers while taking an already very professionalized job that can pay very well. These influencers (who are very active in social media such as TikTok, Instagram, and Facebook) are excellent craftsmen. In a careful aesthetic construction, they act as housewives in well-produced short videos (most of which include professional teams and mostly exuberant props and costumes). They put an aesthetics of the real to work (Costa, 2019), reconstructing an aura of adherence to the daily and 'true' life of these women. The real is decoded to become a documentary aesthetic that portrays a single-person filming without a production team or photography, giving the impression of home productions. However, despite their "self-filmed" aesthetic without crews or professionalization, most of these productions, especially those that obtain greater engagement on social media, include a great deal of visual glamour (in the served food, decorative objects, household utensils, and their costumes: most are young women wearing makeup and designer brands).

They also usually show time-intensive tasks being carried out very calmly and in well-decorated spaces/scenarios (usually in beautiful kitchens or living rooms). Less glamorous tasks, such as more dedicated cleaning of a home, such as laundry areas or bathrooms, often receive no attention. They also fail to inform where they are or who would be taking care of the young children (if any) during these time-consuming tasks as this usually configures a concern of those who dedicate themselves to the care of children. One can even question the need for such glamour to represent and defend the exclusive dedication of women to the domestic space. We consider the growing emphasis on glamour of these productions as a symptom: the housewife wears makeup while kneading a loaf of bread with her hands (indicating an advertising campaign to give "prestige" to housewives in direct competition to another possibility of life outside the subjection to patriarchal orders in the domestic sphere)⁵. In the retro aesthetic most such characters/influencers use, they prefer artisanal culinary or home care processes. Sometimes, they even dress in costumes that characterize certain past eras and use background music that has been recorded in the 1950s/1960s. The current strategy of the glamorized homecoming campaign and its aesthetic proposition is far from new, as Betty Friedan shows by analyzing a similar phenomenon of the 1960s in the USA in women's magazines and television productions. It seems unsurprising that most of the current productions of the genre target this era.

⁵ We must also consider that these videos make up a large advertising market that monetizes content and disseminates brands and products to generate interest in their audience toward consumption. Brands related to household items, makeup, clothing, and the like show growing interest in sponsoring and inserting their products in tradwives' videos.



The campaign to live up to this proposition — defending domestic care as women’s exclusive and defining responsibility — depends on a reversal of history to bring women back home without forcing them — as the Nazis did⁶ —, valuing the idea of return and conservation. The recent reactionary campaign for “family values” mostly attacks women’s rights and autonomy to try and return to the “male order” (Friedan, 2020, p. 588). The tradwives’ world replaces the individuality of women with the mythical construction of a subversively submissive companion, i.e., one who decides to go against a current feminist tendency that is considered massive and oppressive. “That is [what this movement considers] counterculture and a life of ease and love for white men. It is a dream she wants you to have and believes you already have” (Tebaldi, 2023, p. 12).

This media market manipulates the weight of women burdened with the problematic division between the genders of care work and the growing precariousness of the paid labor market. They instrumentalize this discomfort against feminist discourses, accusing them of causing women’s current exhaustion. By failing to question the sexism and patriarchy that structure family and work relationships, these productions redirect current dissatisfaction toward feminism, indicating a return to a time when women supposedly needed to worry only about domestic work as an exit. Terms such as “masculine energy” and “feminine energy” once again gain space to construct demarcated places of gender and expected behaviors under a binary perspective of gender. These demands for docility, selflessness, and discipline from women also require them to take care of the house and their appearance and to totally dedicate themselves to their families. These productions dispute a construction of the feminine imaginary that largely responds to a trend of the current extreme right in the world⁷. These productions, many aimed at a young audience, compete to create imaginaries that, in turn, guide our constructions of future desires, impacting the projection of expectations of fulfillment and occupation of places as women in a patriarchal society. The probable gain of men in this project is easy to see: the maintenance of public places and power. But, on the other hand, women receive the promise of happiness by occupying their “natural” place in the family and domestic space.

This phenomenon aims to normalize white patriarchy and make far-right politics seem desirable and subversive. Traditional wives realize an idealized femininity that represents a pure nation, tradition, and family, elements that are central to the seemingly banal construction of tradwives and current far-right policies⁸. Ester Solano *et al.* (2023) points to the impacts of the consumption of conservative content from influencers in the female electorate:

6 I stress the German concept *KKK* (*Kinder, Küche, Kirche*: “Children, kitchen, church”), widely used in campaigns during the Nazi period to relate women to kitchen, childcare, and church spaces.

7 Cf.: Redação G1. ‘Acho que a energia masculina é boa e a cultura corporativa estava fugindo dela’, diz Mark Zuckerberg. G1 tecnologia, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2025/01/11/acho-que-a-energia-masculina-e-boa-e-a-cultura-corporativa-estava-fugindo-dela-diz-mark-zuckerberg.ghtml> . Acesso em: 11 jun. 2025.

8 Some more direct American tradwives promote a campaign so women defend the family and the ‘production’ of white babies to ‘repopulate’ the nation as patriotic duties.



Female empowerment based on the moral valorization of women, carried out from a binary gender structure, enables **the far right to appropriate agendas in defense of women (making themselves more attractive and palatable to the female electorate) and transmit their values to a wider range of women.** [...] In this way, far-right groups can claim a return to traditional gender roles as a celebration of women's empowerment (Solano; Rock; Sendretti, 2023, p. 14, emphasis added).

We also highlight, in Solano *et al.*, the impact of this content on the appropriation by the extreme right of women-related agendas, twisting them to strengthen traditional and binary gender places and roles and making them more attractive to the female electorate, even if they act against their rights, autonomy, and direct political participation, thus celebrating “gender defeats” as achievements: another discursive knot of the extreme right.

3 Adjunct women: Michelle Bolsonaro and Queen Ester

This narrative from tradwives and other ultraconservative media productions finds resonance in the way a past electoral campaign in Brazil represented Michelle Bolsonaro, linking her image to the defense of the traditional family and the role of women as the basis of emotional support for male leaders. Michelle's association with biblical characters and her role as a mediator and “softener” of Jair Bolsonaro's image exemplify this logic in which women play a strategic role without claiming a direct political leading role. Thus, Michelle Bolsonaro, by reinforcing this traditionalist view, aligned herself with a discourse that resonates with part of the conservative electorate and finds support in the popularity of tradwife influencers.

One of the most notable aspects in the construction of Michelle Bolsonaro's image refers to her recurring association with the biblical figure of Queen Esther (Costa, 2023). During his husband's campaign, Michelle and her supporters evoked Esther's story as a parallel to her own trajectory, presenting her as a woman God chose to intercede and protect his people. Christian tradition deems Esther as an example of female courage and influence in politics as she used her strategic position as a wife to save the Jews from destruction. This analogy strengthened Michelle's connection to the evangelical electorate, suggesting that she played a providential role in defending religious principles and fighting against forces deemed contrary to Judeo-Christian values. The media aligned with Bolsonarism widely reflected such representation, reinforcing its importance in the electoral narrative of the then president:

Again, in the campaigns for the 2022 presidential election, the biblical appeal is an important component of his dissemination as a candidate for reelection. In addition to the comparisons between Bolsonaro and the Messiah, who must create the kingdom of God on Earth, his wife, Michelle Bolsonaro, has been compared to Esther, an important female character in the Bible who, despite the improbable, becomes queen when she marries King Ahasuerus and receives the mission of saving the Hebrew people from death [...]. The reference to Queen Esther, this figure who unites politics and religion, seeks to consolidate the image



of a woman of faith who intercedes for the people, just like the biblical heroine, and redeem Bolsonaro's image with the female electorate, in which he finds his main rejection. Often, the comparison is accompanied by the photo of the first lady, the colors of the Brazilian flag and allusions to religious elements or poses. The comparative images have even been disseminated by members of the government, such as the [then] minister Damare Alves (Costa, 2023, p. 97-98).

Michelle Bolsonaro also played a strategic role in softening Bolsonaro's image, who was often criticized for his aggressive statements and posture deemed unempathetic, especially toward women. Just as Queen Esther interceded with King Ahasuerus, Michelle became a kind of mediator to humanize and legitimize her husband's discourse and make it more palatable to segments of the electorate that rejected his combative rhetoric. Her conciliatory tone and defense of Christian values helped to soften the president's negative perceptions among the female and religious electorate.

During the 2022 campaign, alongside her husband and then president running for reelection Jair Bolsonaro, Michelle Bolsonaro said that "a woman must be her husband's helper," a phrase she repeated shortly after the celebrations of International Women's Day in 2024 (Uol, 2024), referring to a division of distribution of demarcated gender roles of great appeal and use among evangelicals. Stating her feminine but not feminist politics, she stressed:

"We are here to be helpers; it is our role as wives. We want to make a collaborative policy, we don't want to compete with you," Michelle told a mostly female audience. "We love you, men," "We don't need to scream, we don't need to burn bras, we don't need to challenge the male figure," he added. "We love our husbands, we value our husbands, we are here to support" (Uol, 2022).

Also at this event, the first lady said: "Here we have a man who is perhaps a little more technical but here we also have a spiritual woman. So, I think one completes the other, right? It must be so, my dears. Women must be their husbands' helpers, isn't that right? We are the ones who bear the brunt, right?" (Uol, 2022). This indicated her role as a bridge between the candidate and the female public, using endearing expressions such as "us" and "my dears."

Rosângela da Silva, Janja⁹, the wife of candidate Luís Inácio Lula da Silva, promptly opposed this expression — her husband's helper —, marking another difference in the 2022 electoral campaign and its direct clashes between the two wives of the candidates, such as a dispute between representations of a female model, embodied in the two women who could occupy the place of first lady. Both possible first ladies established an antithesis between them as Michelle configured a complement to the figure of her husband, the then candidate for the presidency. While Michelle appealed to religious issues and a specific family model (a maternal place supposedly protected at home under male command), Janja presented herself as a financially independent woman who

9 Cf. PEDRA, Luana. Em comício de Lula, Janja provoca Michelle: "Não sou ajudadora," *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/09/16/interna_politica,1394394/em-comicio-de-lula-janja-provoca-michelle-nao-sou-ajudadora.shtml . Acesso em: 05 jun. 2025. At that time, Janja answered: "I'm not going to help you, no, I'm not going to be a helper. I will be together by your side fighting so we can give Brazil back hope that this wonderful people deserve."



decided to have no children (thus breaking obedience to maternal destiny) and who dedicated herself to political activism, art, bohemia, and the public space. Media outlets insistently placed the two representations side by side, occupying much of the attention during the electoral dispute and rivaling the female representational model for the first lady: the maximum model for a woman in a country that managed to elect one of them as president only once.

The 2022 election widely used images of the wives of the then main candidates via graphic materials, their pronouncements, or by disseminating their profiles in newspapers and magazines. The public discussion around the female model that would provoke relatedness with the female electorate seemed at that moment to battle for the very acceptance of the models of ‘acceptable women’ in the national project in dispute. The Brazil that had recently rejected with explicitly misogynistic protests, speeches, and practices¹⁰ its only female president voted, at that moment, for a national project based on choosing a man for the highest executive position and a model of woman the country was willing to accept as its own (even if outside a position of real political power), a woman who would remain as an adjunct to her husband (thus corroborating previously collected data).

The “beautiful, modest, and homely”¹¹ model Marcela Temer took and Michelle Bolsonaro followed in appearance but not in practice opposed Janja’s image, which the right sometimes used as criticism by signaling her non-motherhood or her bohemian life and which Lula’s campaign reaffirmed as a sign of respect for female autonomy and independence. Note that Michelle Bolsonaro uses a discourse of adherence to traditional gender roles that restricted women to the domestic and family space. However, she acted politically in electoral campaigns, made pronouncements, created a perfume company, and currently coordinates PL Mulher, a section of her party that encourages the adherence of female voters to the principles of the extreme right.

The media representation of first ladies in the 2022 elections markedly differed between Michelle Bolsonaro and Janja da Silva. While portraying Michelle as a supportive figure who emphasized religious and family values and played a role in softening Jair Bolsonaro’s image, Janja emerged as an active political partner associated with progressive agendas. However, despite her politically active stance, the media often portrayed Janja in a light that stressed emotional and affective aspects rather than her political attributes. Her figure also served to humanize and soften Lula’s image, a common resource in politics that places women as mediators of the emotions and

10 See: SALOMÃO, Thiago. Adesivo com Dilma sendo “penetrada” por bomba levanta a questão: isso é protesto?, *Infomoney*, São Paulo, 2015. Available at: <https://www.infomoney.com.br/colunistas/blog-da-redacao/adesivo-com-dilma-sendo-penetrada-por-bomba-levanta-a-questao-isso-e-protesto/> . Acesso em: 05 jun. 2025.

11 In the much-debated text that praised the new first lady shortly after the deposition of the first elected president Dilma Rousseff, its author highlights the beauty, youth, and modesty of the “first lady of the home.” She would make the then president Michel Temer “a lucky man” by ignoring politics and scarcely appearing publicly. Political groups in line or against this submissive understanding of the female model in the political field widely debated or appropriated this feminine model opposed to Dilma Rousseff. See: LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar,” *Veja*, São Paulo, 2016. Available at: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar> . Acesso em: 05 jun. 2025.



behaviors of male leaders. Janja da Silva also proposed to transform the perception of what it means to be a first lady, bringing to light fundamental discussions about female empowerment and representation in spheres of power still within positions of adjacency (in this case, via marriage). This phenomenon shows that even progressive narratives can still reduce the female figure to adjunct performances and stereotypes as caregivers and emotional supporters of men, thus reinforcing traditional gender dynamics.

4 Final considerations

It seems important to emphasize the strong interrelation of the three strategies the contemporary far right uses to circumvent the gender cleavage highlighted in the latest elections in this study: the devaluation and persecution of practices, studies, and discourses to mitigate gender inequalities and sexual rights; campaigns praising the return of women to the domestic space; and the instrumentalization of women for male candidacies and policies in varying fields and languages, building a hostile terrain for female participation in political leadership positions and in structural changes that mitigate gender inequalities. These strategies reaffirm binary understandings of gender, stereotyped behaviors, and dichotomous places between men and women, separating the public and the private.

In view of these strategies and an understanding of the significant advances in gender equality, we question the functioning and efficiency of this strong resistance to greater participation of women in politics and the strengthening of equal rights policies. This phenomenon reinforces the perception that female participation in society still includes expectations and models of behavior that greatly resist the active participation of women in public spaces, especially in politics. Why do campaigns to remove women from politics continue to find such fertile ground with the population and especially the youth? Why do we still witness the growth of phenomena such as the tradwife movement (showing the persistence of the defense of the retrograde role of women as support for the male leader)? Why scenes that promote the confinement of women to the domestic space still echo and gain appeal among young people? What place do women have in a masculinist project of power; one as adjunct women?

The three strategies in this study aim to remove political and economic power from women and reinforce the idea of women as the gender that supports men in the patriarchal structure whether in macropolitics (as in the case of adjunct women) or in micropolitics (as in the campaigns for women to voluntarily dedicate themselves exclusively to their homes). These macro- and micropolitics operate imaginaries for future generations who, if they fail to react, will see their spaces and tools to fight against this logic of submission and binarism of gender roles increasingly dwindle. This articulated policy of enclosure of the present affects the now and the future, building imaginaries that will bear fruit in the next generations (perhaps as more deprived spaces, such as



those of schooling and political action). Moreover, finding echoes and repetitions in the present of the phenomenon Friedan analyzed in the 1950s and 1960s is very worrying.

It is inevitable to think that these scenic productions (very close to advertising campaigns linked to a large market) find so much appeal due to the immense exhaustion of imaginaries of the future we currently face. The exhaustion in the face of a violent neoliberalism generates anxieties the extreme right greatly capitalizes, which, far from proposing real solutions to the politics of destruction, proposes policies to accentuate environmental, labor, and care inequalities and exploitation, using our few achievements as a scapegoat, i.e., furthering its policy of environmental and economic destruction and exploitation, the far right channels dissatisfaction into the notion that progressive ideas cause our probable catastrophic end as a society and as humanity. Such proposition finds echoes in the biblical narrative, which deems an apocalyptic end as a departure from the values of genesis. Moreover, its aesthetic and moral proposal puts forward a return to a mythical time with well-defined gender roles.

The analysis of scenes that reaffirm demarcated gender roles, defend familism, and confine women to the domestic space and distance them from politics — as tradwives' glamorized productions — or the performative instrumentalization of women in politics as adjunct agents (whether as vice-presidents or as first ladies) still has much to do to dismantle the seductive machine maintaining and furthering inequalities.



References

- ALBERNAZ, Isadora. [Eleições de 2022 têm recorde de candidatas mulheres; elas são 33% do total](https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/08/5029825-eleicoes-de-2022-tem-recorde-de-candidatas-mulheres-elas-sao-33-do-total.html). Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/08/5029825-eleicoes-de-2022-tem-recorde-de-candidatas-mulheres-elas-sao-33-do-total.html>. Acesso em: 07 mar. 2025.
- ARAÚJO, Clara. Valores e desigualdade de gênero: Mediações entre participação política e representação democrática. *Civitas*, Rev Ciênc Soc., v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/phBRYZwBddvtmSTckc3ZVTB>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- BARBON, Julia. Datafolha: Lula mantém vantagem entre mulheres e empate com Bolsonaro entre homens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/10/datafolha-lula-mantem-vantagem-entre-mulheres-e-empate-com-bolsonaro-entre-homens.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- BUTLER, Judith. *Quem tem medo do gênero*. São Paulo: Boitempo, 2024.
- CORREIA, Sônia; KALIL, Isabela. *Políticas antigênero em américa latina: brasil – ¿la catástrofe perfecta*. Rio de Janeiro: Observatorio de Sexualidad y Política (SPW), Asociación Brasileña Interdisciplinar de SIDA (ABIA), 2020. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://sxpolitics.org/spwprojects/gpal/uploads/Ebook-Brasil%2020200204.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- COSMELLI, Liz. Mulheres e participação política internacional. *Diplomatique*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/mulheres-e-participacao-politica-internacional/>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- COSTA, Júlia Morena. Emulações da Precariedade e Autenticidade nas Cenas Bolsonaroistas: Análises da Estética da Extrema-Direita Brasileira. *Revista Letra Magna*, Cubatão, v. 19, n. 32, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/article/view/2131>. Acesso em: 08 mar. 2025.
- COSTA, Júlia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.37-51>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832>. Acesso em: 08 de mar 2025.
- DATASENADO. *Machismo, divisão desigual de responsabilidades e pressão do sistema político ainda afastam mulheres das eleições*. Brasília: Senado Federal, 2022. Disponível em: www12.senado.leg.br/institucional/datasetado/materias/pesquisas/machismo-divisao-desigual-de-responsabilidades-e-pressao-do-sistema-politico-ainda-afastam-mulheres-das-eleicoes. Acesso em: 08 mar. 2025.
- DIAS, Pâmela; ZAJDENWEBER, André. Representatividade de mulheres no parlamento brasileiro é a segunda menor do G20, indica IBGE. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/g20-no-brasil/noticia/2024/04/09/representatividade-de-mulheres-no-parlamento-brasileiro-e-a-segunda-menor-do-g20-indica-ibge.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GOMES, Beatriz. Michelle em evento com Bolsonaro: ‘Mulher tem que ser ajudadora do esposo’. *UOL*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/09/14/michelle-bolsonaro-natal.htm>. Acesso em: 05 jun. 2025.
- GOMES, Karina. A disputa entre direita e esquerda na bancada feminina do Congresso. *DW*, Berlin, 2022. Disponível em: <https://www.dw.com>. Acesso em: 07 mar. 2025.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



LOLATTO, Simone. Aspectos culturais que dificultam a participação das mulheres na política eleitoral e sua relação com as esferas público-privada. *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 156-178, set./dez. 2019. Acesso em: 08 mar. 2025.

MELLO, Bernardo. Polarização de gêneros: voto masculino impulsiona conservadores em países como Brasil, Estados Unidos e Argentina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 nov. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2024/11/17/polarizacao-de-generos-voto-masculino-impulsiona-conservadores-em-paises-como-brasil-estados-unidos-e-argentina>. Acesso em: 20 fev. 2024.

OLIVEIRA, Juliana. A baixa representatividade feminina na política: obstáculo a ser vencido na democracia brasileira. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, v. 46, n. 1, p. 111-131, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/45713>. Acesso em: 8 mar. 2025.

PAES, José Eduardo. Entrevista a Flávia Biroli: “Mulheres rejeitam Bolsonaro por crise econômica e pautas conservadoras”. *Brasil de Fato*, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/brasil-de-fato-entrevista/2022/09/06/flavia-biroli-mulheres-rejeitam-bolsonaro-por-crise-economica-e-pautas-conservadoras/>. Acesso em: 20 nov. 2024

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Mulheres são a maior barreira de contenção da extrema direita nas eleições. *Notícias Uol*, São Paulo, 29 set 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2024/09/26/mulheres-sao-a-maior-barreira-de-contencao-da-extrema-direita-nas-eleicoes.htm>. Acesso em: 20 fev. 2024

PNUD. *Novos dados mundiais do PNUD mostram que preconceitos de gênero continuam enraizados*. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD): [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.undp.org/pt/brazil/news/novos-dados-mundiais-do-pnud-mostram-que-preconceitos-de-genero-continuam-enraizados>. Acesso em: 05 jun. 2025.

ROCHA, Mariana Ferreira; BERTONI, Estevão Rodrigues. A baixa representatividade feminina na política: obstáculo a ser vencido na democracia brasileira. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, v. 46, n. 1, p. 231-256, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/45713>. Acesso em: 08 mar. 2025.

SILVA, Priscila dos Reis; OLIVEIRA, Rosana. Mulheres evangélicas: para além do voto, concepções sobre política e cotidiano. *Religião e Poder*, Brasília, 2022. Disponível em: <https://religioepoder.org.br/artigo/mulheres-evangelicas-para-alem-do-voto-concepcoes-sobre-politica-e-cotidiano>. Acesso em: 08 mar. 2025.

SOLANO E, ROCHA C, SENDRETTI L. Mulheres De Extrema-Direita: empoderamento feminino e valorização moral da mulher. *Caderno CRH*, v. 36, e023040, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v36i0.55443>. Acesso em: 05 jun. 2025.

PEDREIRA, Beatriz, Rocha, Camila, SOLANO, Esther (org.). *Feminismo em disputa: um estudo sobre o imaginário político das mulheres brasileiras*. São Paulo: Boitempo: Instituto Update, 2022.

TEBALDI, Catherine. Tradwives and truth warriors: Gender and nationalism in US white nationalist women's blogs. *Gender and Language*, Toronto, v. 17, n.1. 2023.

TRAISTER, Rebecca. Las mujeres solteras tienen menos probabilidades de votar por los conservadores. *El País*, Madrid, 13 dez. 2024. Disponível em: <https://elpais.com/smoda/feminismo/2024-12-13/rebecca-traister-las-mujeres-solteras-tienen-menos-probabilidades-de-votar-por-los-conservadores.html>. Acesso em: 08 mar. 2025.

UOL. Após 8/3, Michelle Bolsonaro diz que papel da esposa é ‘ajudar o marido’, UOL, Brasília, 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2024/03/09/michelle-bolsonaro-papel-esposa-pl.htm>. Acesso em 08 mar. 2024.



Academic Biography

Júlia Morena Costa - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Associate Professor at the Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: juliamorenacosta@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Júlia Morena Silva da Costa

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited author

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 05 June 2025

Approval date: 05 June 2025



ANOTAÇÕES SOBRE AS RAÍZES ESTÉTICAS DO FASCISMO

NOTES ON THE AESTHETIC ROOTS OF FASCISM

João Guilherme Paiva

 <https://orcid.org/0000-0001-5516-9012>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7753

Anotações sobre as raízes estéticas do fascismo

Resumo: O artigo pretende desdobrar a hipótese de Peter Sloterdijk, em “Crítica da Razão Cínica”, segundo a qual a emergência do fascismo se deve ao estabelecimento de uma ética cínica na cultura – um cinismo moderno, filho bastardo do combativo cinismo grego. Para tanto, será necessário resgatar a figura de Diógenes, o filósofo antigo, sua relação com o corpo social e sua ética da “fala franca”. Em seguida, pretendemos delinear o que seria uma estética do fascismo a partir de suas bases cínicas, adaptadas à lógica social – a exemplo do personagem Peachum, de Bertolt Brecht, e do Sobrinho, de Denis Diderot – para, enfim, aproximarmos tal estética ao modo de governar do fascismo.

Palavras-chave: cinismo; trágico; paródia; fascismo.

Notes on the aesthetic roots of fascism

Abstract: This article aims to unfold Peter Sloterdijk’s hypothesis, in “Critique of Cynical Reason”, according to which the emergence of fascism is due to the establishment of a cynical ethic in culture – a modern cynicism, a bastard child of the combative Greek cynicism. To this end, it will be necessary to rescue the figure of Diogenes, the ancient philosopher, his relationship with the social body and his ethic of “truth-telling”. Next, we intend to outline what would be an aesthetic of fascism from its cynical bases, adapted to social logic – such as the character Peachum, by Bertolt Brecht, and the Nephew, by Denis Diderot – to finally bring such an aesthetic closer to the mode of government of fascism.

Keywords: cynicism; tragic; parody; fascism.



“A vida”, explicava Anson às vezes, “fiz de mim um cínico.”
(F. Scott Fitzgerald)

Não gosto do clima de festa. O que mata a gente é a cegueira.
(Mano Brown, 23 out. 2018).

Em 1982 Peter Sloterdijk publicou “Crítica da Razão Cínica”, uma interpretação histórico-filosófica da República de Weimar e das condições culturais que permitiram a efervescência do nazi-fascismo. O desdobramento de sua hipótese sugere uma teoria geral da emergência do fascismo na modernidade. E o que a leitura nos revela é uma verdadeira espiral interpretativa em torno do problema ético do cinismo.

Na obra, o filósofo elabora o conceito de “razão cínica” para tratar de um tipo (ruim) de cinismo próprio da modernidade: cinismo alçado de um “baixo” lugar social para um “alto” lugar social, cinismo que passa da periferia ao núcleo do poder instituído. Esse cinismo, segundo Sloterdijk, se origina nas formas de consciência das classes altas esclarecidas e se irradia para todo o restante do corpo social. Sloterdijk ressalva que a distância entre o cinismo antigo e o cinismo moderno é tão grande que obriga a distinguir o próprio uso da palavra: ao escrever sobre o cinismo moderno se utiliza de “cinismo” (*Zynismus*) e quando remete ao grego, se utiliza de *Kynismos* (ou neo-*Kynismos*)¹.

Começemos, portanto, pelo cinismo grego – espécie ancestral do cinismo moderno. Para o início do debate, retomemos a célebre passagem de Diógenes com Platão. Quando Platão disse que o homem é um bípede sem penas, Diógenes depenou um galo e respondeu: “Eis aqui o homem de Platão”. Não foi sem fundamento essa passagem da contemplação ao ato. O cínico antigo depenou o galo, pois ele depende do ato. Ele atua. No entanto, a configuração dos dois tipos de cinismo é muito distinta se levarmos em conta as respectivas modalidades de atuação na realidade. Se o *kynismos* grego circulava perifericamente nos antigos centros urbanos, o *Zynismus* se origina nos espaços de poder e nas instituições dominantes – dos bairros caros da metrópole moderna; se o *Kynismos* vivia em função da procura pela “vida verdadeira”, se opondo ao poder, a razão cínica, adaptada à ordem estabelecida, cinde (radicalmente) consciência e prática, resvalando à posição de uma falsa consciência esclarecida, repleta de lições adquiridas pela “racionalidade” e pela “experiência histórica”, mas desprovida de qualquer reorientação no campo das condutas.

O cínico antigo pertencia aos estratos sociais “baixos” da comunidade, ele vivia com pouco, mendigava, seu público era formado por crianças, marinheiros e outras figuras sociais distantes do poder instituído. Perambulava nas ruas e nas portas dos templos praticando a *autarkia* (o aprendizado da independência). Foucault descreveu a transmissão desse ensino como criação de uma “armadura para a vida” (Foucault, 2011, p. 181), preparando o aprendiz para os acontecimentos da vida, ao

1 Michel Foucault menciona, na aula de 07 de março de 1984, a obra “Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus”, de Heinrich Niehues-Pröbsting, publicada em 1979. Nesse livro, o autor já opera a mesma distinção entre *Kynismus* e *Zynismus*, despertando o interesse de Foucault. O livro de Peter Sloterdijk foi publicado em 1983, no bicentenário de publicação da “Crítica da razão pura” e agradeceu especialmente à publicação de Niehues-Pröbsting.



invés de perscrutar os saberes ocultos. Tratava-se de uma conduta moral baseada em exemplos e anedotas. Era uma filosofia de caráter popular, como numerosos testemunhos demonstram. Ele se encontrava fora das instituições, das leis e dos grupos mais reconhecidos: “O cínico é escorraçado, o cínico é errante” (Foucault, 2011, p. 178). A sua tarefa era estar pronto para sofrer violência: “A missão cínica é missão de combate. [...] O cínico é um filósofo em guerra. É aquele que trava, para os outros, a guerra filosófica” (Foucault, 2011, p. 264). Ele deve se acostumar aos insultos e às humilhações. A filosofia do cinismo antigo, como atesta Epicteto, procurava uma ética que não seria simplesmente uma reforma dos indivíduos, mas uma reforma do mundo inteiro; eles não se dirigiam a grupos – no fundo os cínicos se dirigiam a todas as pessoas: “O cínico se dirige a todos os homens” (Foucault, 2011, p. 278).

O cinismo grego estava sempre em prontidão para dizer as coisas desagradáveis que a *pólis* tentava esconder de si – no seu falar tresloucado, atropelado, capaz de apontar para todas as direções, desde a lama das casas até os sagrados templos, se mantinha comprometido com uma “fala franca” mesmo sob risco de morte. O seu comprometimento era com a *parresía*. Essa prática filosófica vivia sob a inteireza daquilo que acreditava. E desapareceu como prática, historicamente, ao longo da Idade Média.

Séculos depois, Friedrich Nietzsche conferiria aos cínicos gregos a responsabilidade pela ironização da tragédia – e consequente quebra do gênero trágico – por terem quebrado “toda unidade formal” na figura literária do Sócrates furioso (*Sokrates mainomenos*), “que eles costumavam representar em vida” (Nietzsche, 2003, p. 88); vale ressaltar, ainda, que a tradição filosófica indica que Diógenes escreveu “sete paródias de tragédia” (Shea, 2010, p. 17). O cinismo grego se utilizava das forças vindas “de baixo”, do humor e da realidade comum, e esse elo com a realidade só poderia sabotar a rigidez trágica impressa na figura dos “homens de ação” (aristocracia); nesse sentido, o cinismo grego agia como força desarticuladora das formas “sérias”, porque a realidade precisa ser “combatida” e não cristalizada em formas. Não ingenuamente, a filosofia cínica recebeu o nome de filosofia “canina”, por seus filósofos viverem como cães de rua. Segundo Peter Sloterdijk, Diógenes seria o responsável pela criação de uma baixa teoria, inaugurando o diálogo não platônico (Sloterdijk, 2012, p. 154). Essa reversão cínica se aproxima, por exemplo, do espírito do teatro moderno, ao desnaturalizar as formas transmitidas e altas que fundamentavam o classicismo. O cinismo grego, portanto, possuía um ímpeto de desarticulação das formas.

É importante mapear esse elemento porque o cínico moderno não renuncia de todo à disruptividade das formas. O que se desloca (e isto surge como fator determinante) é a sua posição diante do poder. Na situação atual, ao invés da inimizade com o poder, o cínico tende a conformar-se ao poder. A se sentir atraído pela força.

Podemos escutar uma versão arquetípica desse cínico no teatro de Bertolt Brecht, através do célebre Peachum – personagem da *Ópera dos três vinténs*. Peachum é um tipo oportunista capitalista, ganancioso, dono de uma organização que controla desabrigados em Londres – a empresa cobra uma taxa de proteção e treina moradores de rua a fim de despertarem piedade nos transeuntes. “Ser



um homem bom! Sim, quem não gostaria [...] / Porém as circunstâncias são adversas” (Brecht, 1988, p. 51), é uma das falas de Peachum. Ele age feito uma engrenagem do capitalismo. Peachum assume pessoalmente a voz da justificação de toda miséria social. Ele é terrível porque as suas justificações possuem uma dupla coerência: uma interna, no seu primado de submissão às “circunstâncias”, e uma coerência externa, porque não se trata de um delírio bem ordenado de uma consciência isolada, mas do funcionamento econômico real do mundo. Na leitura de Louisa Shea, o cínico moderno defende-se das “decepções e instabilidades da realidade contemporânea” por meio de uma mutação da subjetividade – ele “transforma o sujeito kantiano em um sujeito obcecado pela sua auto-preservação” (Shea, 2010, p. 152).²

Peachum, portanto, não é um alienado. Ao contrário, Peachum se vê consciente da mecânica social e pretende realizar, na vida, uma máxima adaptação ao sistema. O que distingue o cinismo da típica “alienação” ideológica é que o cínico moderno alcança a consciência de sua alienação e se apresenta como se essa “autoconsciência” já o colocasse acima dos outros (meros autômatos) do sistema. O distanciamento crítico em relação aos objetos, contudo, já não se realiza. Ele se vê acima e ao mesmo tempo absorvido pela lógica social. Daí seu desconforto ontológico. Nas palavras de Sloterdijk: “A sua falsidade já está reflexivamente conformada” (Sloterdijk, 2012, p. 34).

Por isso mesmo, o cinismo moderno não é específico, mas difuso. Ele paira como uma grande névoa dispersa no campo da reprodução material da vida, se irradia como uma letargia conformadora para mais letargia. Não uma letargia no sentido de paralisação dos corpos, mas de congelamento na estrutura da *práxis* – agora infinitamente reiterada e indisposta a confrontar o “esclarecimento” de sua consciência com uma nova prática.

Já que o contexto moderno não é o mesmo da antiguidade grega, a força disruptiva do cinismo tende, aos poucos, a se estetizar através da vida cotidiana. E isso por conta do estatuto particular da ação. Se as ações trágicas dos antigos heróis (das classes aristocráticas) desfaziam uma ordem para instaurar outra, na modernidade toda ação individual parece reduzida ao estatuto de uma ação isolada; nas palavras de Peter Bürger, nós vivemos “uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades de ação do indivíduo” (Bürger, 2012, p. 131). Assim, a consciência autorreflexiva não cessa de se perguntar sobre a validade da ação no contexto em que um gesto contradiz o outro, uma palavra anula a outra, em que o simples fato de pertencer a uma determinação social já implica uma série de consequências à revelia de qualquer feição (voluntária) singular do agir – no pensamento de Aristóteles “o princípio determinante da *práxis*, assim como do intelecto prático, é [...] a vontade” (Agamben, 2012, p. 127); aqui estamos falando de um contexto em que a

2 “Cynic (*zynische*) subjectivity likewise depends on this logic of cunning lucidity: it claims autonomy as a bulwark against the deceptions and instabilities of contemporary reality and transforms the Kantian subject into a subject obsessed with self-preservation”. No contexto determinado de certa literatura centro-americana da década de 1990, Beatriz Cortez chega a associar o cinismo a uma “precariedade”, em uma constante tendência a submeter-se ao poder: “se trata de uma subjetividade que somente se possibilita por meio da escravidão desse sujeito que a priori se constitui como subalterno” (Cortez, 2010, p. 25).

ação individual perde a sua antiga validade, porém também onde o peso da *práxis* tende a avolumar-se cada vez mais, levando a uma ruptura radical entre prática e vontade.

É por isso que esse cinismo se contrapõe ao trágico no sentido de J. W. Goethe, para quem o trágico seria a separação de uma situação habitual, uma ruptura irreconciliável, algo sintetizado na definição de trágico como “ato de partir” (Szondi, 2004, p. 51), quer dizer, o trágico seria simbolizado no modo de uma efetivação da partida (“a pior [das ações] é aquela em que a personagem tem a intenção de agir, com pleno conhecimento, mas não age”, escreve Aristóteles na “Poética”, “é repugnante e não trágica, porque sem comoção” (Aristóteles, 2015, p. 123) – no mundo de Aristóteles, afinal, a pura coragem aparecia como virtude central, o que a reflexividade política moderna põe em questão). Também o conceito de trágico no sentido descrito por Søren Kierkegaard pode ser introduzido neste ponto; em um comentário de Peter Szondi o conceito kierkegaardiano de trágico se apresenta na forma de um enfrentamento de cisões irreconciliáveis:

Enquanto Goethe fala de oposição, Kierkegaard escolhe, seguindo certamente o vocabulário da lógica de Hegel, o conceito de contradição (*Modsigelse*), para expressar com isso a unidade predeterminada das duas potências que colidem. Essa unidade faz da luta entre tais potências uma luta trágica (Szondi, 2004, p. 59).

No pensamento de Kierkegaard, o trágico leva a uma “colisão”, quer dizer, tudo o que o cinismo não está interessado em provocar internamente. O que não significa que o cinismo moderno não tenha encontrado um caminho diante dessa sua condição. Ele seguiu um caminho estético que permite a aparente conciliação íntima – o caminho da paródia. Só que agora, à diferença das hipotéticas paródias das tragédias feitas por Diógenes, o cínico encontrou um material novo para parodiar. Esse novo material a ser parodiado é o Eu.

Contudo, para compreendermos a entrada em cena desse movimento, precisamos dar alguns passos atrás. No diálogo “O Sobrinho de Rameau”, de Denis Diderot, podemos reconhecer, nas falas da personagem do Sobrinho, uma figura do cinismo moderno – ainda na aurora da modernidade. No diálogo escrito entre 1761 e 1774, mas publicado apenas em 1805, Diderot nos apresenta o sobrinho do renomado músico Jean-Philippe Rameau. Ao contrário do tio, o Sobrinho não possui fama, nem posses, trata-se de um boêmio autoirônico, ácido, repleto de opiniões sobre o universo social. Em uma nova chave, esse cínico inverte a força transgressora de Diógenes. Para início de conversa, apesar de se autodeclarar “terra a terra” (p. 145), de adotar um “espírito claro como o dia” e uma “personalidade franca como o vime” (p. 90) o seu tom é de desdém. Afirma que o desejável é que “o homem não tivesse nascido” (p. 53), por exemplo. Na realidade, ao narrar a história de um sujeito que cometeu um ato desprezível, conclui, *blasé*, que “a atrocidade da ação” coloca-o “além do desprezo”. O Sobrinho justifica da seguinte forma o fato de não ter tomado um partido contra a atrocidade presenciada: “Eu não sabia se devia ficar ou fugir, rir ou me indignar” (p. 114) – diante desse “não saber”, opta pela indiferença.



Talvez seja o caso de dizer que o tom do cínico se origina quando o mundo, para ele, se torna algo além do desprezo. Por isso, talvez, o cinismo se vincule intimamente ao problema da ação. Como agir em um mundo que nos aparece como “além do desprezo”? Que espécie de ética se desenvolve a partir daí?

Não à toa a última fala do Sobrinho no diálogo é: “Que eu tenha essa infelicidade ainda por mais quatro décadas: ri melhor quem ri por último” (p. 152). No contexto de uma suspeita crônica de qualquer ação efetiva, triunfar – e rir – é o que resta.

Ao fazer uma leitura do cinismo moderno, Vladimir Safatle, no ensaio “Diógenes e a lanterna de Diderot”, expõe (a partir do Sobrinho) uma sugestão de diagnóstico inspirado em Hegel. Safatle realiza uma espécie de radiografia do Eu cínico. Segundo o filósofo brasileiro, a consciência, para tornar-se cínica, deve trancar a sete chaves o velho Eu que um dia expôs sua “ingenuidade” ao mundo. Na nova situação, o Eu empírico, zeloso de objetividade, toma a dianteira e coordena o curso da vida, tornando-se pragmático; – estamos falando de uma quebra entre a consciência e o cumprimento das exigências práticas, operada pelo Eu – que torna visível uma ruptura, no mínimo, implacável. Impõe-se a necessidade de uma cisão. Safatle, assim, conclui: “essa cisão absoluta é apenas nostalgia de uma unidade bloqueada” (Safatle, 2008, p. 62); dando a entender que a nostalgia de uma unidade poderia ser o aspecto mais recôndito e mais seguro da subjetividade cínica, algo que também implicaria em uma estrutura afetiva de melancolia – o que nos remete à definição lapidar de Peter Sloterdijk segundo a qual o cínico seria um melancólico “sob controle” e “apto ao trabalho” (Sloterdijk, 2012, p. 33).

Não seria descabido assinalar, portanto, que, à diferença de Diógenes – que teria escrito sete paródias da tragédia – o cínico moderno encontra outro objeto, mais seguro, mais íntimo, para parodiar. O que ele começa por parodiar, continuamente, é justamente aquele Eu bloqueado (ou aquela “metade”) que não encontrou um lugar próprio no mundo. Aquele Eu do passado que, ao se apresentar, não encontrou espaço para o sonho. O Eu que ele experienciou de perto.

O cinismo, nesse sentido, opera uma violência a si. Uma resposta que é uma autoflagelação. Em todo caso, essa “nostalgia”, se existe, não é aparente – o mais aparente no cínico é a inflação da sua consciência, sobrecarregada de reflexividade. Na medida em que o núcleo afetivo barra as portas, a cisão do Eu se instaura (algo que a psicanálise daria o nome de dissociação), a consciência racional se permite observar a tudo, extrair reflexão de tudo, se instruir com tudo. Essa razão aprende a caminhar sozinha, fora da velha cadência – a cadência do coração. É por isso que o “dizer-tudo” do cínico moderno se divorcia de um *pathos*, pois ele consegue falar qualquer coisa, consegue atacar a deus, o mundo e a si mesmo, dizer atrocidades, criar constrangimentos, destilar discursos de ódio, desagradar, confessar publicamente elementos escandalosos, tudo com a mesma frieza (salvo uma raiva, geralmente contida) de quem fala uma ninharia qualquer – pois, seguindo essa linha, uma fantasia recôndita preservou todo o dizer do cínico de uma afecção real de si para si.



Daí que a paródia, nos moldes de Diógenes, vem a converter-se em uma paródia de si – uma paródia do Eu bloqueado. O Eu bloqueado somente pode ser acessado através da paródia. Portanto, se pensarmos conforme Linda Hutcheon, para quem a paródia “desencanta” o modelo – “a paródia torna o seu modelo caricato” (Hutcheon, 1989, p. 70), começamos a vislumbrar a estratégia estética do cinismo: a transfiguração do inimigo em caricatura. Fazer uma caricatura não é “contra-argumentar”, e sim transportar o debate para outro campo de articulações. Trata-se de um procedimento formal.

O jogo agora encontra-se entre um Eu real e a paródia deste Eu escondido – ambos conectados por vasos de comunicação (aí sim) transparentes. A astúcia cínica, não à toa, depende do *modus operandi* da ironia – uma maneira de lidar com a situação generalizada de indeterminação. Se a ironia não permite o contágio com os objetos, se ela se distancia continuamente, dando um passo para trás toda vez que um objeto dá um passo para frente, se ela evita a sincronização interna de um corpo com outro corpo, isso inevitavelmente conduz a uma visão fosca dos fenômenos. Por isso, na medida em que o discurso cínico se esclarece em forma de transparência, a sua tonalidade afetiva se torna mais cinzenta; a ironia extingue as colorações do objeto, também apaga a música do objeto, esvazia espiritualmente o objeto – tudo aquilo que solicita contato para se realizar. A ironia cínica sente nervoso, vergonha, repulsa, pela autêntica expressão, por qualquer contato com o Eu bloqueado (a ingenuidade da expressão sem aquela “consciência de si” soa tão deslocada para o cínico quanto uma roupa recém-saída de moda), ela se sente confortável apenas nas regiões dominadas por algum traço da sua racionalidade peculiar, reguladora do seu complexo interno. Uma condição que não é apenas problemática, mas que beira continuamente o insustentável.

Por isso que no contexto de ironização geral, a consciência – sempre posta em questão pelo próprio processo reflexivo – tende a ser cindida, duplicada, porque na sua sedimentação social ela perde a garantia de ser um espaço privilegiado em relação à “mecânica” do mundo; quer dizer, o senso de realidade cínico tende a produzir certo nivelamento entre a consciência e os demais objetos – uma esfera da consciência olha para outra esfera da consciência como se esta fosse um objeto artificial e vice-versa. A distância de uma esfera em relação à outra vai resvalar em desafecções mútuas, em um esvaziamento mútuo do valor, abrindo espaço para a (auto)crítica corrosiva, cinzenta, afligida, produtora de aplicações irônicas – de si para si –, com todos os ermos espirituais inerentes a essa nadificação.

Nesse processo, o cinismo encontra a sua estética mais apropriada, algo como a sua residência natural: a autoironia. No momento em que o cinismo consegue instalar no interior da consciência – nesse ponto, finalmente –, a “falsa consciência esclarecida” encontra o timbre da sua voz. Essa autoironia não seria possível, contudo, sem os meandros de uma prática infeliz; se o cinismo germina a partir da distância entre dramatização da consciência e repetições frívolas do cotidiano, então ele cresce à luz de ritos materiais esvaziados, com uma tendência a responder os impasses por meio de uma automação:



Repetição que pode muito bem prescindir de todo e qualquer engajamento subjetivo. Na verdade, é até melhor [para o poder] que o sujeito tome distância crítica em relação ao seu fazer, que não se confunda com seus papéis e rituais sociais. Dessa forma, a inércia na modificação do agir será ainda maior, pois o sujeito se dessolidariza de seu próprio ato, que ganha força de automatismo (Safatle, 2008, p. 106).

A forma autoirônica, no contexto do cinismo, incorpora em si as antigas críticas que a consciência fazia ao mundo, reforçando aquela indistinção entre misérias do mundo e a própria natureza miserável. Esse “rebaixamento” desmoraliza o cínico diante de si e da realidade. Ele não se sente mais autorizado a imaginar uma crítica efetiva, fazendo isso apenas da boca para fora – criticar o mundo foi algo sempre presente no intercurso do processo interno experienciado pelo cínico, como um desejo e como uma potência, mas isso se torna difícil na medida em que a sua autoironia internaliza a lógica do poder. Um poder que viu desaparecer a validade das suas justificações ideológicas passa a incorporar essa invalidação no seu próprio discurso; ele não precisa esconder nada (pode “dizer-tudo”), ao mesmo tempo que não abre mão de uma racionalidade capaz de justificar o seu lugar acima dos outros; por isso o poder realiza a crítica, mas cinicamente.

Assim retornamos ao ponto segundo o qual a racionalidade cínica apresenta justificações transparentes. A palavra transparência é importante. Com a autoironia, o cínico se subjugava à transparência, o que significa, por assim dizer, a tal aderência ao “mundo”. Ele perde os últimos vestígios do que seria uma *autarkia* – categoria do cinismo grego: a sua distinção em relação ao mundo; aquela fibra capaz de transformar o escorraçamento social em altivez, no sentido forte do termo. Essa *autarkia* enfraquece o poder de fogo do discurso cínico. Com os cínicos gregos, escreve Frédéric Gros, “trata-se de fazer explodir a verdade na vida como escândalo” (Gros, 2004, p. 163). Já agora o escândalo sobrevive, porém não encontra condições de explodir na vida, pois na situação contemporânea a transparência “aniquila o odor das coisas, o perfume do tempo; a transparência não tem perfume” (Han, 2017, p. 76). A verdade expelida pelo discurso cínico agora tende a se autorreduzir como uma potência fraca, como um escândalo seco, estridente e encolhido, sem vibração, saindo da boca de um autômato autoconsciente (que aprendeu a rir de si mesmo).

A consciência cínica se vê incapaz de desmistificar o seu próprio processo de desmistificação. Assim, esse aparato reflexivo paralisa, desestimula e blinda as exigências da *práxis* a qualquer movimentação do pensamento – disperso ou desdobrado; pois ele às vezes simplesmente torce o nó do problema sem transformar nada. Ultrapassando a noção de uma dialética entre pensamento e atividade, consciência e *práxis*, operada por Marx e Engels (Marx, 2013, p. 255-256), o cinismo resulta de um desacordo radical entre as duas categorias. O cínico, um derrotado de antemão, é arrastado para uma condição em que qualquer tentativa real de enfrentamento soa como ingênua.

Agora, ao invés da investida selvagem para desmascarar as mentiras políticas da *pólis*, o cínico vive uma espécie de acúmulo petrificado de desmascaramentos – porém acomodado na cotidianidade capitalista e na atração pelo poder. A questão da “posição” material, como vimos, é decisiva nesse aspecto. Pois o processo de conformação à *práxis* dominante se opõe à ruptura



material defendida pelos antigos gregos. O cinismo moderno surge como lição de sobrevivência; ele aparece feito uma ferramenta capaz de organizar racionalmente o desamparo próprio da vida contemporânea. O cinismo lega à consciência uma astúcia para suportar as contradições que a realidade emaranhou; o cinismo organiza a vida e impõe normalidade onde a sensibilidade desperta havia acumulado somente feridas. Por isso, ele conduz a consciência, como também o corpo, a um fechamento afetivo – para sobreviver, a vida psíquica não pode ser deixada exposta ao relento das cidades.

É a partir daí que nos aproximamos verdadeiramente de uma teoria sobre o fascismo. Peter Sloterdijk afirma que o projeto de uma crítica da razão cínica “permaneceria um jogo de miçangas acadêmico caso não buscasse uma relação entre o problema da sobrevivência e o perigo do fascismo” (Sloterdijk, 2012, p. 37). Segundo o pensador alemão, o fascismo “com a sua confusão bolorenta entre capital e ideologia populista, idealismos e brutalidades, merece um predicado filosófico único: cinismo do cinismo” (Sloterdijk, 2012, p. 329). Nesse sentido, podemos conectar o debate da ética cínica à forma predileta de governar do fascismo, isto é, o “estado de exceção.”

O fascismo, como mestre do “estado de exceção”, assimila a lógica cínica de uma aplicação/suspensão simultânea da lei: “Estar fora e, ao mesmo tempo, pertencer: tal é a estrutura topológica do estado de exceção” (Agamben, 2004, p. 57). O fascismo não esconde essa dupla relação e a sua duplicidade é transparente – “como se a anomia fosse interna ao próprio funcionamento normal da Lei” (Safatle, 2008, p. 88).

Nos lembra Agamben:

O que caracteriza tanto o regime fascista [italiano] quanto o nazista é o fato de terem deixado subsistir as constituições vigentes [...], fazendo acompanhar – segundo um paradigma que foi sutilmente definido como “Estado dual” – a constituição legal de uma segunda estrutura, amiúde não formalizada juridicamente, que podia existir ao lado da outra graças ao estado de exceção (Agamben, 2004, p. 57).

Ao fazer sua leitura desse trecho, no livro “Cinismo e falência da crítica”, Vladimir Safatle pergunta se não teríamos aqui um caso de estrutura normativa “que é sempre acompanhada de seu duplo paródico?”. Ou seja, a Lei e a paródia da Lei. Safatle prossegue: “Como compreender a posição subjetiva de sujeitos que suportam um poder, que segue ao mesmo tempo a Lei e sua negação, a não ser através do cinismo?”. É por essa razão que, ao transpormos para a política a modulação estética do cinismo, algo do mundo contemporâneo torna-se compreensível.

Se pensarmos no modo de governar de figuras atuais descendentes do fascismo (figuras às vezes abertamente reivindicatórias de ícones históricos do fascismo, tais como Hitler ou Mussolini, ou às vezes ocultadoras desse elo político, mas em geral figuras que se associam cinicamente a esses ícones – isto é: ao mesmo tempo assumem e não assumem a depender do contexto etc), descobrimos que a estética do jogo intercambiável entre Eu e paródia do Eu se aplica a todo tempo nessa maquinaria infernal. Se trata de um modo taticamente flexível de governo, no interior do qual



se pode transitar tranquilamente da coerência para a incoerência – inclusive aventurando-se até às raias do paradoxo. Desta forma, nos deparamos com governantes que ao mesmo tempo assumem o cargo de poder (detêm e exercem o poder) e parodiam o cargo; integram as instituições e elegem essas mesmas instituições como arqui-inimigas.

A partir disso – de um tal raio de visão –, talvez consigamos elaborar melhor sobre os modos de governar do fascismo, as aparentes contradições da sua rotina política, as performances de humor, as figuras inusitadas de discurso, o emprego de uma lógica moral cheia de reversões, a ideia problemática de ordem, o funcionamento, por fim, de determinados governos – com presidentes que se expõem como governantes na mesma medida em que parodiam a si mesmos e o próprio papel assumido diante do Estado.

A proposta deste artigo é justamente rastrear um pouco o traçado estético que nos trouxe até aqui – até esta nova situação histórica de emergência do fascismo.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BRECHT, Bertolt. A ópera dos três vinténs. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 3. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Santa e Wira Selanski. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Libros, 2010.
- DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. Tradução de Daniel Garroux. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France*. trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GROS, Frédéric. A parrhesia em Foucault (1982-1984). In: GROS, Frédéric. *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Gianchini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. trad. Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SAFATLE, Vladimir. Diógenes e a lanterna de Diderot. In: SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SHEA, Louisa. *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova *et al.* São Paulo: Estação liberdade, 2012.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



Biografia acadêmica

João Guilherme Paiva- Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Doutor em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: paiva.guilherme@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

João Guilherme Paiva

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editores responsáveis

Christina Fornaciari
Júlia Guimarães
Júlia Morena Costa
Juliana Coelho
Raquel Castro
Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 12 dezembro 2024
Data de aprovação: 10 fevereiro 2025



NOTES ON THE AESTHETIC ROOTS OF FASCISM

ANOTAÇÕES SOBRE AS RAÍZES ESTÉTICAS DO FASCISMO

João Guilherme Paiva

 <https://orcid.org/0000-0001-5516-9012>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8122

Notes on the esthetic roots of fascism

Abstract: This article aims to unfold Peter Sloterdijk's hypothesis, in "Critique of Cynical Reason," according to which the emergence of fascism is due to the establishment of a cynical ethic in culture – a modern cynicism, a bastard offspring of the combative Greek cynicism. To this end, it will be necessary to rescue the figure of Diogenes, the ancient philosopher, his relationship with the social body and his ethic of "truth-telling." Next, we intend to outline what would be an aesthetic of fascism from its cynical bases, adapted to social logic – such as the character Peachum, by Bertolt Brecht, and the Nephew, by Denis Diderot – to finally bring such an aesthetic closer to the mode of government of fascism.

Keywords: cynicism; tragic; parody; fascism.

Anotações sobre as raízes estéticas do fascismo

Resumo: O artigo pretende desdobrar a hipótese de Peter Sloterdijk, em "Crítica da Razão Cínica", segundo a qual a emergência do fascismo se deve ao estabelecimento de uma ética cínica na cultura – um cinismo moderno, filho bastardo do combativo cinismo grego. Para tanto, será necessário resgatar a figura de Diógenes, o filósofo antigo, sua relação com o corpo social e sua ética da "fala franca". Em seguida, pretendemos delinear o que seria uma estética do fascismo a partir de suas bases cínicas, adaptadas à lógica social – a exemplo do personagem Peachum, de Bertolt Brecht, e do Sobrinho, de Denis Diderot – para, enfim, aproximarmos tal estética ao modo de governar do fascismo.

Palavras-chave: cinismo; trágico; paródia; fascismo.



“Life,” Anson sometimes explained, “has made me a cynic.”
(F. Scott Fitzgerald)

I don't like the party atmosphere. What kills us is blindness.
(Mano Brown, 23 out. 2018).

In 1982 Peter Sloterdijk published “Critique of Cynical Reason,” a historical-philosophical interpretation of the Weimar Republic and the cultural conditions that enabled the effervescence of nazi-fascism. The unfolding of his hypothesis suggests a general theory of the emergency of fascism in modernity. Such understanding reveals a true interpretative spiral around the ethical problem of cynicism.

In this work, Sloterdijk elaborates the concept of “cynical reason” to deal with a (bad) type of cynicism that is typical of modernity: cynicism raised from a “low” social place to a “high” social place, cynicism that passes from the periphery to the core of instituted power. This cynicism, according to Sloterdijk, originates in consciousness ways of the enlightened upper classes and radiates to the rest of the social body. Sloterdijk points out that the distance between ancient and modern cynicism is so great that it is necessary to distinguish the use of the word: when writing about modern cynicism, he uses “cynicism” (*Zynismus*) and when referring to the Greek one, he employs *Kynismos* (or neo-*Kynismos*)¹.

Let us begin, therefore, with *Kynismos* – an ancestral species of modern cynicism. First of all, let us return to the famous passage between Diogenes and Plato. When Plato said that man is a featherless biped, Diogenes plucked a rooster and replied: “Behold Plato’s man.” This passage from contemplation to act was not without foundation. The old cynic plucked the rooster, for he depends on the act. He acts. However, the configuration of the two types of cynicism is very different if we consider the respective modalities of acting in reality. If *Kynismos* circulated peripherally in the ancient urban centers, *Zynismus* originates in the spaces of power and in the dominant institutions – in the expensive neighborhoods of the modern metropolis; if *Kynismos* lived according to the search for “true life,” opposing power, cynical reason, adapted to the established order, (radically) splits consciousness and practice, slipping into the position of an enlightened false consciousness, full of lessons acquired by “rationality” and “historical experience,” but devoid of any reorientation in the field of conduct.

The old cynic belonged to the “low” social strata of the community, they lived with little, begged, their audience was made up of children, sailors, and other social figures far from the established power. They wandered the streets and at the entrance of temples practicing *autarkia* (the learning of independence). Foucault described the transmission of this teaching as the creation

1 Michel Foucault mentions, in the lecture of March 7th, 1984, the work “*Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*,” by Heinrich Niehues-Pröbsting, published in 1979. In this book, the author already makes the same distinction between *Kynismus* and *Zynismus*, arousing Foucault’s interest. Peter Sloterdijk’s book was published in 1983, on the bicentenary of the publication of the “Critique of Pure Reason” and was especially grateful for the publication of Niehues-Pröbsting.



of an “armor for life” (Foucault, 2011, p. 181), preparing the learner for the events of life, instead of scrutinizing hidden knowledge. It was a moral conduct based on examples and anecdotes. It was a popular philosophy, as numerous testimonies demonstrate. The cynic was outside the institutions, the laws, and the most recognized groups: “The cynic is chased away, the cynic wanders” (Foucault, 2011, p. 178). Their task was to be ready to suffer violence: “The cynical mission is a combat mission. [...] The cynic is a philosopher at war. They are the ones who wage, for others, the philosophical war” (Foucault, 2011, p. 264). He must become accustomed to insults and humiliations. The philosophy of ancient cynicism, as Epictetus attests, sought an ethic that would not simply be a reform of individuals, but a reform of the whole world; they did not address groups – deep down the cynics addressed all people: “The cynic addresses all men” (Foucault, 2011, p. 278).

Greek cynicism was always ready to say the unpleasant things that the *polis* tried to hide from itself – in their crazy, run over speech, capable of pointing in all directions – from the mud of the houses to the sacred temples – the cynics remained committed to a “candid speech” even at the risk of death. They were committed to the *parresia*. This philosophical practice lived under the entirety of what it believed. And it disappeared as a practice, historically, throughout the Middle Ages.

Centuries later, Friedrich Nietzsche would attribute to the Greek cynics the responsibility for the ironization of tragedy – and the consequent break of the tragic genre – for having broken “all formal unity” in the literary figure of the furious Socrates (*Sokrates mainomenos*), “which they used to represent in life” (Nietzsche, 2003, p. 88); it is also worth noting that the philosophical tradition indicates that Diogenes wrote “seven parodies of tragedy” (Shea, 2010, p. 17). Greek cynicism used forces coming “from below,” humor, and common reality, and this link with reality could only sabotage the tragic rigidity imprinted on the figure of the “men of action” (aristocracy). In this sense, Greek cynicism acted as a disarticulating force of “severe” forms, because reality needs to be “fought” and not crystallized into forms. Not naively, Cynic philosophy was called “canine” philosophy, because its philosophers lived like stray dogs. According to Peter Sloterdijk, Diogenes would be responsible for the creation of a low theory, inaugurating the non-Platonic dialogue (Sloterdijk, 2012, p. 154). This cynical reversal is close, for example, to the spirit of modern theater, by denaturalizing the transmitted and high forms that founded classicism. Greek cynicism, therefore, had an impetus for the disarticulation of forms.

It is important to map this element because the modern cynic does not completely renounce the disruptiveness of forms. What moves (and this appears as a determining factor) is their position in the face of power. Nowadays, instead of enmity with power, the cynic tends to conform to power. To be attracted to the force.

We can delineate an archetypal version of this cynic in Bertolt Brecht’s theater, through the famous Peachum – a character from the *Threepenny opera*. Peachum is a greedy and opportunistic capitalist, who owns an organization that controls homeless people in London. The company charges a protection fee and trains homeless people to arouse pity in passersby: “To be a good



man! Yes, who wouldn't want to [...] But the circumstances are adverse" (Brecht, 1988, p. 51), is one of Peachum's statements. He acts like a cog in the wheel of capitalism. Peachum personally assumes the voice of justification for all social misery. It is terrible because the justifications have a double coherence: an internal one, in its primacy of submission to "circumstances," and an external coherence, because it is not a question of a well-ordered delirium of an isolated consciousness, but of the real economic functioning of the world. In Louisa Shea's interpretation, the modern cynic defends themselves from the "disappointments and instabilities of contemporary reality" by mutating subjectivity – they "transform the Kantian subject into a subject obsessed with self-preservation" (Shea, 2010, p. 152).²

Peachum, therefore, is not an alienated person. Conversely, Peachum is himself aware of the social mechanics and intends to achieve, in life, a maximum adaptation to the system. What distinguishes cynicism from typical ideological "alienation" is that the modern cynic achieves awareness of their alienation and shows themselves as if this "self-consciousness" would place them above the others (mere automatons of the system). The critical distancing from objects, however, is no longer fulfilled. He sees himself above and at the same time absorbed by social logic. Hence the ontological discomfort. In Sloterdijk's words: "Their falsity is already reflexively conformed" (Sloterdijk, 2012, p. 34).

For this very reason, modern cynicism is not specific, but diffuse. It hovers like a massive mist dispersed in the field of the material reproduction of life, it radiates like a conforming lethargy to create more lethargy. Not a lethargy in the sense of paralysis of bodies, but of freezing in the *praxis* structure – now endlessly reiterated and unwilling to confront the "enlightenment" of its consciousness with a new practice.

Since the modern context is not the same as the ancient Greek, the disruptive drive of cynicism tends to, slowly, become aestheticized by everyday life. And this is due to the particular status of the action. If the tragic actions of the ancient heroes (of the aristocratic classes) undid one order to establish another, in modernity every individual action seems reduced to the status of an isolated action. In Peter Bürger's words, we live in "a social organization that minimizes individual's possibilities of action as much as possible" (Bürger, 2012, p. 131). Thus, the self-reflexive consciousness does not cease to ask itself about the validity of action in the context in which one gesture contradicts another, one word cancels out the other, in which the mere fact of belonging to a social determination already implies a series of consequences in the absence of any singular (voluntary) feature of action – in Aristotle's thought "the determining principle of praxis, as well as of the practical intellect, it is [...] the will" (Agamben, 2012, p. 127); we are

2 "Cynic (*zynische*) subjectivity likewise depends on this logic of cunning lucidity: it claims autonomy as a bulwark against the deceptions and instabilities of contemporary reality and transforms the Kantian subject into a subject obsessed with self-preservation." In the specific context of certain Central American literature of the 1990s, Beatriz Cortez goes so far as to associate cynicism with a "precariousness," in a constant tendency to submit to power: "it is a subjectivity that is only possible by slaving this individual who a priori constituted themselves as a subaltern" (Cortez, 2010, p. 25).



talking about a context in which individual action loses its former validity, but also in which the weight of the *praxis* tends to increase more and more, leading to a radical rupture between practice and will.

Therefore, this cynicism is opposed to the tragic in the sense of J. W. Goethe, for whom the tragic would be the separation from a common situation, an irreconcilable rupture, something synthesized in the definition of tragic as “act of leaving” (Szondi, 2004, p. 51), i.e., the tragic would be symbolized in the way of an effective departure (“the worst [of actions] is the one in which the character intends to act, with full knowledge, but does not act,” writes Aristotle in “Poetics,” “it is repugnant and not tragic, because there is no emotion” (Aristotle, 2015, p. 123) – in Aristotle’s world, after all, pure courage appeared as a central virtue, which modern political reflexivity calls into question). The concept of tragic in the sense described by Søren Kierkegaard can also be introduced at this point; in a comment by Peter Szondi, the Kierkegaardian concept of the tragic shows itself in the form of a confrontation of irreconcilable divisions:

Whereas Goethe speaks of opposition, Kierkegaard chooses, certainly following the vocabulary of Hegel’s logic, the concept of contradiction (*Modsigelse*), to express with this the predetermined unity of the two colliding powers. This unity makes the struggle between such powers a tragic struggle (Szondi, 2004, p. 59).

In Kierkegaard’s thought, the tragic leads to a “collision,” i.e., everything that cynicism is not interested in provoking internally. Which does not mean that modern cynicism has not found a way in the face of such condition. It followed an esthetic path that allows for apparent intimate reconciliation – the path of parody. But now, unlike the hypothetical parodies of tragedies made by Diogenes, the cynic has found new material to parody. This new material to be parodied is the Self.

However, to understand the entry of this movement, we need to take a few steps back. In the dialogue “Rameau’s Nephew,” by Denis Diderot, we can recognize, in the speeches of the Nephew, a figure of modern cynicism – still at the dawn of modernity. In the dialogue written between 1761 and 1774, but published only in 1805, Diderot introduces us to the nephew of the renowned musician Jean-Philippe Rameau. Unlike his uncle, the Nephew has neither fame nor possessions, he is an auto-ironic, acidic bohemian, full of opinions about the social universe. In a new key, this cynic inverts the transgressive force of Diogenes. To begin with, despite declaring himself “down to earth” (p. 145), adopting a “spirit as clear as day” and a “personality as candid as wicker” (p. 90), his tone is plenty of disdain. He states that it is desirable that “man had not been born” (p. 53), for example. In fact, when narrating the story of a subject who committed a despicable act, he concludes, in a *blasé* tone, that “the atrocity of the action” places him “beyond contempt.” The Nephew justifies the fact that he did not take a side against the atrocity witnessed as follows: “I didn’t know whether to stay or flee, laugh, or outrage” (p. 114) – in the face of “not knowing,” he chooses indifference.

Perhaps it is the case to say that the cynic’s tone originates when the world, for him, becomes something beyond contempt. For this reason, perhaps, cynicism is intimately linked to the problem



of action. How to act in a world that appears to us as “beyond contempt?” What kind of ethics is developed from there?

No wonder the last speech of the Nephew is: “May I have this misfortune for another four decades: he who laughs last laughs best” (p. 152). In the context of a chronic suspicion of any effective action, triumphing – and laughing – is what remains.

By reading modern cynicism, Vladimir Safatle, in the essay “Diogenes and Diderot’s Lantern,” exposes (from Nephew) a suggestion for a diagnosis inspired by Hegel. Safatle performs a kind of x-ray of the cynical self. According to the Brazilian philosopher, consciousness, to become cynical, must lock up the old Self that one day exposed their “naivety” to the world. In the new situation, the empirical Self, zealous for objectivity, takes the lead and coordinates the course of life, becoming pragmatic; – we are talking about a break between consciousness and the fulfillment of practical demands, operated by the Self – which shows a rupture, at the very least, implacable. There is a split necessity. Safatle, thus, concludes: “this absolute split is only nostalgia for a blocked unity” (Safatle, 2008, p. 62); implying that nostalgia for a unity could be the most recondite and safest aspect of cynical subjectivity, something that would also imply an affective structure of melancholy – which brings us to Peter Sloterdijk’s lapidary definition according to which the cynic would be a melancholic “under control” and “fit for work” (Sloterdijk, 2012, p. 33).

It would not be out of place to point out, therefore, that, unlike Diogenes – who would have written seven parodies of tragedy – the modern cynic finds another object, which is safer and more intimate, to parody. What he begins by parodying, continuously, is precisely that blocked “Self” (or that “half”) that has not found a place of its own in the world. That past Self that, when presenting himself, did not find space for the dream. The Self that he experienced up close.

Cynicism, in this sense, operates violence on itself. A response that is self-flagellation. In any case, this “nostalgia,” if it exists, is not apparent – the most apparent thing in the cynic is the inflation of his consciousness, overloaded with reflexivity. To the extent that the affective nucleus bars the doors, the split of the Self is established (something that psychoanalysis would call dissociation), the rational consciousness enables itself to observe, to extract reflection, and to instruct itself with everything. This reason learns to walk alone, outside the old cadence – the cadence of the heart. That is why the “tell-all” of the modern cynic is divorced from a *pathos*, because he can say anything, he can attack God, the world and himself, say atrocities, create embarrassment, distill hate speech, displease, publicly confess scandalous elements, all with the same coldness (except for anger, usually contained) of someone who speaks any pittance – because, following this line, a recondite fantasy has preserved all the cynic’s saying of a real affection from themselves to themselves.

Hence the parody, in the mold of Diogenes, becomes a parody of the self – a parody of the blocked Self. The blocked self can only be accessed by parody. Therefore, if we think like Linda Hutcheon, for whom parody “disenchants” the model – “parody makes its model caricatured” (Hutcheon, 1989, p. 70) – we begin to glimpse the aesthetic strategy of cynicism: the transfiguration



of the enemy into caricature. Making a caricature is not “counter-arguing,” but transporting the debate to another field of articulation. This is a formal procedure.

The game now lies between a real Self and the parody of this hidden Self – both connected by (then) transparent vessels of communication. Cynical cunning, not for nothing, depends on the *modus operandi* of irony – a way of dealing with the generalized situation of indeterminacy. If irony does not enable contagion with objects, if it continually distances itself, taking a step back every time an object takes a step forward, if it prevents the internal synchronization of one body with another, this inevitably leads to a dull view of phenomena. Therefore, to the extent that cynical discourse is clarified in the form of transparency, its affective tone becomes grayer; Irony extinguishes the colors of the object, also erases the music of the object and spiritually empties the object – everything that requires contact to be made. Cynical irony feels nervous, ashamed, and repulsed for authentic expression, for any contact with the blocked “Self” (the naivety of expression without that “self-consciousness” sounds as out of place for the cynic as a newly fashioned garment), it feels comfortable only in regions dominated by some trace of its peculiar rationality, regulating its internal complex. A condition that is not only problematic, but that continually borders on the unsustainable.

That is why in the context of general ironization, consciousness – always called into question by the reflective process itself – tends to be split, duplicated, because in its social sedimentation it loses the guarantee of being a privileged space regarding the “mechanics” of the world; That is, the cynical sense of reality tends to produce a certain leveling between consciousness and other objects – one sphere of consciousness looks at another sphere of consciousness as if it were an artificial object and vice versa. The distance of one sphere regarding the other will slip into mutual disaffections, into a mutual emptying of value, making room for corrosive, gray, afflicted (self) criticism, producing ironic applications – from oneself to oneself – with all the spiritual wastes inherent to this swimming.

In this process, cynicism finds the most appropriate aesthetic, something like its natural residence: self-irony. The moment cynicism succeeds in installing it within the consciousness – at that point, finally – the “enlightened false consciousness” finds the timbre of its voice. This self-irony would not be possible, however, without the intricacies of an unfortunate practice; If cynicism germinates from the distance between dramatization of consciousness and frivolous repetitions of everyday life, then it grows in the light of emptied material rites, with a tendency to respond to impasses via automation:

Repetition that may well dispense with any and all subjective engagement. In fact, it is even better [for power] that the individual takes a critical distance regarding their doing, that he is not confused with his roles and social rituals. In this way, the inertia in action modification will be even greater, as the subject becomes detached from his own act, which gains the strength of automatism (Safatle, 2008, p. 106).



The self-ironic form, in the context of cynicism, incorporates in itself the old criticisms that conscience made of the world, reinforcing that indistinction between the miseries of the world and miserable nature itself. This “downgrading” demoralizes the cynic in the face of themselves and reality. He no longer feels authorized to imagine an effective critique, doing so only with lip service – criticizing the world was something always present in the intercourse of the internal process experienced by the cynic, as a desire and as a potency, but this becomes difficult to the extent that their self-irony internalizes the logic of power. A power that has seen the validity of its ideological justifications disappear begins to incorporate this invalidation into its own discourse; he does not need to hide anything (he can “say-everything”), while at the same time he does not give up a rationality capable of justifying his place above others; that is why power conducts criticism, but cynically.

Thus we return to the point according to which cynical rationality shows transparent justifications. The word transparency is important. With self-irony, the cynics subjugate themselves to transparency, which means, so to speak, such adherence to the “world.” He loses the last vestiges of what would be a *autarkia* – category of Greek cynicism: its distinction from the world; that fiber capable of transforming social expulsion into haughtiness, in the strong sense of the term. Such *autarkia* weakens the firepower of cynical discourse. With the Greek Cynics, writes Frédéric Gros, “it is a matter of making the truth explode in life as a scandal” (Gros, 2004, p. 163). Even now, the scandal survives, but it is not able to explode in life, because in the contemporary situation transparency “annihilates the smell of things, the perfume of time; transparency has no perfume” (Han, 2017, p. 76). The truth ejected by cynical discourse now tends to reduce itself like a weak power, like a dry, loud, and fluttering scandal without vibration coming out of the mouth of a self-conscious automaton (which has learned to laugh at itself).

Cynical consciousness is unable to demystify its own demystification process. Thus, this reflective apparatus paralyzes, discourages, and shields the demands of the *práxis* to any movement of thought – dispersed or unfolded; for he sometimes simply twists the knot of the problem without transforming anything. Going beyond the notion of a dialectic between thought and activity, consciousness and *práxis*, operated by Marx and Engels (Marx, 2013, p. 255-256), cynicism results from a radical disagreement between the two categories. The cynic, a pre-defeated one, is dragged into a condition in which any real attempt at confrontation sounds naïve.

Now, instead of the savage onslaught to unmask the political lies of the *pólis*, the cynic lives a kind of petrified accumulation of unmaskings – but accommodated in capitalist daily life and in the attraction of power. The question of material “position,” as we have seen, is decisive in this aspect. Because the process of conforming to the dominant *práxis* opposes the material rupture advocated by the ancient Greeks. Modern cynicism emerges as a survival lesson; it appears as a tool capable of rationally organizing the helplessness of contemporary life. Cynicism bequeaths to the conscience a cunning to endure the contradictions that reality has entangled; Cynicism organizes life and imposes normality in which the awakened sensibility had accumulated only wounds. For



this reason, it leads consciousness, as well as the body, to an affective closure – to survive, psychic life cannot be left exposed to the open air of the cities.

It is from there that we truly approach a theory about fascism. Peter Sloterdijk states that the project of a cynical critique of reason “would remain an academic bead game if it did not seek a relationship between the problem of survival and the danger of fascism” (Sloterdijk, 2012, p. 37). According to him, fascism “with its moldy confusion between capital and populist ideology, idealisms, and brutalities, deserves a unique philosophical predicate: cynicism of cynicism” (Sloterdijk, 2012, p. 329). In this sense, we can connect the debate on cynical ethics to fascism’s favorite form of governing, that is, the “state of exception.”

Fascism, as the master of the “state of exception,” assimilates the cynical logic of a simultaneous application/suspension of the law: “To be outside and, at the same time, to belong: such is the topological structure of the state of exception” (Agamben, 2004, p. 57). Fascism does not hide this double relationship and its duplicity is transparent – “as if anomie were internal to the normal functioning of the Law itself” (Safatle, 2008, p. 88).

Agamben reminds us:

What characterizes both the [Italian] fascist and the Nazi regimes is the fact that they enabled the current constitutions to subsist [...], accompanying – according to a paradigm that was subtly defined as a “dual state” – the legal constitution of a second structure, often not legally formalized, which could exist alongside the other thanks to the state of exception (Agamben, 2004, p. 57).

In reading this excerpt, in the book “Cynicism and Bankruptcy of Criticism,” Vladimir Safatle asks if we do not have here a case of normative structure “that is always accompanied by its parodic double?” In other words, the Law and the parody of the Law. Safatle continues: “How to understand the subjective position of individuals who support a power, which follows the Law and its negation at the same time, except via cynicism?” It is for this reason that, when we transpose the aesthetic modulation of cynicism to politics, something of the contemporary world becomes understandable.

If we think about the way of governing of current figures descended from fascism (figures sometimes openly claiming historical icons of fascism, such as Hitler or Mussolini, or sometimes concealing this political link, but in general figures who cynically associate themselves with these icons – that is: at the same time they assume and do not assume depending on the context, etc.), we have discovered that the aesthetics of the interchangeable game between the Self and the parody of the Self applies at all times in this infernal machinery. It is a tactically flexible mode of government, within which one can move smoothly from coherence to incoherence – even venturing to the borders of paradox. In this way, we are faced with rulers who at the same time assume the position of power (hold and exercise power) and parody the office; they integrate the institutions and elect these same institutions as arch-enemies.



From this – from such a radius of vision – perhaps we will be able to elaborate better on fascism's ways of governing, the apparent contradictions of its political routine, the humorous performances, the unusual figures of speech, the use of a moral logic full of reversals, the problematic idea of order, the functioning, finally, of certain governments – with presidents who expose themselves as rulers to the same extent that they parody themselves and the own role assumed before the State.

This article precisely aims to trace a little the aesthetic trace that brought us here – to this new historical situation of the emergence of fascism.



References

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BRECHT, Bertolt. A ópera dos três vinténs. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. v. 3. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Santa e Wira Selanski. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Libros, 2010.
- DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. Tradução de Daniel Garroux. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France*. trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GROS, Frédéric. A parrhesia em Foucault (1982-1984). In: GROS, Frédéric. *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Gianchini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. trad. Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SAFATLE, Vladimir. Diógenes e a lanterna de Diderot. In: SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SHEA, Louisa. *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova et al. São Paulo: Estação liberdade, 2012.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



Academic Biography

João Guilherme Paiva - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
PhD in Literatura Comparada at the Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.
E-mail: paiva.guilherme@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

João Guilherme Paiva

Copyright of the translation

Andressa Macedo e Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

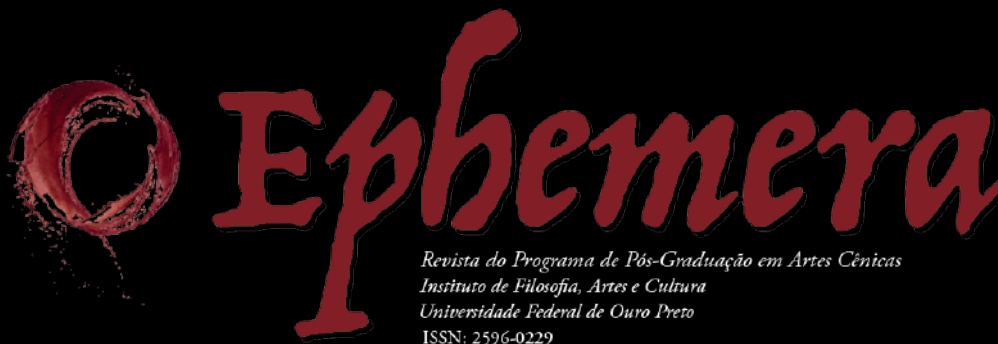
Editors

Christina Fornaciari
Júlia Guimarães
Júlia Morena Costa
Juliana Coelho
Raquel Castro
Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 12 December 2024

Approval date: 10 February 2025



A POÉTICA DO DEBOCHE CONTRA A MÁQUINA DE DESINFORMAÇÃO DA EXTREMA DIREITA EM PLATAFORMAS DIGITAIS

THE POETICS OF MOCKERY AGAINST THE FAR-RIGHT
DISINFORMATION MACHINE IN DIGITAL PLATFORMS

Luciana Mizutani

 <https://orcid.org/0000-0002-8936-5780>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7713

A poética do deboche contra a máquina de desinformação da extrema direita em plataformas digitais

Resumo: Este artigo se debruça sobre os ataques das extremas direitas a um dos fundamentos da democracia: o conceito de verdade. A análise detalha o funcionamento da máquina de desinformação global operada por esses grupos e propõe estratégias para enfrentá-la. Identificando a desinformação como um fator central na radicalização do eleitorado — uma força que dissolve a realidade compartilhada e que cria uma episteme apartada de outros setores da sociedade — o texto sugere princípios artísticos para montar táticas que explorem as vulnerabilidades dessa máquina. A arte digital é destacada como uma ferramenta estratégica contra a extrema direita, exemplificada pela experiência da própria artista que, nas eleições brasileiras de 2022, utilizou humor e entretenimento nas redes digitais como forma de militância. O trabalho inicial, voltado ao ‘vira-voto’, consistiu em cenas compostas de materiais de campos heterogêneos que reorganizavam poeticamente as notícias sob uma ótica alternativa à da grande mídia. A partir dessa prática, emergiu uma estratégia para desafiar as epistemes de extrema direita, incentivando um debate político que transcende a racionalidade *stricto sensu*. O artigo percebe a ação digital como vital para amplificar movimentos sociais e desconstruir a radicalização, promovendo um ambiente de informação equilibrado e contribuindo para um mundo mais inclusivo e compartilhado.

Palavras-chave: desinformação; extrema direita; militância digital; plataformas digitais; cena digital.

The poetics of mockery against the far-right disinformation machine in digital platforms

Abstract: This article examines the attacks by far-right movements on one of democracy's core principles: the concept of truth. The analysis details the workings of the global disinformation machine operated by these groups and proposes strategies to tackle it. Identifying disinformation as a central factor in the radicalization of the electorate—a force that dissolves shared reality and creates an episteme detached from other sectors of society —, the text suggests artistic principles to set up tactics that explore the vulnerabilities of this machine. Digital art is highlighted as a strategic tool against the far right, exemplified by the experience of the artist herself who, in the 2022 Brazilian elections, used humor and entertainment on digital media as a form of militancy. The initial work, aimed at “vote-shifting,” consisted of scenes composed of materials from heterogeneous fields that poetically reorganized the news from an alternative perspective to that of the mainstream media. This practice became a strategy to challenge the epistemes of the far right, encouraging a political debate that transcends *stricto sensu* rationality. The article perceives digital action as vital to amplify social movements and deconstruct radicalization, promoting a balanced information environment and contributing to a more inclusive and shared world.

Keywords: disinformation; far-right politics; digital activism; digital platforms; digital scene.



1 Introdução ou a escolha de batalhas

Nas artes marciais, a efetividade de uma técnica ou ação varia de acordo com os contextos em que são aplicados, como a extensão e disposição do campo de batalha, recursos disponíveis - como aliados e armas - e a capacidade de agenciar esses recursos dentro do tempo específico em que se desenrola a luta. Compreender a interconexão entre os elementos dentro do quadro geral permite desenvolver estratégias que busquem contextos favoráveis, tenha-se critérios para escolher frentes de batalha e firmar acordos de cooperação. Ao considerar o enfrentamento da atual onda global de extrema direita como uma batalha, enquanto integrantes dos grupos da resistência, dependemos de mapeamentos para orientar nossas atuações em múltiplas frentes na defesa de princípios democráticos.

Jason Stanley¹ associa a democracia a três conceitos fundamentais: instituições, voto e verdade (Stanley; Iamarino, 2020). Esses conceitos são interdependentes: as instituições asseguram direitos como o voto e regulam a mídia, enquanto os principais cargos institucionais relacionados à política tendem a ser ocupados por meio de eleições; por sua vez, a noção de verdade orienta a opinião pública e influencia decisões em nível individual, institucional e estrutural, sendo base para o funcionamento dos pactos e organizações sociais.

As extremas direitas - incluindo o populismo de extrema direita, o neofascismo, o neonazismo e o anarcocapitalismo - atacam esses pilares democráticos sistematicamente enfraquecendo-os. Este artigo foca em um dos tipos de ataques promovidos por esses grupos: a disseminação de *fake news*, que corrói a realidade factual compartilhada, inviabilizando o diálogo e minando as *praxis* coletivas de cidadania. A cartografia tanto da estrutura da desinformação quanto das ações de combate revela linhas fundamentais que demandam ocupação estratégica. A análise mais detalhada indica, ainda, que nos processos individuais de radicalização emerge uma episteme desconectada da razão e dos fatos, ancorada sobretudo no desejo, na vontade e na fé pessoais. Diante disso, propomos uma intervenção no campo da experiência, empregando meios artísticos. Essa abordagem culmina em uma cena-militância digital antifascista, constituindo uma das diversas linhas de fuga necessárias para enfrentar a desinformação. Este artigo, portanto, mapeia a máquina de desinformação, de onde emergem pistas para a criação de uma cena de resistência digital, com o objetivo de fortalecer essa linha de frente no combate à extrema direita.

1 Jason Stanley é professor de Filosofia na Universidade de Yale, com publicações em filosofia política. Seu trabalho destaca-se pela análise dos mecanismos de propaganda e retórica autoritária, bem como pela investigação dos pilares estruturais da democracia. Entre suas principais obras estão “Como funciona o fascismo: a política do ‘nós’ e ‘eles’” (2018) no qual examina como são instrumentalizadas divisões sociais para enfraquecer instituições democráticas.



2 O território ou máquina da desinformação

Na era da informação digital, as formas de produção e difusão de conteúdo estão sendo reconfiguradas, em uma hibridização entre os portais de notícias, as redes digitais e os modelos tradicionais da grande mídia. A quantidade de informações tornou-se massiva, contudo, em vez de uma ‘seleção natural’ que privilegia conteúdos factuais e confiáveis, observamos a amplificação e a disseminação de informações falsas, que se propagam com facilidade.

A avalanche de desinformação da qual estamos tratando não é o simples resultado de ignorância, lacuna educacional ou desinteresse pelo noticiário e pela política. Hoje, a desinformação dificilmente ocorre de forma isolada ou esporádica, pois trata-se do resultado de uma estrutura profissional que opera sistematicamente. No Brasil, durante o governo Bolsonaro, havia um gabinete formal, do qual sobrevivem estratégias que operam ainda hoje, que ficou conhecido como ‘Gabinete do ódio’ dentro da CPMI das *fake news*². Esse gabinete era financiado com recursos públicos, empregava profissionais para produzir e impulsionar conteúdos de desinformação em múltiplas plataformas em formatos textuais, visuais e audiovisuais, utilizando *bots* - robôs que simulam interações como se fossem usuários reais - e outras técnicas de comunicação digital para maximizar a sua influência. A eficácia dessa estrutura permitiu que a extrema direita pautasse e dominasse o debate público, desviando o foco de assuntos desfavoráveis e promovendo suas ‘conquistas’. Esse aparato, estruturado em moldes publicitários, revela a sofisticação e organização por trás da desinformação, tornando ingênuo imaginar seu combate sem uma estratégia igualmente robusta.

Compreender a complexidade e a totalidade da máquina de desinformação é um desafio, particularmente por sua estrutura simular as pautas da extrema direita como um movimento orgânico tanto no espaço digital quanto nas ruas. Além disso, sua eficácia em ocultar o caráter orquestrado de suas operações decorre de sua apropriação de insatisfações reais da população, como a precarização do trabalho, a falta de propósito dado o contexto social e a impossibilidade de alcançar vidas dignas. O cenário necropolítico³ — em que o excedente para a produção, incluindo pessoas, é descartado —, ao ser combinado a uma perspectiva meritocrática, agrava a precarização e a insatisfação generalizada, uma vez que esforços individuais extremos não levam à aquisição dos almejados bens de *status* simbólico que esse tipo de dedicação deveria, segundo essa visão de mundo, proporcionar (Souza, 2018).

Esse sistema de desinformação instrumentaliza frustrações e, ao invés de buscar explicações nas dinâmicas sistêmicas e na desigualdade social, canaliza o descontentamento para minorias e grupos vulneráveis, como imigrantes, pessoas negras, LGBTQIAPN+, mulheres, idosos, pessoas

2 Iniciada em 2019, essa Comissão Parlamentar Mista de Inquérito foi formada para investigar a rede de produção e compartilhamento de notícias falsas e de ódio nas redes digitais.

3 Adotamos aqui o conceito de Achille Mbembe em seu livro “Necropolítica” (2018).



com deficiência e comunidades indígenas. A narrativa construída posiciona esses grupos como “culpados” por privar o “eu merecedor” do que lhe é de direito⁴. Trata-se de uma inversão radical de perspectivas, onde a opressão e a violência vividas por esses grupos minorizados são ressignificadas dentro da extrema direita como um tipo de ‘justiça’.

Alinhamentos políticos, em todas as suas vertentes — partidária ou não, micro ou macro — se sustentam em diferentes percepções de justiça. Por exemplo, o sistema de cotas se baseia em uma percepção de justiça que é histórica, reconhecendo as desigualdades raciais e de gênero como construções sociais e históricas. Em contraste, o liberalismo clássico rejeita as cotas, considerando-as injustas sob uma percepção de justiça baseada no mérito. O neofascismo, por sua vez, apenas se alinha ao liberalismo clássico quando as decisões institucionais validam sua visão de mundo; quando as decisões vão contra essa visão, surgem sinais de ruptura com as instituições, com a alegação de que o sistema é corrupto e falho. O rompimento institucional abre as portas para práticas de ‘justiçamento’, que são percebidas pelos radicais como uma ‘justiça legítima’. Exemplos como a tentativa de golpe de Estado em 8 de janeiro de 2023 no Brasil ilustram como esse processo de inversão leva à ação direta, marcada por uma tentativa de impor uma ‘justiça’ que se iniciaria com a destruição das instituições.

Na estética realista teatral, quando a visão de mundo de quem performa se revela na atuação e entra em conflito com a da personagem, diretores costumam orientar atores e atrizes a ‘defender’ suas personagens. Afinal, a manutenção da ilusão ficcional demanda que a atuação seja fiel à perspectiva das personagens. Esse processo reflete uma característica psicológica: como protagonistas de nossas próprias histórias, raramente consideramo-nos injustos e, em geral, encontramos justificativas para nossas ações. A história que contamos fundamenta decisões, visões de mundo e desejos. Por isso, a qualidade da informação que temos é crucial, pois ela embasa a história que contamos e ela pode virar a ‘justificativa’ para quebrar pactos sociais e, em casos mais graves, para a barbárie como linchamento, ruptura democrática, tortura e genocídio.

É aqui.

O ponto onde o terreno comum se torna caminhos que divergem. Quando se forma a fronteira que tantas vezes parece intransponível. É neste ponto que emerge uma força motriz para a radicalização: na manipulação da percepção de justiça.

A desinformação, portanto, deve ser compreendida como um meio e não como um fim em si mesma. Assim como a espetacularização da política, a desinformação é uma estratégia de cooptação de adeptos para a extrema direita, para obter votos, engajamento e influência. Ou seja, a extrema direita emprega a desinformação visando a concretização de seu projeto de poder. Nesse sentido, a desinformação funciona de maneira análoga à publicidade, agindo como uma propaganda para agentes e pautas políticas sem que se informe sobre a natureza publicitária.

⁴ Essa dinâmica no contexto do fascismo é detalhadamente analisada por Jason Stanley em “Como Funciona o Fascismo: a Política do ‘nós’ e ‘eles’” (2018).



Na reconfiguração digital da mídia, a visibilidade de candidatos está atrelada às plataformas *online*. Embora conhecidas como ‘redes sociais’, a antiga natureza de interação horizontalizada entre conhecidos ou entusiastas de determinados temas foi perdendo espaço à medida que as plataformas passaram a priorizar a veiculação de publicidade e o comércio *online*. Com isso as plataformas assumiram seu caráter de empresas publicitárias que, para lucrar, otimizam a retenção de usuários. Essa relação entre a retenção e a publicidade é a base do chamado mercado da atenção, que é feita com conteúdos customizados para cada usuário e pela exploração de sentimentos extremos que geram engajamento, como sentimentos de inadequação, medo, raiva e indignação. Essa arquitetura faz das redes digitais o *habitat* ideal para o florescimento da máquina de desinformação da extrema direita que se alimenta desses sentimentos.

Giuliano da Empoli⁵, em seu livro “Os Engenheiros do Caos” (2020), descreve o desenvolvimento dessas máquinas de desinformação digitais e como elas se tornaram um método que está sendo exportado entre as extremas direitas internacionalmente. O autor identifica o início desse modelo atual com Matteo Salvini na Itália, onde sua equipe interagiu com pseudônimos em sites e *blogs*, simulando a participação de usuários comuns. Posteriormente, nos Estados Unidos com Donald Trump e com consultoria de Steve Bannon e da empresa *Cambridge Analytica*, a análise massiva de informações, ou *big data*, conjuntamente com a utilização de algoritmos nas plataformas digitais, permitiu identificar indivíduos suscetíveis à radicalização, facilitando a entrega de materiais extremistas. O ditado ‘quando você não paga pelo produto, o produto é você’ torna-se especialmente cruel nesse contexto, pois a personalização algorítmica possibilitou a eficiente manipulação de pessoas. Tornou-se possível ‘produzir’ um eleitorado ‘customizado’ para esses agentes políticos radicais. No Brasil com Bolsonaro, a máquina atuou fortemente em aplicativos de mensagens em celulares, o que dificulta ainda mais o rastreamento da origem dos materiais. Nesse caso, o conteúdo compartilhado se desvincula de uma fonte visível, exigindo alguma *expertise* técnica para identificar e rastrear a origem da informação.

Pensando nas motivações políticas e na arquitetura da disseminação de desinformação, surgem as questões: como podemos enfrentá-la e promover um diálogo eficaz com quem é alvo da máquina de radicalização? Quais seriam os materiais e estratégias para essa tarefa? Quais as contribuições do campo da arte nesse cenário? Ou, quais seriam as linhas de fuga?

5 Giuliano da Empoli é escritor ítalo-suíço, autor de “Os Engenheiros do Caos” (2020), obra em que explora as estratégias de manipulação da opinião pública por meio da tecnologia e redes sociais. Ele examina o papel de populistas e especialistas em comunicação na radicalização e polarização política contemporânea, especialmente no contexto das extremas direitas na Europa e nos Estados Unidos.



3 Ações em curso ou fugitivos na estrada

A resposta inicial e intuitiva para lidar com desinformação é promover a circulação de informação, documentação, restaurações simbólicas baseadas em verdades factuais. Por essa razão, vimos após 2018 o aumento de iniciativas de documentação histórica, portais de notícia independentes, agências de checagem; judicialização de crimes de injúria e difamação; campanhas de conscientização e educação midiática; pesquisas acadêmicas que visam mapear as estruturas e conceituar as reconfigurações do contexto frente a atual onda de extrema direita, bem como propor saídas delas.

Ao pensar nessas múltiplas frentes, destacamos como de alta prioridade a implementação de uma legislação voltada à regulação do conteúdo digital. Como já foi discutido, não se pode esperar uma postura ética voltada para o bem-estar social por parte de plataformas, cuja dinâmica é estruturada em torno do lucro por meio do mercado da atenção. Uma legislação traz a responsabilidade para além da responsabilidade individual ou de coletivos da sociedade e reflete o reconhecimento da desinformação como uma questão cidadã, que exige uma resposta institucionalizada e pautada nos acordos sociais vigentes. Movimentações políticas foram feitas nesse sentido, como no PL das redes sociais - que previa transparência das plataformas digitais - mas até o momento da escrita deste artigo, nenhuma logrou sucesso em votações legislativas. Vale lembrar que o trabalho no campo político se interconecta com as iniciativas individuais e coletivas citadas anteriormente, pois elas criam massa para mover a opinião pública em direção ao pacto social.

Olhando para a questão por outro viés, quem fez o exercício da militância política no Brasil desde 2018 revela que esses esforços baseados em verdades factuais não são infalíveis. Muitos foram os relatos de experiências frustrantes em que, apesar da apresentação de evidências e pacientes conversas expondo incongruências, algumas pessoas se mantinham inflexíveis, agarradas a crenças que não tinham aporte na realidade factual - desde teorias de que existem projetos de lei para criar 'banheiros unissex nas escolas' até a utilização de vacinas para implantação de *chips* em seres humanos.

A verdade factual é eficaz em muitos contextos e serve como base para iniciativas como as citadas anteriormente. Assim, não pretendo invalidar aproximações que visem o fomento de informações corretas. Defendo apenas frentes que adotem estratégias que buscam agir fora do campo racional estrito. Explico: o diálogo com um público bombardeado por desinformação e teorias conspiratórias exige uma comunicação que transcende a racionalidade verbal. À medida que a desinformação se aprofunda, passa a ocorrer um rompimento no sentido coletivo da realidade, de forma que até as teorias mais absurdas passam a fazer sentido para aqueles imersos na narrativa conspiratória, tornando o diálogo ineficaz.

Diante de uma *fake news* isolada, por mais trabalhoso que seja desmenti-la, é possível reparar a realidade e restaurar um sentido consensual da verdade. No entanto, quando nos



deparamos com o efeito cumulativo de um bombardeio contínuo de informações falsas, essa reparação torna-se impraticável. A multiplicidade e intensidade das mentiras fragmentam de tal forma o tecido da realidade comum que ele deixa de existir. Os parâmetros ou o fundamento comum desaparecem junto com a realidade e a comunicação perde sua eficácia, pois os significados compartilhados, ou seja, as referências semânticas e conceituais, deixam de convergir, e se tornam línguas distintas.

A máquina de desinformação, portanto, constrói uma ‘episteme’ alternativa, uma nova forma de ver e compreender o mundo que é, em muitos aspectos, fechada e autorreferencial. Nas extremas direitas, as estruturas de visão de mundo tendem a ser rígidas, com fronteiras de pertencimento claramente demarcadas e sustentadas por uma dicotomia moral. Embora haja variações entre as epistemes de extrema direita - com ênfases específicas em religião, economia, preconceito racial, entre outras - é possível observar uma grande sobreposição de valores entre elas. Por isso, adoto aqui uma simplificação ao tratá-las de forma análoga, especialmente nesse estudo que trata do uso instrumental que elas fazem da desinformação. Em cada um desses grupos, existe uma intensa distinção entre os considerados ‘merecedores’ e vítimas de usurpação e aqueles classificados como ‘não merecedores’, acusados de usurparem indevidamente direitos (Stanley, 2018). Cada grupo oferece, para aqueles que se integram a ele, não apenas um senso de identidade e pertencimento, mas também um propósito de existência em sua ‘luta contra o grande mal’, representado por quem diverge dessa visão de mundo. Essa combinação de propósito, pertencimento e a visão maniqueísta sobre os de fora do grupo dificulta intensamente a saída de epistemes radicalizadas.

O canal multiplataformas digitais Meteoro Brasil⁶, fundado por Álvaro Borba e Ana Lesnovski, em seu livro “Tudo o que você precisou desaprender para virar um idiota” (2019), discute como as *fake news* por vezes se amalgamam em um conjunto se tornando uma teoria da conspiração. Com o rompimento do tecido da realidade objetiva, as teorias conspiratórias passam a pertencer, segundo os autores, ao campo da fé - uma crença inabalável situada fora do domínio da razão. Argumentos racionais se tornam insuficientes, mesmo diante de provas, pois quem crê cria sucessivas justificativas para proteger a crença que dá sentido à sua existência.

Diante desse cenário, a questão que surge é: como responder a isso? Há alternativas para lidar com a fé que é produto de uma manipulação? A jornalista Jenny Senko oferece uma perspectiva instrutiva em seu documentário *The Brainwashing of My Dad* (2015), no qual explora o processo de radicalização de seu próprio pai sob a influência de canais de desinformação. Senko relata que sua mãe implementou um ‘ambiente de desintoxicação’ semelhante a uma reabilitação de drogas. Para tanto, ela bloqueou canais de televisão como a Fox News, conhecido por veicular desinformação e teorias conspiratórias nos Estados Unidos; e desinscreveu o *email* dele das malas diretas da extrema

6 Meteoro Brasil é um canal que aborda temas de cultura, ciência, política e sociedade. O canal é conhecido por seu conteúdo informativo acessível e análises aprofundadas sobre assuntos da atualidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Meteorobrasil>. Acesso em: 12 nov. 2024.



direita, substituindo-as por fontes moderadas e de jornalismo e política. Ou seja, ela fez um processo de des-imersão de *fake news* de extrema direita e imersão em um campo mais moderado.

Esse processo de des-imersão evidencia que, ao afastar o indivíduo do ambiente de desinformação e inseri-lo em um campo mais moderado e racional, é possível reverter, ao menos parcialmente, os efeitos da radicalização. Senko demonstra que, ao contrário de uma abordagem meramente argumentativa, a criação de um ambiente de informação mediada pode fornecer uma alternativa eficaz para lidar com a adesão a grupos radicalizados. Essa perspectiva oferece uma possível via de reconstrução de laços com a realidade compartilhada, promovendo a reabertura de canais de diálogo e reconexão com fontes de informação confiáveis.

Uma imersão envolve inserir um indivíduo em um ambiente culturalmente distinto, estimulando múltiplos sentidos e promovendo participação ativa em diversas práticas culturais. Não se trata apenas de envolver-se com elementos específicos, mas de explorar uma nova realidade com variados atravessamentos que vão além da superfície, atingindo, dessa forma, o campo da vivência, da experiência. Se considerarmos a desinformação como geradora de uma episteme - uma visão de mundo em que as pessoas foram imersas como parte de um projeto de poder — a 'des-imersão' dessa visão deve ocorrer em múltiplas frentes, estimulando diferentes sentidos e propondo práticas alternativas que rompam com essa visão.

A militância política e social frequentemente atua, de forma consciente ou intuitiva, com amplas abordagens, onde cada campo constrói suas próprias vias de resistência. O panorama apresentado até o momento busca fomentar uma reflexão consciente sobre o ambiente criado pelas máquinas de desinformação, visando à organização de planos de fuga coletivos de maneira, espere-se, mais eficaz.

Diante desse contexto, essa se revela como uma frente da militância que pode ser reivindicada pelas artes, por sua capacidade de organizar multiplicidades – até mesmo as contraditórias – em forma de experiência (Melendi, 2017). As artes oferecem, ainda, uma contribuição valiosa sustentadas por um extenso histórico de estudos e pesquisas sobre a composição de obras que estimulam sentidos, provocam sentimentos, ou onde a comunicação verbal não se impõe hierarquicamente sobre o conteúdo. Essa característica é particularmente valiosa para a militância, pois são perspectivas capazes de contornar os subterfúgios utilizados para ignorar verdades factuais, contidas nas epistemes de fé da extrema direita.

4 Uma experiência antifascista ou uma poética do deboche

A experiência cênica que abordaremos a seguir, embora fundamentada em fatos e notícias verificadas, não tinha foco informativo, seu objetivo principal era servir como uma estratégia para virar votos para a esquerda nas eleições brasileiras de 2022. Esse período foi marcado pela pandemia de COVID-19, pelo desmonte das instituições públicas e do suporte social, e pela ascensão do



neofascismo, em que a desintegração da realidade parecia nos colocar em um ‘liquidificador’ em pleno funcionamento, onde éramos ‘batidos’ pelo turbilhão de notícias, *fake news*, iniciativas de restauração da verdade e pelas ações do desgoverno Bolsonaro.

Alguns desafios se apresentavam: primeiro, a ação de militância presencial envolvia riscos de contaminação, o que me levou, como artista da cena e da presença, a migrar para as redes digitais. Segundo, era necessário cativar o público – tanto aqueles cujo voto eu pretendia virar quanto os já exaustos com tanta barbárie, cuja indignação se encontrava fatigada. Esses últimos, no melhor cenário possível, poderiam expandir o movimento de virar votos, aderindo ou retornando às trincheiras da militância. Além disso, ao olhar para a questão pelo campo das artes, com a realidade coletiva se desfazendo sob os ataques da máquina de desinformação, tornavam-se necessários novos formatos, estéticas e poéticas. Assim, quais elementos deveriam estar presentes para dialogar não apenas com as pessoas, mas com esse contexto – pandêmico, de desintegração da realidade, de ascensão neofascista, de desgoverno Bolsonaro e de redes digitais? Desenvolver uma linguagem cênica coerente com essa realidade tornou-se, então, uma das minhas principais inquietações artísticas.

Eu não queria explorar sentimentos extremos como faz a extrema direita nas plataformas *online*, contudo, quais outros tipos de conteúdo poderiam gerar engajamento e ser minimamente distribuídos ao adentrar o território do mercado da atenção? Assuntos políticos no espectro da esquerda ‘puros’ tendem a ter baixa distribuição e, consequentemente, pouca visibilidade. Por isso, é comum que alguns canais relevantes progressistas agreguem outros nichos, como foi o ‘Tempero Drag’⁷ com culinária, ‘Meteoro Brasil’ com cultura pop, entre outros. Alguns assuntos que tendem a ser incentivados – provavelmente pelo seu potencial comercial – incluem culinária, entretenimento, beleza, saúde, turismo, tutoriais, cultura pop ou tópicos ligados a eventos recentes, como notícias, *shows* e lançamentos. Como ainda estávamos em meio à pandemia e muitos desses temas ou não eram minha especialidade ou me pareciam pouco adequados ao contexto, decidi explorar o potencial do entretenimento como minha principal ferramenta de engajamento.

Para atingir esse intuito, optei por uma abordagem leve, evitando tons acusatórios recheados de rancor e buscando um tom humorístico. Essa estratégia tinha como objetivo contrabalançar a atmosfera opressiva que havia se tornado o noticiário tanto na grande mídia quanto nos portais independentes. Além disso, para dialogar com um público de ‘não convertidos’ e romper as bolhas informativas, a plataforma que parecia melhor alinhar-se com a conjuntura de fatores foi o *TikTok*, com sua dinâmica acelerada e jovem.

Em meu processo de composição cênica, adotei o princípio de combinar pelo menos duas matérias-primas de contextos distintos que se relacionassem com as notícias do momento. Essa abordagem permitiu um novo olhar sobre as notícias aterrorizantes, utilizando a estética cênica

⁷ Tempero Drag é um canal apresentado por Rita Von Hunty - *drag* de Guilherme Terreri Pereira. O canal aborda temas de política, marxismo, filosofia, história e cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Temperodrag>. Acesso em: 12 nov. 2024.



como um filtro, que buscava comunicar os fatos com a gravidade, mas sem intensificar o horror do conteúdo também na poética da cena. A intenção era afastar-se da vivência traumática dos acontecimentos, observando-os a partir de outras perspectivas e sentimentos.

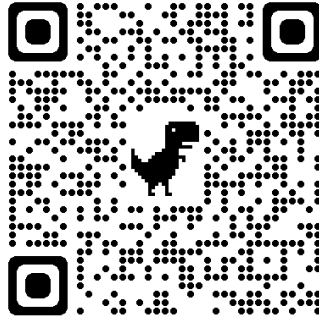
Um exemplo onde foi particularmente complexo manter algum grau de leveza, sem cair em tons acusatórios, foi quando os casos de violência política se agravaram durante as eleições. Cerca de uma semana após o assassinato do Marcelo Arruda, tesoureiro do Partido dos Trabalhadores (PT), em sua festa de aniversário, não encontrei uma forma de abordar a questão diretamente. Por isso, optei por construir uma cena com uma funcionária do inferno que acreditava haver um *bug* no sistema, devido a um tal de Jair que estava pecando demais. Na cena, muitas camadas se sobrepõem: o burocrático trabalho de uma funcionária de baixo escalão de uma grande empresa; os desafios cotidianos com a tecnologia; o imaginário do inferno, que ganhou força com a expansão das igrejas evangélicas; e o noticiário de violência política traduzido como ‘pecado’ como um contexto de pano de fundo.

A escolha da perspectiva de uma personagem que não está no centro da ação assemelha-se ao *Mistero Buffo*, de Dario Fo - bufão e dramaturgo italiano. Em suas dramaturgias, Fo frequentemente traz a perspectiva de uma pessoa do povo para contar histórias conhecidas da Bíblia. Por exemplo, na passagem das Bodas de Caná - conhecida como o primeiro milagre de Jesus ou ‘o milagre do vinho’ - a história é contada por um bêbado que estava presente na festa. Já a ascensão de Jesus ao Calvário, carregando a cruz, é contada por um cego e um aleijado que vivem da caridade alheia (MISTERO [...], 1977).

Outro exemplo se deu durante a controvérsia em que o Pastor André Valadão pediu desculpas pelo uso de uma música não religiosa em um evento religioso e o Brasil Paralelo teve suas redes sociais suspensas pelo Supremo Tribunal Federal (STF). Para abordar esse momento, produzi um vídeo (imagem 1) com duas camadas de interpretação. A primeira camada consistia em uma sátira aos pedidos de desculpas frequentemente feitos após situações embaraçosas, em que as figuras públicas tentam minimizar as repercussões de suas ações. Na segunda camada, utilizei discursos anteriores ao cancelamento, ou com menos filtros sociais, preservando a autenticidade de suas visões de mundo ‘originais’.



Imagem 1 - QR code para o vídeo no *TikTok*



Fonte: Mizutani, 2022a

Durante a campanha eleitoral, os vídeos mesclaram estilos e conteúdos diversos. Houve simpatias de enriquecimento durante o escândalo dos 107 imóveis comprados com dinheiro vivo pelo clã Bolsonaro; um ASMR⁸ de esquerda; e uma paródia onde Galvão Bueno e Casagrande comentaram o “jogo democrático” após o 1º turno das eleições em analogia ao 1º tempo da partida de futebol.

Não é possível obter parâmetros precisos para compreender a fruição de espectadores em relação à produção, afinal não existem leis que obriguem as plataformas a serem transparentes com os dados que armazenam ou como se estruturam os algoritmos, por isso, minha percepção precisou se basear em: conversas com colegas artistas da militância; nas mensagens no *chat* e mensagens privadas nas plataformas; e na intuição de tendências algorítmicas com apoio nos números de visualizações e compartilhamentos. Essa conjuntura aponta para a leitura de que o humor debochado e a poética, que propôs diálogos não ortodoxos entre forma e conteúdo, se tornaram atrativas por ser uma válvula de escape, ou seja, uma fuga do horror para aqueles que acompanhavam as produções. Adicionalmente, os vídeos se tornaram um caminho para quebrar a prostração que tantas vezes parecia irrevogável em relação ao contexto social, tanto para mim quanto para espectadores, pois tornava tangível uma nova forma de militância. O deboche contra à barbárie despontava-se como um caminho para fugir do tom de indignação cansada que se tornou comum nas redes digitais causada pelas enxurradas de notícias aterrorizantes que pautavam os noticiários diariamente. Por ‘vibrar’ em um outro registro, surgiram pessoas de espectros políticos diferenciados e outras que voltaram para as trincheiras depois de se afastarem da política e das notícias por sanidade mental. O chamamento para a militância foi feito e as interações na trincheira desenharam nessa cena de militância digital.

Cada conteúdo gerava reflexões, na autocrítica artística frente às críticas de colegas artistas, no *feedback* de colegas da militância ou nos comentários dentro das plataformas. Embora cada vídeo

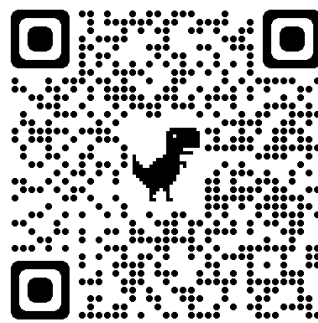
8 “Autonomous Sensory Meridian Response” (tradução: Resposta Sensorial Meridiana Autônoma), refere-se a uma sensação agradável de formigamento que algumas pessoas sentem ao ouvir determinados sons suaves ou ao observar certos movimentos. Esse fenômeno é muito popular em plataformas de vídeo, onde criadores produzem conteúdos específicos para promover a sensação de ASMR, com o objetivo de ajudar as pessoas a relaxar, reduzir a ansiedade ou adormecer.

fosse pensado dentro do recorte temporal do momento, o exercício reflexivo e o diálogo com pares e público começaram a desenhar um todo do trabalho. Foi então que percebi a obra como uma totalidade constituída por esses múltiplos e breves conteúdos, como se fosse uma tirinha dentro da totalidade da obra de um cartunista. Por isso, inspirada no teatro de revista, que encenava e comentava os acontecimentos de suas sociedades, passei a pensar nesse modelo de cena como um teatro virtual de tirinhas.

O exercício reflexivo sobre a obra fez com que esses vários formatos comesçassem a criar unidade e que fossem se amalgamando e se transformando. Em vez de as diferentes camadas de material atravessarem na cena de maneira linear, a colagem de materiais tornou-se mais fragmentada, rápida e polifônica. As múltiplas personagens que surgiram nas produções começaram a se fundir em uma única persona, algo entre um corpo performativo e eu própria. A hibridização de materiais para cada conteúdo passou a ser uma característica marcante da produção, o que resultou em uma poética própria de deboche político.

Um exemplo dessa abordagem pode ser conferido no seguinte vídeo:

Imagem 2 - QR code para o vídeo no *TikTok*



Fonte: Luciana Mizutani, 2022b

Essa cena virtual, pela multiplicidade de camadas, polifonia de materiais e busca por provocar sensações que transcendem lógicas verbais, se configura como uma micro proposta de experiência antifascista, organizada por uma poética de deboche.

As ações artísticas aqui descritas visaram catalisar uma resposta contra a ascensão do neofascismo, onde a arte contribui estrategicamente para a resistência no contexto de desinformação e polarização. Essa aproximação está em consonância com o pensamento de Ruud Koopmans (2004)⁹, que nos relata que, no cenário atual, as mudanças políticas não são mais determinadas apenas pelo confronto direto e presencial entre os movimentos sociais e autoridades políticas. Segundo o autor, existe uma mediação midiática sobre como os movimentos e eventos políticos são retratados na grande mídia que, na atualidade, se conecta com as redes digitais. Nesse sentido, a

⁹ Ruud Koopmans é sociólogo e cientista político holandês, com pesquisas na política atual. Atua como professor na Universidade Humboldt de Berlim.

arte digital e a militância *online* emergem como espaços cruciais para a visibilidade de movimentos sociais. Embora Koopmans aponte que a colaboração entre movimentos sociais e redes digitais nem sempre leve à subversão do *status quo*, ele reconhece que, em sociedades democráticas, as redes digitais oferecem uma plataforma para que alguns agentes se tornem visíveis e, assim, possam gerar ressonância social e dar espaço a pautas sociais relevantes (Koopmans, 2004). Inúmeros são os exemplos de como as reverberações nas redes influenciam decisões políticas como: a derrota do projeto de lei que previa pena maior para quem abortasse do que para seu estuprador; o recuo no projeto que possibilita a privatização de áreas de marinha; bem como o fôlego que ganhou o debate da redução dos dias das jornadas de trabalho.

Por essa perspectiva, as ações artísticas digitais podem ser pensadas não apenas como instrumento de visibilidade e fomento de movimentos sociais, mas também podem contribuir para repensar as próprias formas da militância na era digital. Na qual a arte que combate a barbárie teria papel ativo na mudança ao agir em campos diferentes de diálogo, englobando elementos sensoriais, emocionais, narrativos, entre outros, o que modificaria a *práxis* da militância.

5 Conclusão ou um convite para as trincheiras

A conceituação acadêmica, com suas metodologias e ritmo próprios, tende a ter um caminho mais demorado e reflexivo, diferente das práticas que navegam por campos mais intuitivos e experimentais. Hoje, ao conseguir refletir teoricamente sobre o que desenvolvi, reconheço com mais clareza as possibilidades de ação da militância cênica digital. Com essa compreensão, consigo articular essas experiências de forma mais generosa, contribuindo com pistas claras para aqueles que desejam explorar caminhos semelhantes. Essa reflexão não apenas enriquece minha própria prática, mas também contribui para a construção de um espaço coletivo de aprendizado e criação no campo da resistência política. O processo criativo e reflexivo, desenvolvido por meio da cena virtual, abre um convite para a ação militante na qual o mapeamento do contexto apresenta pontos em que a arte teria terrenos vantajosos de ação e a expressão artística poderia ser agente ativo nas mudanças sociais e políticas.

Em última análise, é importante ressaltar que os grandes marcos civilizatórios demandam o empenho de gerações inteiras dedicadas a buscar alternativas e soluções para os problemas que nos afligem. Além disso, esses avanços muitas vezes dependem de eventos ou circunstâncias que escapam do controle dos movimentos sociais e políticos, acontecimentos catalisadores que têm o poder de mobilizar e impulsionar as forças de mudança social. Para que possamos aproveitar essas oportunidades, é fundamental que estejamos organizados e preparados para quando esses gatilhos de mudança ocorrerem, pois nossas chances de inverter situações adversas e promover transformações duradouras serão significativamente maiores. No caso, nas visões de mundos que, nos movimentos de extrema direita, são caracterizados por divisões e desigualdades excludentes.



Por isso, são imperativos esforços coletivos para que as visões de mundos partilhados por todes prevaleçam em relação às de mundos divididos. Então, vamos em frente! Seguimos juntos!



Referências

- EMPOLI, Giuliano da. *Os engenheiros do caos*. Rio de Janeiro: Editora Vestígio, 2020.
- FASCISMO explicado (por quem entende). Atila Iamarino entrevista Jason Stanley. [S. l.]: Atila Iamarino, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5EKXzhJh2As> . Acesso em: 14 abr. 2025.
- GREG News. Gregório Duvivier. HBO Brasil: São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.max.com.br/pt/shows/greg-news-com-gregorio-duvivier/722f1c46-01f8-48f7-8936-26c4f2d61dc7> . Acesso em: 14 abr. 2025.
- KOOPMANS, Rudd. *Movements and media: Selection processes and evolutionary dynamics in the public sphere. Theory and Society*, [s. l.], v. 33, p. 367-391, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1023/B:RYSO.0000038603.34963.de> . Acesso em: 14 abr. 2025.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MEDO e Delírio em Brasília. Pedro Daltro e Cristiano Botafogo. Central 3: Brasília, 2025. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/4GTrddwqYaFDOuNUPcsRaX>. Acesso em: 21 out. 2024.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- METEORO BRASIL. *Tudo o que você precisou desaprender para virar um idiota*. São Paulo: Planeta, 2019.
- MISTERO buffo. Peça teatral por Dario Fo. RAI: Roma, 1977. Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2017/04/40-anni-mistero-buffo/> . Acesso em: 14 abr. 2025.
- MIZUTANI, Luciana. *#castigo #ti #inferno #fy*, [s. l.], 2022a. TikTok: @lucianamizutani. Disponível em: https://www.tiktok.com/@lu_mizu/video/7156964252253703429 Acesso em: 23 abr. 2025.
- MIZUTANI, Luciana. *#fuga #italia #eua #bozo #mudanca #gregnews*, [s. l.], 2022b. Disponível em: https://www.tiktok.com/@lu_mizu/video/7165225728672288005 . Acesso em: 23 abr. 2025.
- SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- STANLEY, Jason. *Como Funciona o Fascismo: a Política do “nós” e “eles”*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Leya, 2018.
- THE BRAINWASHING of My Dad. Direção: Jen Senko. Estados Unidos: Gravitas Ventures, 2015.



Biografia acadêmica

Luciana Mizutani - Institute for Psychoacoustics and Eletronic Music (IPEM)

Pós doutoranda, Institute for Psychoacoustics and Eletronic Music (IPEM), Department of Art History, Musicology and Theatre Studies, Gante, Flandres Oriental, Bélgica.

E-mail: lumizu@gmail.com

Financiamento

CNPq, Fapesp e CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Luciana Mizutani

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 19 novembro 2024

Data de aprovação: 24 março 2025



THE POETICS OF MOCKERY AGAINST THE FAR-RIGHT DISINFORMATION MACHINE IN DIGITAL PLATFORMS

A POÉTICA DO DEBOCHE CONTRA A MÁQUINA DE DESINFORMAÇÃO
DA EXTREMA DIREITA EM PLATAFORMAS DIGITAIS

Luciana Mizutani

 <https://orcid.org/0000-0002-8936-5780>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8169

The poetics of mockery against the far-right disinformation machine in digital platforms

Abstract: This article examines the attacks by far-right movements on one of democracy's core principles: the concept of truth. The analysis details the workings of the global disinformation machine operated by these groups and proposes strategies to tackle it. Identifying disinformation as a central factor in the radicalization of the electorate—a force that dissolves shared reality and creates an episteme detached from other sectors of society —, the text suggests artistic principles to set up tactics that explore the vulnerabilities of this machine. Digital art is highlighted as a strategic tool against the far right, exemplified by the experience of the artist herself who, in the 2022 Brazilian elections, used humor and entertainment on digital media as a form of militancy. The initial work, aimed at “vote-shifting,” consisted of scenes composed of materials from heterogeneous fields that poetically reorganized the news from an alternative perspective to that of the mainstream media. This practice became a strategy to challenge the epistemes of the far right, encouraging a political debate that transcends *stricto sensu* rationality. The article perceives digital action as vital to amplify social movements and deconstruct radicalization, promoting a balanced information environment and contributing to a more inclusive and shared world.

Keywords: disinformation; far-right politics; digital activism; digital platforms; digital scene.

A poética do deboche contra a máquina de desinformação da extrema direita em plataformas digitais

Resumo: Este artigo se debruça sobre os ataques das extremas direitas a um dos fundamentos da democracia: o conceito de verdade. A análise detalha o funcionamento da máquina de desinformação global operada por esses grupos e propõe estratégias para enfrentá-la. Identificando a desinformação como um fator central na radicalização do eleitorado — uma força que dissolve a realidade compartilhada e que cria uma episteme apartada de outros setores da sociedade — o texto sugere princípios artísticos para montar táticas que explorem as vulnerabilidades dessa máquina. A arte digital é destacada como uma ferramenta estratégica contra a extrema direita, exemplificada pela experiência da própria artista que, nas eleições brasileiras de 2022, utilizou humor e entretenimento nas redes digitais como forma de militância. O trabalho inicial, voltado ao “vira-voto,” consistiu em cenas compostas de materiais de campos heterogêneos que reorganizavam poeticamente as notícias sob uma ótica alternativa à da grande mídia. A partir dessa prática, emergiu uma estratégia para desafiar as epistemes de extrema direita, incentivando um debate político que transcende a racionalidade *stricto sensu*. O artigo percebe a ação digital como vital para amplificar movimentos sociais e desconstruir a radicalização, promovendo um ambiente de informação equilibrado e contribuindo para um mundo mais inclusivo e compartilhado.

Palavras-chave: desinformação; extrema direita; militância digital; plataformas digitais; cena digital.



1 Introduction or the choice of battles

In martial arts, the effectiveness of a technique or action varies according to the contexts in which they are applied, such as the extent and layout of the battlefield, available resources—such as allies and weapons –, and the ability to agency these resources within the specific time in which the fight unfolds. Understanding the interconnection between the elements within the overall framework allows developing strategies that seek favorable contexts and having criteria for choosing battle fronts and entering into cooperation agreements. Considering the current global wave of far right movements as a battle, as members of the resistance groups, we depend on mappings to guide our actions on multiple fronts in the defense of democratic principles.

Jason Stanley¹ associates democracy with three fundamental concepts: institutions, voting, and truth (Stanley; Iamarino, 2020). These concepts are interdependent: institutions ensure rights such as voting and regulate the media, while the main institutional positions related to politics tend to be occupied by elections; in turn, the notion of truth guides public opinion and influences decisions at the individual, institutional, and structural levels, being the basis for the functioning of social pacts and organizations.

Far right movements—including far-right populism, neo-fascism, neo-Nazism, and anarcho-capitalism -attack these democratic pillars by systematically weakening them. This article focuses on one of the types of attacks promoted by these groups: the spread of fake news, which erodes the shared factual reality, making dialogue unfeasible and undermining the collective praxis of citizenship. The cartography of both the structure of disinformation and combat actions reveals fundamental lines that demand strategic occupation. A more detailed analysis also indicates that the individual processes of radicalization create an episteme disconnected from reason and facts, anchored mainly in personal desire, will, and faith. Given this, we propose an intervention in the field of experience, employing artistic means. This approach culminates in an antifascist digital scene-militancy, constituting one of the many lines of escape needed to confront disinformation. This article therefore maps the disinformation machine, from which clues emerge for the creation of a digital resistance scene, with the aim of strengthening this front line in the fight against the far right.

1 Jason Stanley is a professor of Philosophy at Yale University, with publications on political philosophy. His work stands out by the analysis of the mechanisms of propaganda and authoritarian rhetoric, as well as by the investigation of the structural pillars of democracy. One of his main works is “How Fascism Works: The Politics of Us and Them” (2018), in which he examines how social divisions are instrumentalized to weaken democratic institutions.



2 The territory or machine of disinformation

In the digital information age, forms of content production and dissemination are being reconfigured, in a hybridization between news portals, digital networks, and traditional models of mainstream media. The amount of information has become massive. However, instead of a “natural selection” that privileges factual and reliable content, we observe the amplification and dissemination of false information, which spreads easily.

The avalanche of disinformation we are dealing with is not the simple result of ignorance, educational gap, or disinterest in news and politics. Today, disinformation hardly occurs in isolation or sporadically, since it is the result of a professional structure that operates systematically. In Brazil, during the Bolsonaro government, there was a formal office that created strategies that still operate today, which became known as the “Hate Office” within the fake news CPMI². This office was financed with public resources, employing professionals to produce and promote disinformation content on multiple platforms in textual, visual, and audiovisual formats, using bots—robots that simulate interactions as if they were real users—, and applying other digital communication techniques to maximize their influence. The effectiveness of this structure allowed the far right to rule and dominate public debate, deflecting the focus from unfavorable issues and promoting its “achievements.” This apparatus, structured in advertising molds, reveals the sophistication and organization behind disinformation, making it naive to imagine its combat without an equally robust strategy.

Understanding the complexity and totality of the disinformation machine is a challenge, particularly because its structure simulates the agendas of the extreme right as an organic movement both in the digital space and on the streets. Moreover, its effectiveness in hiding the orchestrated character of its operations stems from its appropriation of real dissatisfactions of the population, such as the precariousness of work, the lack of purpose given the social context, and the impossibility of achieving dignified lives. The necropolitical scenario³—in which the surplus for production, including people, is discarded—, when combined with a meritocratic perspective, aggravates precariousness and generalized dissatisfaction, since extreme individual efforts do not lead to the acquisition of the desired goods of symbolic status that this type of dedication should, according to this worldview, provide (Souza, 2018).

This disinformation system instrumentalizes frustrations and, instead of seeking explanations in systemic dynamics and social inequality, channels discontent to minorities and vulnerable groups, such as immigrants, black people, LGBTQIAPN+ people, women, the elderly, people with disabilities, and indigenous communities. The constructed narrative positions these

2 Initiated in 2019, a Joint Parliamentary Commission of Inquiry (CPMI) was formed to investigate the network that produces and shares fake news and hate on digital media.

3 We adopt here Achille Mbembe’s concept from his book “Necropolitics” (2018).



groups as “guilty” for depriving the “deserving self” of what is its right⁴. It is a radical inversion of perspectives, in which the oppression and violence experienced by these minority groups are resignified within the extreme right as a type of “justice.”

Political alignments, in all their aspects—partisan or not, micro or macro—are based on different perceptions of justice. For example, the quota system is based on a perception of justice that is historical, recognizing racial and gender inequalities as social and historical constructs. In contrast, classical liberalism rejects quotas, considering them unfair under a perception of merit-based justice. Neo-fascism, for its part, only aligns itself with classical liberalism when institutional decisions validate its worldview; when decisions go against this vision, signs of rupture with institutions emerge, with the claim that the system is corrupt and flawed. Institutional disruption opens the door to practices of “vigilantism,” which are perceived by extremists as “legitimate justice.” Examples such as the attempted coup d’état on January 8, 2023 in Brazil illustrate how this process of inversion leads to direct action, marked by an attempt to impose a “justice” that would begin with the destruction of institutions.

In theatrical realist aesthetics, when the worldview of the performer reveals itself in the performance and conflicts with that of the character, directors often guide actors and actresses to “defend” their characters. After all, the maintenance of the fictional illusion demands the performance to be faithful to the perspective of the characters. This process reflects a psychological characteristic: as protagonists of our own stories, we rarely consider ourselves unfair and, in general, we find justifications for our actions. The story we tell grounds decisions, worldviews, and desires. Therefore, the quality of the information we have is crucial, because it supports the story we tell and it can become the “justification” for breaking social pacts and, in more serious cases, for barbarism such as lynching, democratic rupture, torture, and genocide.

This is it.

The point in which common ground becomes diverging paths. When the border that so often seems insurmountable is formed. It is at this point that a driving force for radicalization emerges: in the manipulation of the perception of justice.

Disinformation, therefore, must be understood as a means and not as an end in itself. Like the spectacularization of politics, disinformation is a strategy of co-opting adherents to the far right, to gain votes, engagement, and influence. In other words, the far right uses disinformation to achieve its power project. In this sense, disinformation works in a way analogous to advertising, acting as propaganda for political agents and agendas without informing about the advertising nature.

In the digital reconfiguration of the media, the visibility of candidates is linked to online platforms. Although known as “social networks,” the old nature of horizontal interaction between

⁴ This dynamic in the context of fascism is analyzed in detail by Jason Stanley in “How Fascism Works: The Politics of Us and Them” (2018).



acquaintances or enthusiasts of certain themes was losing space as platforms began to prioritize the delivery of advertising and online trading. With this, the platforms have assumed their character as advertising companies that, in order to profit, optimize user retention. This relationship between retention and advertising is the basis of the so-called attention market, which is made with personalized content for each user and by exploiting extreme feelings that generate engagement, such as feelings of inadequacy, fear, anger, and indignation. This architecture makes digital networks the ideal habitat for the flourishing of the far-right disinformation machine that feeds on these feelings.

Giuliano da Empoli⁵, in his book *The Engineers of Chaos* (2020), describes the development of these digital disinformation machines and how they have become a method that is being exported by the far right internationally. The author identifies the beginning of this current model with Matteo Salvini in Italy, in which his team interacted with pseudonyms on websites and blogs, simulating the participation of ordinary users. Subsequently, in the United States with Donald Trump and with advice from Steve Bannon and the company Cambridge Analytica, the massive analysis of information, or big data, along with the use of algorithms on digital platforms, has made it possible to identify individuals susceptible to radicalization, facilitating the delivery of extremist materials. The saying “when you don’t pay for the product, the product is you” becomes especially cruel in this context, as algorithmic personalization has made it possible to efficiently manipulate people. It became possible to “produce” a “customized” electorate for these radical political agents. In Brazil under Bolsonaro, the machine worked heavily in messaging applications on mobile phones, which makes it even more difficult to trace the origin of materials. In this case, the shared content disassociates itself from a visible source, requiring some technical expertise to identify and trace the origin of information.

Thinking about the political motivations and architecture of the spread of disinformation, these questions arise: how can we confront it and promote an effective dialogue with those who are targeted by the radicalization machine? What would be the materials and strategies for this task? What are the contributions of the art field in this scenario? Or, what would be the lines of escape?

3 Ongoing actions or fugitives on the road

The initial and intuitive answer to dealing with disinformation is to promote the circulation of information, documentation, symbolic restorations based on factual truths. For this reason, we saw after 2018 the increase of historical documentation initiatives, independent news portals,

⁵ Giuliano da Empoli is an Italian-Swiss writer, author of *The Engineers of Chaos* (2020), a work in which he explores the strategies of manipulating public opinion by technology and social networks. He examines the role of populists and communication experts in contemporary political radicalization and polarization, especially in the context of far-right movements in Europe and the United States.



fact-checking agencies; judicialization of crimes of injury and defamation; awareness campaigns and media education; academic research that aims to map the structures and conceptualize the reconfigurations of the context before the current wave of far-right extremism, as well as propose ways out of them.

When thinking about these multiple fronts, we highlight as a high priority the implementation of legislation aimed at regulating digital content. As already discussed, one cannot expect an ethical stance focused on social welfare on the part of platforms, whose dynamics are structured around profit by the attention market. Legislation brings responsibility beyond the individual or collective responsibility of society and reflects the recognition of disinformation as a citizen issue, which requires an institutionalized response based on current social agreements. Political moves have been made in this direction, such as the social networks bill—which provided for transparency of digital platforms—, but until the moment of writing this article, no bill has achieved success in legislative votes. It is worth remembering that work in the political field is interconnected with the previously mentioned individual and collective initiatives, since they create mass to move public opinion towards the social pact.

Looking at the issue from another perspective, those who have exercised political militancy in Brazil since 2018 reveal that these efforts based on factual truths are not infallible. There have been many reports of frustrating experiences in which, despite the presentation of evidence and patient conversations exposing incongruities, some people remained inflexible, clinging to beliefs that had no input in factual reality—from theories that there are bills to create “unisex toilets in schools” to the use of vaccines for implanting chips in humans.

Factual truth is effective in many contexts and serves as the basis for initiatives such as those cited above. Therefore, I do not intend to invalidate approaches aimed at promoting correct information. But I advocate for approaches that adopt strategies seeking to act outside the strict rational field. Meaning: dialoguing with an audience bombarded by disinformation and conspiracy theories requires communication that transcends verbal rationality. As disinformation deepens, a disruption in the collective sense of reality begins to occur, so that even the most absurd theories begin to make sense to those immersed in the conspiratorial narrative, rendering the dialogue ineffective.

In front of an isolated fake news, however laborious it may be to deny it, it is possible to repair reality and restore a consensual sense of truth. However, when faced with the cumulative effect of a continuous bombardment of false information, such repair becomes impractical. The multiplicity and intensity of lies shatter the fabric of ordinary reality to the point that it ceases to exist. The common parameters or ground disappear along with reality and communication loses its effectiveness, since the shared meanings, that is, the semantic and conceptual references, cease to converge, and become distinct languages.



The disinformation machine therefore constructs an alternative “episteme,” a new way of seeing and understanding the world that is, in many ways, closed and self-referential. On the far right, worldview structures tend to be rigid, with clearly demarcated boundaries of belonging supported by a moral dichotomy. Although there are variations between the epistemes of the far right—with specific emphases on religion, economics, racial prejudice, among others—, one can observe a great overlap of values between them. Thus, I adopt a simplification here when treating them in an analogous way, especially in this study that deals with their instrumental use of disinformation. In each of these groups, there is an intense distinction between those considered “deserving” and victims of usurpation and those classified as “undeserving,” accused of unduly usurping rights (Stanley, 2018). Each group offers, for those who integrate into it, not only a sense of identity and belonging, but also a purpose of existence in its “struggle against the great evil,” represented by those who diverge from this worldview. This combination of purpose, belonging, and Manichaeic view of outsiders makes it intensely difficult to break out of radicalized epistemes.

The Meteoro Brasil digital multiplatform channel⁶, founded by Álvaro Borba and Ana Lesnovski, in their book *Tudo o que você precisou desaprender para virar um idiota* [Everything You Needed to Unlearn to Become an Idiot] (2019), discusses how fake news sometimes amalgamate into a whole, becoming a conspiracy theory. With the rupture of the fabric of objective reality, conspiracy theories come to belong, according to the authors, to the field of faith—an unshakable belief located outside the domain of reason. Rational arguments become insufficient, even in the face of evidence, because the believer creates successive justifications to protect the belief that gives meaning to their existence.

Given this scenario, the question that arises is: how to respond to this? Are there alternatives to dealing with faith that is the product of manipulation? Journalist Jenny Senko offers an instructive perspective in her documentary *The Brainwashing of My Dad* (2015), in which she explores the process of radicalization of her own father under the influence of disinformation channels. Senko reports that her mother implemented a “detox environment” similar to a drug rehab. To this end, she blocked television channels such as Fox News, known for broadcasting disinformation and conspiracy theories in the United States, and unsubscribed his email from the far-right advertising mail, replacing them with moderate sources of journalism and politics. That is, she made a process of de-immersion of fake news and immersion in a more moderate field.

This process of de-immersion shows that, by removing the individual from the environment of disinformation and inserting them into a more moderate and rational field, it is possible to reverse, at least partially, the effects of radicalization. Senko demonstrates that, unlike a merely argumentative approach, the creation of a mediated information environment can provide an effective alternative for dealing with membership in radicalized groups. This perspective offers a

⁶ Meteoro Brasil is a channel that addresses topics on culture, science, politics, and society. The channel is known for its accessible informational content and in-depth analysis on current affairs. Available from: <https://www.youtube.com/@Meteorobrasil>. Access on: Nov. 12, 2024.



possible way to rebuild ties with shared reality, promoting the reopening of channels of dialogue and reconnection with reliable sources of information.

An immersion involves inserting an individual into a culturally distinct environment, stimulating multiple senses and promoting active participation in diverse cultural practices. It is not just about engaging with specific elements, but about exploring a new reality with varied crossings that go beyond the surface, thus reaching the field of experience. If we consider disinformation as the generator of an episteme—a worldview in which people have been immersed as part of a power project—the “de-immersion” of this view must occur on multiple fronts, stimulating different senses and proposing alternative practices that break with it.

Political and social militancy often acts, consciously or intuitively, with broad approaches, in which each field builds its own paths of resistance. The panorama presented so far seeks to foster a conscious reflection on the environment created by disinformation machines, aiming at the organization of collective escape plans in a more effective way.

Given this context, this is a front of militancy that can be claimed by the arts, for its ability to organize multiplicities—even contradictory ones—in the form of experience (Melendi, 2017). The arts also offer a valuable contribution supported by an extensive history of studies and research on the composition of works that stimulate the senses, provoke feelings, or in which verbal communication is not hierarchically imposed on the content. This characteristic is particularly valuable for militancy, since they are perspectives capable of circumventing the subterfuges used to ignore factual truths, contained in the far-right epistemes of faith.

4 An anti-fascist experiment or a poetics of mockery

The scenic experience that we will address below, although based on facts and verified news, had no informative focus: its main objective was to serve as a strategy to shift votes to the left in the Brazilian elections of 2022. This period was marked by the COVID-19 pandemic, the dismantling of public institutions and social support, and the rise of neo-fascism, in which the disintegration of reality seemed to put us in a fully functioning “blender” in which we were “shaken” by the whirlwind of news, fake news, truth restoration initiatives, and the actions of the Bolsonaro misgovernment.

Some challenges presented themselves: first, the action of face-to-face militancy involved risks of contamination, which led me, as an artist of the scene and presence, to migrate to digital networks. Second, one had to captivate the audience—both those whose vote I intended to shift, and those already exhausted with such barbarism, whose indignation was fatigued. The latter, in the best case scenario, could expand the vote-shifting movement, adhering or returning to the trenches of militancy. Furthermore, when looking at the issue through the field of arts, with collective reality unraveling under the attacks of the disinformation machine, new formats, aesthetics, and poetics became necessary. Thus, what elements should be present to dialogue not only with people, but



with this context—pandemic, disintegration of reality, neo-fascist rise, Bolsonaro misgovernment, and digital networks? Developing a scenic language coherent with this reality became, then, one of my main artistic concerns.

I did not want to exploit extreme feelings like the far right does on online platforms; however, what other types of content could generate engagement and be minimally distributed when entering the territory of the attention market? Political issues on the “pure” left spectrum tend to have low distribution and consequently low visibility. For this reason, it is common for some progressive relevant channels to add other niches, such as *Tempero Drag*⁷ with cuisine and *Meteoro Brasil* with pop culture. Some subjects that tend to be encouraged—probably for their commercial potential—include cooking, entertainment, beauty, health, tourism, tutorials, pop culture, or topics linked to recent events such as news, concerts, and releases. Since we were still in the midst of the pandemic and many of these topics were either not my specialty or seemed poorly suited to the context, I decided to explore the potential of entertainment as my main engagement tool.

To achieve this goal, I chose a light approach, avoiding accusatory tones filled with rancor and seeking a humorous tone. This strategy was intended to counterbalance the oppressive atmosphere that had become news reporting in both mainstream media and independent portals. Moreover, to engage with an “unconverted” audience and break through information bubbles, the platform that seemed best to align with the conjuncture of factors was TikTok, with its fast-paced and youthful dynamics.

In my scenic composition process, I adopted the principle of combining at least two raw materials from distinct contexts that related to the news of the moment. This approach allowed a new look at terrifying news, using scenic aesthetics as a filter, which sought to communicate the facts with gravity, but without intensifying the horror of the content also in the poetics of the scene. The intention was to move away from the traumatic experience of events, observing them from other perspectives and feelings.

An example in which it was particularly difficult to maintain some degree of lightness, without falling into accusatory tones, was when cases of political violence escalated during the elections. About a week after the assassination of Marcelo Arruda, treasurer of the Workers’ Party (PT), at his birthday party, I had not found a way to address the issue directly. Thus, I chose to build a scene with an employee from hell who believed there was a bug in the system, due to a certain Jair who was sinning too much. In the scene, many layers overlap: the bureaucratic work of a low-level employee of a large company; the daily challenges with technology; the imaginary of hell, which has gained strength with the expansion of evangelical churches; and the news of political violence translated as “sin” as a background context.

⁷ *Tempero Drag* is a channel hosted by Rita Von Hunt – drag character performed by Guilherme Terreri Pereira. The channel covers topics on politics, Marxism, philosophy, history, and culture. Available from: <https://www.youtube.com/@Temperodrag>. Access on: Nov. 12, 2024.



The choice of perspective of a character who is not at the center of the action resembles *Mistero Buffo*, by Dario Fo—Italian buffoon and playwright. In his playwrights, Fo often brings the perspective of a people's person to tell familiar stories from the Bible. For example, in the wedding at Cana passage—known as the first miracle of Jesus or “the wine miracle”—the story is told by a drunkard who was present at the feast. On the other hand, Jesus' Road to Calvary, carrying the cross, is told by a blind man and a cripple who live on the charity of others (MISTERO [...], 1977).

Another example occurred during the controversy in which Pastor André Valadão apologized for the use of a non-religious song in a religious event and Brasil Paralelo had its social networks suspended by the Supreme Court (STF). To address this moment, I produced a video (Image 1) with two layers of interpretation. The first layer consisted of a satire on apologies often made after embarrassing situations, in which public figures try to minimize the repercussions of their actions. In the second layer, I used discourses conveyed prior to canceling, or with fewer social filters, preserving the authenticity of their “original” worldviews.

Image 1 - QR code for the TikTok video



Source: Mizutani, 2022a

During the election campaign, the videos blended diverse styles and content. There were rituals for getting rich during the scandal of the 107 properties bought with cash by the Bolsonaro clan; an ASMR⁸ from the left; and a parody in which Galvão Bueno and Casagrande commented on the “democratic game” after the 1st round of elections in analogy to the 1st half of the football match.

It is not possible to obtain precise parameters to understand the enjoyment of spectators in relation to the production, after all there are no laws that oblige platforms to be transparent with the data they store or how the algorithms are structured. Therefore, my perception had to be based on: conversations with fellow artists of militancy; chat messages and private messages on the platforms; and the intuition of algorithmic trends with support in the numbers of views and shares. This

⁸ “Autonomous Sensory Meridian Response” refers to a pleasant tingling sensation that some people feel when listening to certain soft sounds or when observing certain movements. This phenomenon is very popular on video platforms, in which creators produce specific content to promote the feeling of ASMR, with the aim of helping people relax, reduce anxiety, or fall asleep.

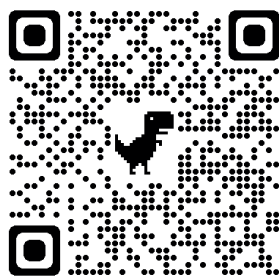
conjuncture points to the reading that mockery humor and poetics, which proposed unorthodox dialogues between form and content, became attractive for being an escape valve, that is, an escape from horror for those who accompanied the productions. Additionally, the videos became a way to break the prostration that so often seemed irrevocable regarding the social context, both for me and for viewers, as they made a new form of militancy tangible. Mockery against barbarism emerged as a way to escape the tone of tired indignation that has become common on digital networks, caused by the floods of terrifying news that ruled the news reports daily. By “vibrating” in another register, this content brought together people from different political spectra and others who returned to the trenches after moving away from politics and the news for sanity. The call for militancy was made and the interactions in the trench drew on this scene of digital militancy.

Each content generated reflections, in artistic self-criticism in the face of criticism from fellow artists, in the feedback from colleagues in the militancy, or in the comments within the platforms. Although each video was thought within the time frame of the moment, the reflective exercise and the dialogue with peers and audience began to link the work as a whole. It was then that I perceived the work as a totality constituted by these multiple and brief contents, as if it were a comic strip within the totality of a cartoonist’s work. Therefore, inspired by the revue, which staged and commented on the events of their societies, I began to think of this scene model as a virtual theater of comic strips.

The reflective exercise on the work caused these various formats to create unity and to be amalgamated and transformed. Instead of the different layers of material crossing the scene in a linear manner, the gluing of materials has become more fragmented, fast, and polyphonic. The multiple characters that emerged in the productions began to merge into a single persona, something between a performative body and myself. The hybridization of materials for each content became a striking feature of the production, which resulted in a poetics of political mockery.

An example of this approach can be seen in the following video:

Image 2 - QR code for the TikTok video



Source: Luciana Mizutani, 2022b

This virtual scene, due to the multiplicity of layers, polyphony of materials, and search to provoke sensations that transcend verbal logic, is configured as a micro-proposal of antifascist experience, organized by a poetic of mockery.



The artistic actions described here aimed to catalyze a response against the rise of neo-fascism, in which art strategically contributes to resistance in the context of disinformation and polarization. This approach is in line with the thinking of Ruud Koopmans (2004)⁹, who tells us that, in the current scenario, political changes are no longer determined only by direct and face-to-face confrontation between social movements and political authorities. According to the author, there is a media mediation on how political movements and events are portrayed in the mainstream media that, nowadays, connects with digital networks. In this sense, digital art and online militancy emerge as crucial spaces for the visibility of social movements. Although Koopmans points out that collaboration between social movements and digital networks does not always lead to the subversion of the status quo, he recognizes that in democratic societies, digital networks offer a platform for some agents to become visible and thus be able to generate social resonance and give space to relevant social agendas (Koopmans, 2004). There are countless examples of how the reverberations in the networks influence political decisions, such as: the defeat of the bill that provided for a greater penalty for those who aborted than for their rapist; the retreat in the project that allows the privatization of marine areas; as well as the engagement with the debate on the reduction of working days.

From this perspective, digital artistic actions can be thought of not only as an instrument of visibility and promotion of social movements, but can also contribute to rethinking the very forms of militancy in the digital age. In this context, the art that fights barbarism would have an active role in change by acting in different fields of dialogue, encompassing sensory, emotional, and narrative elements, which would modify the praxis of militancy.

5 Conclusion or an invitation to the trenches

Academic conceptualization, with its own methodologies and pace, tends to take a longer and more reflective path, different from practices that navigate through more intuitive and experimental fields. Today, by being able to reflect theoretically on what I have developed, I recognize more clearly the possibilities of action of digital scenic militancy. With this understanding, I am able to articulate these experiences more generously, contributing with clear clues for those who wish to explore similar paths. This reflection not only enriches my own practice, but also contributes to the construction of a collective space of learning and creation in the field of political resistance. The creative and reflective process, developed by the virtual scene, opens an invitation to militant action in which the mapping of the context presents points in which art would have advantageous terrains of action and artistic expression could be an active agent in social and political changes.

⁹ Ruud Koopmans is a Dutch sociologist and political scientist, with research in current politics. He is a professor at the Humboldt University of Berlin.



Ultimately, it is important to emphasize that the great civilizational milestones demand the commitment of entire generations dedicated to seeking alternatives and solutions to the problems that afflict us. Furthermore, these advances often depend on events or circumstances beyond the control of social and political movements, catalytic events that have the power to mobilize and drive the forces of social change. For us to take advantage of these opportunities, we must be organized and prepared for when these triggers of change occur, as our chances of reversing adverse situations and promoting lasting transformations will be significantly greater. In this case, fighting against the worldviews that, in far-right movements, are characterized by divisions and exclusionary inequalities. Therefore, collective efforts are imperative so that the worldviews shared by everyone prevail over those of divided worlds. So, let's go ahead! We're still together!



References

- EMPOLI, Giuliano da. *Os engenheiros do caos*. Rio de Janeiro: Editora Vestígio, 2020.
- FASCISMO explicado (por quem entende). Atila Iamarino entrevista Jason Stanley. [S. l.]: Atila Iamarino, 2020. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=5EKXzhJh2As>. Access on: Apr. 14, 2025.
- GREG News. Gregório Duvivier. HBO Brasil: São Paulo, 2017. Available from: <https://www.max.com/br/pt/shows/greg-news-com-gregorio-duvivier/722f1c46-01f8-48f7-8936-26c4f2d61dc7>. Access on: Apr. 14, 2025.
- KOOPMANS, Rudd. *Movements and media: Selection processes and evolutionary dynamics in the public sphere. Theory and Society*, [s. l.], v. 33, p. 367-391, 2004. Available from: <https://doi.org/10.1023/B:RYSO.0000038603.34963.de>. Access on: Apr. 14, 2025.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MEDO e Delírio em Brasília. Pedro Daltro e Cristiano Botafogo. Central 3: Brasília, 2025. *Podcast*. Available from: <https://open.spotify.com/show/4GTrddwqYaFDOuNUPcsRaX>. Access on: Oct. 21, 2024.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- METEORO BRASIL. *Tudo o que você precisou desaprender para virar um idiota*. São Paulo: Planeta, 2019.
- MISTERO buffo. Peça teatral por Dario Fo. RAI: Roma, 1977. Available from: <https://www.teche.rai.it/2017/04/40-anni-mistero-buffo/>. Access on: Apr. 14, 2025.
- MIZUTANI, Luciana. #castigo #ti #inferno #fy, [s. l.], 2022a. TikTok: @lucianamizutani. Available from: https://www.tiktok.com/@lu_mizu/video/7156964252253703429. Access on: Apr. 23, 2025.
- MIZUTANI, Luciana. #fuga #italia #eua #bozo #mudanca #gregnews, [s. l.], 2022b. Available from: https://www.tiktok.com/@lu_mizu/video/7165225728672288005. Access on: Apr. 23, 2025.
- SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- STANLEY, Jason. *Como Funciona o Fascismo: a Política do “nós” e “eles”*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Leya, 2018.
- THE BRAINWASHING of My Dad. Direção: Jen Senko. Estados Unidos: Gravitas Ventures, 2015.



Academic Biography

Luciana Mizutani - Institute for Psychoacoustics and Eletronic Music (IPEM)
Postdoctoral researcher at the Institute for Psychoacoustics and Eletronic Music (IPEM),
Department of Art History, Musicology and Theatre Studies, Gante, East Flandres, Belgium.
E-mail: lumizu@gmail.com

Funding

CNPq, Fapesp and CAPES

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Luciana Mizutani

Copyright of the translation

Sabrina Leitzke and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Christina Fornaciari
Júlia Guimarães
Júlia Morena Costa
Juliana Coelho
Raquel Castro
Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 19 November 2024

Approval date: 24 March 2025



O GESTO DAS PALMAS NA PERFORMANCE CONTRA GISBERTA

THE CLAPPING GESTURE IN THE PERFORMANCE AGAINST GISBERTA

Marcio Freitas

 <https://orcid.org/0000-0001-5587-4993>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7753

O gesto das palmas na performance contra Gisberta

Resumo: O artigo examina a contestação ao espetáculo *Gisberta*, solo do ator Luis Lobianco que estreou no Rio de Janeiro em 2017 e narra a história real de uma mulher brasileira assassinada em Portugal por motivo de transfobia. O artigo parte da exposição do lugar de fala do autor, depois sintetiza a oposição à obra por parte de coletivos trans, que mobilizaram manifestações dentro e fora do teatro e, por fim, relata a intervenção da atriz Dandara Vital em uma apresentação de 2018 no Teatro Rival.

Palavras-chave: teatro documentário; aplauso; representatividade; Luis Lobianco; Dandara Vital.

The clapping gesture in the performance against Gisberta

Abstract: This article explores the debate surrounding the play *Gisberta*, a solo performance by actor Luis Lobianco that premiered in Rio de Janeiro in 2017. The performance tells the true story of a Brazilian woman murdered in Portugal due to transphobia. The article begins by presenting the author's perspective, then summarizes the opposition performed by trans collectives, which organized demonstrations both inside and outside the theater, and, finally, it details actress Dandara Vital's intervention during a 2018 performance at Teatro Rival.

Keywords: documentary theater; applause; representation; Luis Lobianco; Dandara Vital.



1 Introdução: de onde falo

Adiei a escrita deste artigo por alguns anos, ainda que tivesse confiança de que minha aproximação do objeto sobre o qual pretendo deter o olhar traria algo de relevante, de singular, confiança de que se ligaria às posições sobre outros artistas e espetáculos que tomei em minha escrita no doutorado e sobre as quais voltei a me debruçar nos anos seguintes à defesa de tese, especialmente nas aulas que dei em nível de graduação durante meu pós-doutorado na UNIRIO. Assisti ao espetáculo *Gisberta* em março de 2018, um ano depois de sua estreia, na curta temporada realizada no Teatro Rival, no Rio de Janeiro. A apresentação que assisti contou com a intervenção de artistas ligadas ao Monart e ao Coletivo T, que, dando continuidade ao movimento de crítica ao espetáculo que tomou vulto nas apresentações realizadas no CCBB de Belo Horizonte, em janeiro de 2018, se manifestaram presencial e enfaticamente, dentro e fora do teatro, contestando a falta de representatividade em tal produção teatral. O espetáculo contava a história de uma pessoa real, Gisberta Salce Júnior, uma mulher transgênero brasileira que foi assassinada em Portugal em 2016, por meio de uma dramaturgia semificcional escrita por Rafael Souza-Ribeiro, e uma atuação solo de Luis Lobianco, sob direção de Renato Carrera, todos os três artistas homens *gay* cisgênero.

O adiamento de minha escrita diz respeito a alguns fatores. Em primeiro lugar, o contato com o espetáculo se deu no ano seguinte à minha defesa de doutorado, e o que se segue à finalização de um tal processo – venho ouvindo relatos análogos de diversos colegas desde então – é frequentemente uma espécie de estafa cognitiva, que contamina o desejo de refletir por escrito, aliada à sensação de falta de perspectivas. O término de minha bolsa de estudos, única fonte de estabilidade financeira individual que eu tinha então, me levou a dedicar-me à busca por meios de continuidade de minha trajetória acadêmica, inscrevendo-me em editais para bolsas de pós-doutorado e prestando concursos para posições temporárias e permanentes em universidades públicas, e isso exigiu uma ampliação radical do foco de estudo, oposta à forma de investigação pormenorizada que eu vinha antes praticando. Os anos seguintes, com os desafios específicos impostos pela conjuntura histórica, um governo de extrema direita e uma pandemia de COVID-19, me fizeram duvidar do ímpeto do meu intuito e me cansar tanto do teatro como do gesto de engajar meu corpo no ato de olhar criticamente para a cena.

Estendo-me, aqui, neste início de relato, adio o enfrentamento do objeto, chateio e espanto meu leitor. Exponho a trajetória do meu corpo mediando o olhar, tentando, com isso, mapear uma posição em relação à questão em debate. Pois, é preciso notar, a contestação pública feita ao espetáculo *Gisberta* demandava por uma retirada: o questionamento posto pelos coletivos de artistas dirigia-se à inadequação daquele artista como porta-voz solo de uma narrativa sobre formas de vidas que não a sua. Demandava-se algum tipo de compartilhamento do protagonismo, considerando a incoerência entre o destaque e os privilégios da posição daquele ator e as dificuldades das pessoas que se identificam mais diretamente com a vida sendo narrada, dificuldade inclusive de ascender ao espaço de narração do qual tal artista goza, e, com isso, dar relatos mais autênticos de tal vivência.



Por isso, eu, interessado em narrar o choque entre a obra teatral e as demandas vocalizadas pelas manifestantes¹, também me sinto impelido a apresentar algum tipo de justificativa, a encenar algum tipo de fracasso. É como se no gesto de expor a própria mediação houvesse um vislumbre de declaração ética, uma proposição de acordo, para que eu, com alguma arrogância, assumo a posição de narrar instâncias de vida que não são as minhas; com respeito, com precisão, sugerindo que domino um código razoavelmente científico para performar essa descrição, domínio que estaria subentendido em minha declaração de que defendi uma tese que trata de teatros documentais e autobiográficos (Freitas, 2021). Retiro-me do calor do debate crítico, escrevo tempos depois, justificando-me em demasia, expondo a própria dificuldade, como se houvesse, na fragilidade do relato sincero de si, alguma chave de viabilidade, para, no fundo, fazer o que eu quero: dar foco a uma vivência, apropriar-me de detalhes tornados públicos a respeito dessa vivência, e produzir um discurso que, apesar de sua empatia, tem interesses específicos destacados daqueles dos sujeitos narrados. Meu discurso almeja contribuir, em alguma medida, para o debate crítico da causa posta em análise, relativa à inclusão de populações marginalizadas nas artes cênicas, mas, para isso, contraditoriamente, ele assume para si uma posição de algum protagonismo, algum destaque, e algum desinteresse, em relação às narrativas e às lutas que incluem o corpo desse outro.

Narrar a vida de Gisberta não é um ato desinteressado, para Luis Lobianco. É um trabalho, diz ele, com objetivos distintos daqueles das comédias populares que o trouxeram destaque nacional (especialmente a série de humor *Porta dos fundos*, mas também inúmeros projetos no teatro carioca que já haviam dado a ele projeção regional). Em debate realizado no CCB de Belo Horizonte, Lobianco diz acreditar que “esse lugar aqui pode transformar a consciência das pessoas” (TRANSFAKE [...], 2018), defendendo a importância do seu espetáculo como aliado na luta contra a transfobia, especialmente por atingir um público fora da “nossa bolha de entendimento”. Conforme o modelo pedagógico de eficácia da arte sugerido por Jacques Rancière, parece estar em jogo na fala de Lobianco a “pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (Rancière, 2012, p. 54). A essa visão de eficácia opõe-se a fala da artista Renata Carvalho, quando ela, no mesmo debate, pede a atores e atrizes cisgênero que deixem de representar pessoas trans em cena por 30 anos, indicando uma via de profissionalização aliada à representatividade. Se poderia, analogamente, associar parcialmente o pedido de Renata ao modelo arquético indicado por Rancière, no sentido de que o intuito transformador implicaria na substituição da “duvidosa pretensão da representação a corrigir os costumes e os pensamentos [...] os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos e imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (Rancière, 2012, p. 56).

1 Por padrão, vou me referir “às” manifestantes com o artigo feminino, já que a maior parte das pessoas que citarei são mulheres trans e travestis; cabe apontar, contudo, que o grupo de manifestantes é heterogêneo, incluindo homens trans, pessoas não-binárias e pessoas cisgênero.



Meu objetivo neste artigo não é o de me posicionar diante desse impasse de modelos, em relação a esse conflito específico que está no passado, se desfez – Lobianco não apresenta mais a peça; Renata declarou o fim do Monart, por terem percebido “uma mudança estrutural significativa no mercado artístico brasileiro com a presença cada vez maior de artistas trans, mesmo sabendo que ainda temos muito a avançar e conquistar em equidade e proporcionalidade” (Carvalho, 2023). Não tenho a adicionar aos termos do conflito, preferindo rememorá-lo de modo citacional; minha opinião pouco importa. Por outro lado, interessa-me a imagem produzida pelo choque: parece-me que algo singular materializa-se no ato de levar a disputa para dentro da sala do teatro, sem resolvê-la. Por me ter deparado com um evento cênico assemelhado a uma Batalha de Hernani – sim, é a tradição do teatro que me vem à mente, a chegada do Romantismo aos palcos franceses no início do século XIX, não como objeto direto de comparação, mas como sugestão de um acontecimento pouco usual, no qual espectadores são convocados ao vivo a tomar posições efetivamente antagônicas, diante da cena e dos corpos de artistas de mérito reconhecido. E o que se performa, neste caso, é digno de nota e remete à minha coleção crítica, de objetos que cintilam a meus olhos. Faço artefato desse choque de desejos políticos para a cena, paralisando o gesto das palmas dos espectadores engajados na saudação ao ator célebre, para observar nele “a exibição de uma medialidade, o tornar visível de um meio como tal” (Agamben, 2008, p. 13).

2 O debate crítico

Gisberta Salce Júnior foi uma mulher trans nascida em São Paulo em 1960, que emigrou para a Europa aos 18 anos, tendo residido dos 20 aos 45 anos no Porto, em Portugal. Foi *performer* em boates *gay*, trabalhadora do sexo e vivia com HIV. Em 2006, vivendo em situação de rua, foi espancada e assassinada por um grupo de rapazes entre 14 e 16 anos de idade. O crime ganhou destaque em Portugal, tendo motivado a primeira Marcha do Orgulho LGBT do Porto em 2006, transformando a mulher real em símbolo da luta contra a transfobia e a discriminação LGBTQIA+. Na esfera artística, sua história deu origem a apropriações diversas, entre obras estritamente documentais e criações “livremente inspiradas” em sua vida.

O ator Luis Lobianco narra ter tomado conhecimento da história de Gisberta em 2016, por meio da canção “Balada de Gisberta”, composição de Pedro Abrunhosa interpretada por Maria Bethânia, lançada em álbum de 2009 da cantora brasileira. Lobianco narra estar então procurando uma história “que me emocionasse, que me fizesse rir, que me fizesse chorar” (LUIS [...], 2018a), e ter se deparado com a história de Gisberta por meio da canção, ter reconhecido sua importância e ter dado início a um processo de pesquisa motivando uma encenação. O artista, como autor do projeto, mobiliza então uma equipe, formada especialmente por amigos, “porque a gente trabalha sem recursos, então tem que ser gente que tope trabalhar na parceria” (LUIS [...], 2018a) – o que incluiria o autor da dramaturgia, a ser escrita durante o processo de criação, e o diretor do espetáculo,



entre outros. Inicialmente sem patrocínio, a montagem é logo financiada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e estreia em sua sede no Rio de Janeiro em março de 2017. Quanto à criação da dramaturgia, Lobianco esclarece em entrevista que, no período de ensaios, “Rafael [Souza-Ribeiro] trazia textos que trabalhávamos transformando em encenação e, paralelamente, eu improvisava falas e personagens que o Rafael registrava e organizava como texto” (UM ATOR [...], 2018), justapondo personagens inspirados em pessoas reais e personagens fictícios. Lobianco declara que a ideia nunca foi a de corporificar a pessoa Gisberta, mas a de alternar-se entre a interpretação de personagens que comentam a vida dela e a encenação de sua própria voz como “contador de histórias”, “o artista da noite, a linha tênue entre o cômico e trágico” (UM ATOR [...], 2018).

Desde antes da estreia, há registro de críticas à proposta de Lobianco por parte de artistas e militantes associados à luta contra a transfobia e pela inclusão social de pessoas trans. Marcio Serelle e Ercio Sena (2019) observam que, antes da temporada no CCBB de Belo Horizonte, a contestação não havia tomado vulto. Segundos os autores, a ONG TransVest foi responsável por mobilizar, por meio das redes sociais, uma manifestação na porta do teatro na estreia da temporada mineira, em 5 de janeiro de 2018. O jornalista Neto Lucon participa da convocação à manifestação em seu blog, identificando que “a crítica se dá porque, durante todo o mês da visibilidade trans, a oportunidade é dada a um ator cisgênero (que não é trans) interpretando uma personagem trans histórica, ao mesmo tempo em que artistas travestis e trans e peças com artistas travestis e trans carecem de espaço” (Lucon, 2018). Josué Gomes e Helvio Caldeira descrevem a manifestação no site Jornalistas livres, citando, entre outras, a fala de Duda Salabert, então presidente da TransVest: “Nós, pessoas travestis e trans, queremos protagonizar nossa própria história e questionar algumas estruturas que nos excluem” (Gomes; Caldeira, 2018). Citam ainda que, além dos cartazes e discursos do lado de fora, manifestantes teriam, dentro do teatro, após o fim do espetáculo, feito “um ato de protesto em silêncio. Nus e levantando bandeiras nas cores azul, rosa e branco, os sujeitos permaneceram de pé, chamando atenção da plateia. ‘Prazer, eu sou uma verdadeira Gisberta’, eles se apresentaram ao público” (Gomes; Caldeira, 2018).

Duda Salabert faz postagem no *Facebook*, no dia 11 de janeiro, acusando Lobianco de ato de *transfake*, que ela define como prática de “homens cisgêneros, de forma caricata, encarnando papéis e narrativas sobre pessoas trans” (Salabert, 2018). No dia 12, o Monart – Movimento Nacional de Artistas Trans – publica uma atualização do Manifesto Representatividade Já (Monart, 2018). Nele, divulgado originalmente em março de 2017, na forma de abaixo-assinado público com autoria de Renata Carvalho, o *transfake* é o primeiro item a ser explicado ao leitor – “é um ator cisgênero interpretando uma personagem transgênero, por isso o *fake* de falso” (Carvalho, 2017). O objetivo do manifesto seria o de sensibilizar “cada autor, diretor, produtor, cada ator e atriz cisgênero [...] e fazê-los enxergar os reais problemas que nossa população enfrenta diariamente. E sensibilizar o público para que eles como consumidores exijam que artistas trans interpretem personagens trans” (Carvalho, 2017). O manifesto de 2018 é mais extenso do que o de 2017, e já aparece no *Facebook* com autoria múltipla, citando uma série de coletivos.



O movimento crítico gera também respostas adversas na mídia e debates volumosos nas redes sociais. Logo após a estreia, Lobianco declara à imprensa estar “exausto” e “questionando se vale a pena trabalhar tanto usando os meus privilégios a favor de uma causa, mirando em um dia ter condições de criar empregos para LGBTs, se na construção desse caminho há tanta difamação” (LUIS [...], 2018b). O jornalista Tony Góes é um dos que defendem a prática do ator, afirmando que “um ator cis pode, sim, interpretar um personagem trans. Aliás, qualquer ator pode interpretar qualquer coisa. [...] Ser no palco aquilo que não se é na vida real é uma das premissas básicas das artes cênicas” (Góes, 2018).

A produção do espetáculo, como ação de contrapartida da temporada no CCBB de Belo Horizonte, agenda um debate público para o qual convida as manifestantes (TRANSFAKE [...], 2018). Nele, Lobianco divide o palco com o autor Rafael Souza-Ribeiro e com três mulheres trans convidadas: Duda Salabert, a professora Marina Reidel e a atriz Wallie Ruy. Luis Lobianco apresenta sua trajetória nos palcos, associando-a especialmente a expressões da cultura LGBTQIA+, e defende o poder que seu espetáculo tem de mobilizar público amplo; Marina Reidel fala de sua trajetória pelos direitos humanos; Duda Salabert diz que arte é espaço de poder e reafirma que há transfobia na peça; Wallie Ruy pergunta-se por que o CCBB não convidou espetáculos de pessoas trans; Rafael Souza-Ribeiro compreende que a arte transforma e, se estão ali debatendo, é por causa de uma peça de teatro. Na plateia, alternam-se falas de artistas engajados com a militância trans: Libermína questiona por que a produção não teria incluído, em qualquer função no espetáculo, tal como visagismo ou produção, uma pessoa trans; Renata Carvalho fala de sua experiência com a censura, cita exemplos de *transfake* e diz que a peça está matando Gisberta novamente; Juhlia Santos narra a precariedade do diálogo com a equipe do CCBB e acusa a defesa por escrito de Lobianco nas redes sociais de levantar seus seguidores contra pessoas trans; João Maria Kaisen fala da escassez de oportunidades para pessoas trans.

Meu breve resumo é frágil se considerado um suposto objetivo de sintetizar o embate crítico e seus pontos principais. Quis principalmente apontar para ele, sugerindo o acesso a fontes a partir das quais ele pode ser complexificado, desdobrado segundo perspectivas específicas. Mas, sim, essa síntese é, também, um exercício de domínio. Ian Guimarães Habib, pesquisador trans, em artigo no qual debate a representatividade na arte, o *transfake* (ou *facetrans*, como prefere nomear) e o exemplo, entre outros, de *Gisberta*, cita o que chama de “*transfake* acadêmico”, que se dá quando “pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos [...], enquanto artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados por periódicos brasileiros” (Habib, 2020, p. 74). O autor diz haver “extensa bibliografia cisgênera produzida a favor do *transfake*”, enquanto “uma única análise a favor da *facetrans* foi proposta por uma pessoa trans” (Habib, 2020, p. 75) – referindo-se ao artigo de Sofia Ricardo Favero e João Gabriel Maracci, de 2018. Seu próprio artigo de 2020, diz o autor, é “o primeiro trabalho escrito por pessoa trans que focaliza a *facetrans*” (Habib, 2020, p. 76). O *transfake* não é meu objeto de análise; porém, aqui, neste artigo, trata-se de mim, autor *gay* cisgênero, interessado em expor detalhes da performatividade em torno do que se



atribuiu ao *transfake* em *Gisberta*. Minha aproximação tenta ser cuidadosa ao praticar uma esquiva, e a esquiva contém em si a sugestão de uma positividade associada à ética, mas ela não abandona o desejo de olhar ou a pretensão de que esse olhar produza algum capital simbólico em meu favor, além de cumprir exigências de produtividade ligadas à minha profissão de professor-pesquisador. Ela não se isenta de beirar o equívoco, a provocação, de performar uma espécie de apropriação indevida.

A equipe de criação de *Gisberta* tampouco alega inocência a respeito dos aspectos delicados e polêmicos de sua apropriação artística. Porém, convencido da legitimidade e da positividade de sua própria estratégia representativa, quando confrontado abertamente pela militância de artistas trans, Luis Lobianco recusa-se a atender tanto à demanda mínima formulada no debate por Libermína (empregue pelo menos uma pessoa trans na equipe) como à demanda total formulada por Renata Carvalho (pare de nos representar). No polo oposto dessa recusa está, por exemplo, a resposta de Georgette Fadel, artista branca que, tendo apresentado por 13 anos solo musical com textos da poetisa negra Stella do Patrocínio (Fibe, 2018), quando foi interpelada em cena aberta por duas pessoas negras na plateia, em 2017, parou de fazer seu espetáculo, a partir do dia seguinte. Em debate realizado no Itaú Cultural, em março de 2018, Fadel conta que a moça na plateia teria dito: “adoro você, mas você não me representa, [...] esse discurso que você pega, sintetiza, estetiza, não chega a essas mulheres que são as donas do discurso”; e isso a teria levado imediatamente à consciência do que deveria fazer: “eu achei completamente lógico o que ela falou, e aquilo me fez não ter mais nenhuma vontade de fazer o espetáculo daquela maneira como eu estava fazendo” (MESA-REDONDA, 2018). O reconhecimento súbito, total, de uma vez por todas, que aparece na fala de Fadel parece exemplificar a tomada de posição ética ideal, o diálogo plenamente comunicativo entre artista e público, a escuta aberta à pedagogia do outro, a lição efetiva e convertida em experiência narrável. Desconfio dessa eficácia no fazer da arte, na relação com o espectador e com a multiplicidade de suas percepções, e prefiro, por fim, descrever a imagem de uma recusa, uma cena da incompreensão do outro, por vislumbrar nela chaves que espelham de forma que julgo mais autêntica a diferença entre os saberes no campo do teatro.

3 A peça que mata

Confesso que não me interessei por assistir *Gisberta* à época de sua estreia, em 2017. Como relatei no início deste artigo, estava prestes a finalizar minha tese, assombrado por outros exemplos de espetáculos biográficos e autobiográficos, e, pelo que lia das matérias de divulgação então publicadas (Reis, 2017), o trabalho me parecia similar a outros solos biográficos que homenageiam figuras importantes, refletindo mensagens de tolerância por meio da corporificação mais ou menos mimética de pessoas reais. Minha impressão inicial era a de que a peça replicaria sem ruídos um modelo de teatro com produções numerosas e apelo a público amplo e diverso. Foi apenas quando



começaram a aparecer reportagens a respeito da manifestação em Belo Horizonte, no início de 2018, que o espetáculo despertou minha atenção, e me arrependi de não o ter assistido antes. Felizmente, foi anunciada a volta ao Rio de Janeiro para duas apresentações no Teatro Rival, e comprei antecipadamente ingresso para o dia 23 de março. Notei pelas redes sociais que, espelhando Belo Horizonte, a militância artística trans carioca mobilizava uma manifestação na porta do Rival para a primeira apresentação, dia 23. Conhecia de vista algumas das pessoas à frente de tal mobilização, especialmente a atriz trans Dandara Vital, da qual eu havia assistido a peça autobiográfica *Dandara através do espelho* em 2017, e de cujo trabalho eu sabia desde sua participação no projeto social e artístico *Damas em cena*, capitaneado pelo Instituto do Ator, dirigido por Celina Sodré, no contexto do qual eu havia assistido em 2009 o espetáculo *Trans Tchecov*, estreia de Dandara nos palcos.

Ao chegar na Cinelândia, percebi a aglomeração na frente do Teatro Rival. As manifestantes distribuíam um *flyer* de tamanho A5 com ilustrações na forma de uma tirinha em quadrinhos, de autoria de Alice Pereira, intitulada “Como fazer *transfake*”, com mensagem crítica e figura desenhada com traços análogos aos de Lobianco (Pereira, 2018). Seguindo as indicações das postagens de Dandara no *Facebook*, eu havia levado comigo um quilo de alimento não perecível para doar à Casa Nem, instituição de acolhimento de pessoas LGBTQIA+ em situação de vulnerabilidade. Falei isso a uma moça do Instituto do Ator que eu conhecia, ela pegou o alimento e colocou-o debaixo de alguns sacos plásticos pretos. Esses sacos eram parte de uma instalação feita na rua pelas manifestantes, simulando a visualidade de um corpo morto coberto, com velas em volta e uma cartolina branca com a frase “Representatividade Trans Já”. Minhas boas intenções ao trazer o alimento não me garantiam o *status* de aliado, eu já imaginava. Após algumas falas públicas, das quais me lembro pouco, algumas das manifestantes se posicionaram junto à fila de entrada – entre elas Indianarae Siqueira, figura pública de destaque na política carioca de esquerda –, interpelando o público que entrava no teatro, enquanto se ouviam frases entoadas repetidamente como mantras: “essa peça está nos matando, essa peça está nos matando”. Entrar para assistir ao espetáculo equivalia a ser cúmplice da matança da população trans. A interpelação não me pareceu convencer parte significativa do público a desistir de assistir e por nenhum momento considerei não entrar: eu queria ver *como* a peça matava.

Dentro do teatro, nada dava indício da intranquilidade do lado de fora: o público, distribuído em mesas e cadeiras (já que o Rival tem a disposição espacial de uma casa de shows), conversava alegremente e pedia bebidas. Pouco antes do início, vi que algumas manifestantes entraram para assistir – uma das contestações que vinham fazendo nas redes sociais era a de que a produção de *Gisberta* não havia cedido convites de formação de plateia para elas e imagino que esses tenham sido liberados de última hora, apesar da casa parecer lotada. O espetáculo começa sem menção ao recém-ocorrido. Luis Lobianco entra em cena, acompanhado de um elenco de músicos, que se posicionam nas periferias do palco, grupo que inclui seu marido Lúcio Zandonadi, autor da trilha sonora. Lobianco veste figurino leve, de duas camadas, bege, que não parece tipicamente associável ao gênero masculino ou ao feminino, sugerindo, a meu ver, um desvio de tal binarismo.



O jeito como Lobianco dirige-se ao público, desde o primeiro instante, remete a longevas tradições de narradores e mestres de cerimônias que, livres de constrições relativas à representação dramática de personagens, esforçam-se por criar cumplicidade por meio de estratégias performáticas diversas. Cotejando observações do pesquisador José da Costa sobre o panorama de solos cariocas da primeira década dos anos 2000, parece-me que Lobianco compartilha com atores como Pedro Cardoso em *O autofalante*, o desejo de provocar a impressão de um “contato percebido como direto” (Da Costa, 2007, p. 191), em resposta à qual os espectadores concedem “seus aplausos e sorrisos prévios”, demonstrando que “entenderam e aceitaram a proposta de relação pessoal e quase íntima” (Da Costa, 2007, p. 191-2). Assim como no exemplo da performance de Cardoso (é essa minha impressão a respeito dos modos de Lobianco), está posta em jogo certa “sensibilidade de comediante, marcada por um registro de fragilidade e timidez” (Da Costa, 2007, p. 192). Também como Clarice Niskier em *A alma imoral*, outro exemplo do artigo de Da Costa, poder-se-ia dizer sobre Lobianco que “a apresentação marcadamente despojada e o fato de a artista falar em nome próprio são elementos que configuram uma imagem de verdade e sinceridade pessoal” (Da Costa, 2007, p. 194). Em ambos os espetáculos, observo eu, o público é convocado a embalar-se “na discreta ternura e leveza da atriz [e do ator], com quem estabelece uma relação fraterna de confiança e empatia” (Da Costa, 2007, p. 194-5).

No primeiro bloco de *Gisberta*, Lobianco cita fatos de sua própria vida, da “criança viada” que lembra ter sido, com eles costurando uma aproximação pessoal da história que declara ter desejado retratar, a história de Gisberta. Minha impressão é que, em todas essas falas, o ator demonstra empatia plena pela retratada: a encenação não coloca em dúvida sua própria intenção de prestar uma homenagem respeitosa a uma figura que o merece; respeito em seus próprios termos, é claro, termos que, supõe, compartilha com seu público.

Quando passa a interpretar personagens – figuras inspiradas nas pessoas reais próximas de Gisberta no Brasil, que o ator conheceu durante o processo de pesquisa, e figuras criadas ficcionalmente, que remetem aos anos em que a retratada esteve em Portugal (UM ATOR [...], 2008), Lobianco carrega parte do despojamento construído no primeiro bloco a essa outra forma de representação. A assunção de papéis não pressupõe aqui um virtuosismo técnico rigoroso – como aquele que José da Costa identifica na atuação de Edwin Luisi em *Eu sou minha própria mulher*, cuja intenção seria a de gerar a ilusão do “desaparecimento [do intérprete] em prol da personagem” (Da Costa, 2007, p. 201). Em vez disso, Lobianco é propositalmente displicente com suas apropriações, marcando apenas diferenças sutis entre um e outro tipo. Gisberta Salce não chega a ser representada: pode-se considerar que ela toma o corpo do ator no instante final do espetáculo, numa pose fixa, com Lobianco de costas para a plateia, e, de fato, membros da militância apontaram criticamente para essa imagem. Uma das personagens ficcionais é uma mulher trans, de meia idade, que narra sua lembrança de Gisberta em Portugal. Há humor na representação dessa figura, a meu ver, menos por um regime de caricatura, e mais por um sotaque português executado precisa e debochadamente, em convívio com uma gestualidade que remete a outrem apenas por meio de



pequenas alterações posturais. Para além da tradição teatral de um ator narrador, é inevitável, para mim, associar suas escolhas ao *Porta dos fundos*, série audiovisual de humor que levou o trabalho já consolidado de Lobianco ao grande público, praticando uma linguagem que, em lugar de buscar comicidade no exagero interpretativo, prefere dar luz a um cotidiano de expressões fisionômicas e gestuais diminutas, destacando-se por isso das rotinas popularizadas por grande parte dos programas cômicos de esquetes da televisão brasileira da segunda metade do século XX.

Quando o espetáculo chega ao fim, com a pose de Gisberta de costas, acompanhada de iluminação e música que sugerem uma apoteose, a impressão é de se ter presenciado uma homenagem positiva, de se estar diante de uma posição empática, construída com inteligência e apuro técnico, a respeito de um crime grave, associado a uma opressão social recorrente à qual é importante dar atenção, performada por um ator que demonstrou ter enfrentado essa missão autoimposta com coragem e dedicação, e isso, como é comum acontecer, leva o público às palmas. Nesse momento, reaparecem, vindas do fundo da plateia, algumas das militantes que gritavam do lado de fora do teatro. Eu estou sentado próximo ao palco, do lado esquerdo. Dandara Vital parece ter vindo do fundo e é dela a voz que exclama: “Não bate palma! Não bate palma, gente!”. Minha memória é imprecisa, resgatei mensagens de *WhatsApp* que mandei a amigos na época, para me lembrar de mais detalhes². Dandara vem pelo centro da plateia, chega à distância de aproximadamente três mesas do palco (a distância de onde eu assistia) e sobe em uma mesa, ou em uma cadeira, repetindo palavras de ordem que solicitam especificamente o fim dos aplausos. Por um instante, os aplausos cessam, eu também paro de aplaudir. Lobianco permanece sério, impassível. Depois de alguns segundos, os aplausos voltam, como que incentivados por algumas pessoas da plateia, e logo tomam vulto, mais fortes do que antes, acompanhados de gritos de “bravo” ou algo que o valha. O que era uma reação convencional ao fim apoteótico, performada pelo público coletivamente como uma resposta adequada, transforma-se subitamente em um desafio, uma tomada de posição, um gesto de subversão à ordem imposta pela líder das manifestantes. Eu não volto a aplaudir; não por ter sido levado naquele instante a me posicionar contra o espetáculo, mas por ter preferido, mais uma vez, me bastar no papel de observador.

Diante de uma situação inusitada, embora previsível, decide-se, como uma comunidade confrontada com um dilema ético, por performar o código tradicional, as palmas, como se elas preservassem intacta sua significação, de elogio ao artista, de reconhecimento da grandeza de sua façanha. Patrice Pavis sugere a universalidade de tal reação física por parte do espectador, que “depois de uma imobilidade forçada, libera sua energia [...] e diz [...]: ‘Eu rompo a ilusão, para dizer-lhes que vocês [artistas] me dão prazer ao me dar a ilusão’”. O aplauso é o encontro desarmado entre o espectador e o artista, para além da ficção” (Pavis, 1999, p. 22). A intervenção imperativa de Dandara parece acreditar que esse código tradicional pode ser desnaturalizado; sua menção oral às

2 Ouvi e transcrevi os áudios que enviei à minha amiga Patrícia Ubeda, que havia recentemente se mudado para Portugal, acompanhava os acontecimentos pelas redes sociais e, em um primeiro momento, tomava partido junto da indignação de muitos artistas do teatro carioca, que sentiam pessoalmente o impacto da intervenção crítica da militância trans, posicionando-se em solidariedade a Luis Lobianco.



palmas faz com que a elas se dirija atenção, com que nelas se abra a possibilidade de produzir sentidos alternativos; faz com que sua supressão também tenha significado, ainda que esse seja incerto, como um código que não se domina. Como no CCBB, a intervenção pontual e improvisada da atriz concretiza o desejo de participação efetiva no discurso sendo proferido, rasurando para esclarecer. Segundo o relato supracitado de Neto Lucon (2018), a intervenção em Belo Horizonte teria incluído a nudez de algumas manifestantes após o fim do espetáculo e Renata Carvalho corrobora essa informação: “Quando a Juhlia [Santos] tirou os peitos maravilhosos [...] ela quis dizer pra você: ‘eu sou a Gisberta’” (TRANSFAKE [...], 2018). Diferente dessa imagem síntese justaposta no CCBB – a apresentação do corpo mais autêntico que denuncia a inautenticidade da representação –, a intervenção final de Dandara no Rival não dá lição, mas aplica um teste: a voz da mulher trans, presente enfim, dá uma instrução, aparentemente simples, “parem de aplaudir”. A fábula moral já chegou ao fim e o professor-narrador não dá cola na hora do teste (“meu recado já foi dado”, disse Lobianco diante de Dandara). Então, o grupo escolhe coletivamente exaltar a representação em vez de obedecer à ordem de Dandara, aumentando a intensidade das palmas, aumentando o som, batendo as mãos, com força, uma na outra.

Sob essa perspectiva, o público fracassa, reprova no teste ético: confrontado com o exemplo real da mulher cujo corpo é cotidianamente agredido, ele não consegue rever seu procedimento tradicional, nem compreender suas palmas como violência simbólica contra a mulher ali de pé. Contudo, o corpo contrariado de Dandara a três metros do palco ao centro também está em cena, sua intervenção (como um teste no qual o outro fracassa) dialoga com a tradição da arte da performance, não só por imbricar arte e vida de modos desafiadores, como por submeter o próprio corpo a usos heroicos e masoquistas, diante dos quais se espera que o público participante seja convocado a rever as condições estruturais daquele acontecimento que presencia e pelo qual é corresponsável. Ao destacar o gesto das palmas, a atriz exibe nele a incoerência de se pensar eficaz a representação teatral por corpos não correspondentes, a fragilidade de seu objetivo nobre de gerar transformação social. E o faz utilizando-se do teatro, refuncionalizando seu próprio código em seu próprio espaço, não por via discursiva (“eis a verdadeira Gisberta”), mas pela construção de um jogo que faz o gestual cotidiano daquele que assiste performar.

Há, por fim, dois problemas nessa conclusão do meu olhar sobre o evento. O mais evidente é que Dandara Vital não foi contratada pela produção de *Gisberta*, e, assim, a operação de exibir o gesto por meio de seu fracasso, em vez de ser típica de uma “poética do fracasso” (Bailes, 2011), não implica na empregabilidade da atriz, nem parece corresponder ao intuito da militância da qual ela fazia parte. Por outro lado, considerando a transformação na cena teatral brasileira desde 2018 em relação à inclusão da pessoa trans (Carvalho, 2023), não seria incorreto supor efetivos, em alguma medida, os métodos dessa militância e mesmo ler meu relato como descrição de um feito de sucesso, necessário como etapa de uma transformação social então em curso. Mas eu estranho essa suposição e isso me leva ao segundo problema, que é este artigo como um todo. Ao associar a relevância do gesto de intervenção da atriz a circuitos conceituais que iluminam outras esferas de



minha reflexão crítica, encosto, potencialmente, na tal questão do *transfake* acadêmico, apontada por Habib (2020). Pois, mediar o aparecimento do gesto diante de um público de leitores desta publicação, tempos depois, é, inevitavelmente, dele tomar domínio, é dizer que ele ganha sentido especificamente pelo meu olhar, por minha participação como observador privilegiado, a partir do desvio que nele performo em direção à esfera da ineficácia na arte, esfera pela qual sou eu quem me interessou e à qual dou valor, e pergunto-me, posto que meu desvio é tão problemático, se seria melhor não publicar.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, v. 3, n. 4. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 25 set. 2024.
- BAILES, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. EUA/Reino Unido: Routledge, 2011.
- CARVALHO, Renata. Comunicado. [S. l.], 27 nov. 2023. Instagram: @renatacarvalhooficial, @coletivot e @monartbr. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0KTWG9vNwX/>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CARVALHO, Renata. Representatividade Trans Já: Diga Não ao Trans Fake. *Agência de notícias da AIDS*, São Paulo, 18 mar. 2017. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/artigo/representatividade-trans-ja-diga-nao-ao-trans-fake>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- DA COSTA, José. Solos cariocas: subjetividade e política da cena. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57337>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, Cuiabá, v. 1, n. 4, 2019. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9186>. Acesso em 25 set. 2024.
- FIBE, Cristina. Transradicalismo: um ator cisgênero pode interpretar um personagem trans? Revista Época, *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/transradicalismo-um-ator-cisgenero-pode-interpretar-um-personagem-trans.html>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- FREITAS, Marcio. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021.
- GOES, Tony. Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro. *F5 - Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- GOMES, Josué; CALDEIRA, Helvio. Gisberta: o apagamento trans que se repete. *Jornalistas Livres*, Belo Horizonte, 7 jan. 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- HABIB, Ian Guimarães. Corpos transformacionais: A facetrans no Brasil. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/64738>. Acesso em: 25 set. 2024.
- LUCON, Neto. Artistas de BH fazem ato por representatividade trans nas artes e repudiam TransFake. *NLUCON*, São Paulo, 4 jan. 2018. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180108173031/http://www.nlucon.com:80/2018/01/artistas-de-bh-fazem-ato-por.html>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- LUIS Lobianco: graça na Porta dos fundos e polêmica em “Gisberta”. [S. l.]: MUKA, 2018a. 1 vídeo (18:45). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UUFUStkPp9E>. Acesso em: 4 ago. 2024.



LUIS Lobianco se pronuncia após ataques por peça sobre trans em Belo Horizonte: exausto. *Extra*, Rio de Janeiro, 11 jan. 2018b. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/luis-lobianco-se-pronuncia-apos-ataques-por-pecas-sobre-trans-em-belo-horizonte-exausto-22276838.html>. Acesso em: 17 jul. 2024.

MESA-REDONDA Crítica não é censura: de quem é a arte que pode tudo? Mediação de Michele Rolim. MITSP: São Paulo, 27 mar. 2018. 1 vídeo (2:06:22). Disponível em: <https://youtu.be/-7MagjknLLA?si=m4ZxK5txwt4vLyu3>. Acesso em 20 set. 2024.

MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans. Nós do Movimento Nacional de Artistas Trans [...]. [S. l.]: 12 jan. 2018. Facebook: @representatividadetrans. Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/photos/a.1873789022890665/1996303500639216>. Acesso em: 27 jul. 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Alice. Como fazer transfake. [S. l.], 19 mar. 2018. Facebook: @pequenasfelicidades-trans. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2013594158898541>. Acesso em: 20 set. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Luis Felipe. Um libelo contra a transfobia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 2017.

RODRIGUES, Catarina Marques. Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço. *Observador*, Portugal, 21 fev. 2016. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco>. Acesso em: 26 jul. 2024.

SALABERT, Duda. Sobre a peça Gisberta, Luis Lobianco, Transfobia e CCBB. [S. l.], 8 jan. 2018. Facebook: @dudasalabert. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2065584333722864&id=100008139526869. Acesso em: 17 jul. 2024.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/148793>. Acesso em: 13 jul. 2024.

TRANSFAKE em Gisberta. Participação: Luis Lobianco. Belo Horizonte: MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018. 13 vídeos. Disponível em: <https://youtu.be/6Iu77fzOLOc?si=-j-Wo0I0uEDXJMED6>. Acesso em: 17 jul. 2024.

UM ATOR à prova de gêneros: uma entrevista com Luis Lobianco sobre Gisberta. *Blog Tempo Festival*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/tv-tempo/um-ator-a-prova-de-generos-uma-entrevista-com-luis-lobianco-sobre-gisberta>. Acesso em: 16 set. 2024



Biografia acadêmica

Marcio Freitas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professor efetivo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Escola de Teatro, Departamento de Teoria do Teatro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: marcio.freitas@unirio.br

Financiamento

UNIRIO

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Marcio Freitas

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 5 outubro 2024

Data de aprovação: 9 abril 2025



THE CLAPPING GESTURE IN THE PERFORMANCE AGAINST GISBERTA

O GESTO DAS PALMAS NA PERFORMANCE CONTRA GISBERTA

Marcio Freitas

 <https://orcid.org/0000-0001-5587-4993>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8146

The clapping gesture in the performance against Gisberta

Abstract: This article explores the debate surrounding the play *Gisberta*, a solo performance by actor Luis Lobianco that premiered in Rio de Janeiro in 2017. The performance tells the true story of a Brazilian woman murdered in Portugal due to transphobia. The article begins by presenting the author's perspective, then summarizes the opposition performed by trans collectives, which organized demonstrations both inside and outside the theater, and, finally, it details actress Dandara Vital's intervention during a 2018 performance at Teatro Rival.

Keywords: documentary theater; applause; representation; Luis Lobianco; Dandara Vital.

O gesto das palmas na performance contra Gisberta

Resumo: O artigo examina a contestação ao espetáculo *Gisberta*, solo do ator Luis Lobianco que estreou no Rio de Janeiro em 2017 e narra a história real de uma mulher brasileira assassinada em Portugal por motivo de transfobia. O artigo parte da exposição do lugar de fala do autor, depois sintetiza a oposição à obra por parte de coletivos trans, que mobilizaram manifestações dentro e fora do teatro e, por fim, relata a intervenção da atriz Dandara Vital em uma apresentação de 2018 no Teatro Rival.

Palavras-chave: teatro documentário; aplauso; representatividade; Luis Lobianco; Dandara Vital.



1 Introduction: I speak from here

For a few years, I have postponed writing this article, even though I had confidence that my views regarding the object I intend to examine would bring something relevant, unique; confidence that they would mirror positions I have taken regarding other artists and plays when writing my dissertation and which I have reviewed in the years following the conclusion of my doctorate, especially in the undergraduate classes I taught during my post-doctorate research at UNIRIO. I watched the play *Gisberta* in March 2018, a year after its debut, at Teatro Rival in Rio de Janeiro. The presentation I attended included the intervention of artists linked to the National Movement of Trans Artists (Monart) and to Coletivo T, who, continuing the wave of criticism that first took shape in the presentations held at the CCB of Belo Horizonte, in January 2018, protested inside and outside the theater, challenging the lack of representativeness of such a theatrical production. The play told the story of a real person, Gisberta Salce Júnior, a Brazilian transgender woman who was murdered in Portugal in 2016, through a semi-fictional dramaturgy written by Rafael Souza-Ribeiro, and a solo performance by Luis Lobianco, under the direction of Renato Carrera, all three gay cisgender male artists.

The postponement of my writing stems from a few factors. In the first place, I watched the show the year after my doctorate, and what often follows the completion of such a process—I have been hearing similar reports from several colleagues since then—is a kind of cognitive strain, that dampens the desire to write, combined with the feeling of lack of perspectives. The end of my scholarship, the only source of financial stability that I had at that time, led me to dedicate myself to the search for means of continuing my academic trajectory, applying for postdoctoral scholarships and taking exams for temporary and tenure positions in public universities, and this required a radical broadening of my study focus, in contrast to the detailed examinations I had previously been practicing. The following years, with the specific challenges imposed by the historical conjuncture, a far-right government and a COVID-19 pandemic, made me further doubt my intentions and get tired of both theater and the act of gazing critically at it.

I linger here, at the beginning of this article, I delay the confrontation of the object, thus annoying and scaring away my readers. I expose the trajectory of my own body mediating the gaze, trying with this to map a position in relation to the issue under debate. For, it must be noted, the public backlash against the show *Gisberta* demanded a withdrawal: the collectives were aiming their questioning at the inadequacy of the male artist as a spokesperson for a narrative about ways of life other than his own. Some kind of shared protagonism was demanded, considering the inconsistency between the prominence and privileges of that actor and the difficulties of the people who identify more directly with the life being narrated, and even their difficulty to access the forum that such an artist has, and, through it, to give more authentic accounts of such life experience.



Since I am interested in narrating the clash between the theatrical work and the demands vocalized by the protesters¹, I also feel compelled to offer some kind of justification, to stage some kind of failure. It is as if the gesture of exposing my mediation might offer a glimpse of an ethical statement, a proposition of an agreement, so that I, with some arrogance, can assume a position from which to narrate instances of life that are not my own; with respect, with precision, suggesting that I can master a somewhat scientific language to frame this account, an expertise that would be implied when I state that I have defended a dissertation that addresses documentary and autobiographical theater works (Freitas, 2021). I withdraw from the heat of the critical debate by writing years later, by justifying myself too much, exposing my own difficulty, as if the fragility of this sincere self-report somehow held the key to its viability, and, in the end, I do exactly what I want: I focus on a certain experience, I appropriate details made public about this experience, and produce a discourse that, despite its empathy, serves specific interests, different from those of the subjects it narrates. My discourse aims to contribute, to some extent, to the critical debate, regarding the inclusion of marginalized people in the performing arts, but, for this, contradictorily, it assumes for itself a position of some protagonism, some prominence, and some disinterest, regarding the narratives and struggles that refer to the bodies of these others.

Narrating Gisberta's life is not a disinterested act, at least not for Luis Lobianco. It is a show, he says, with different goals from those of the popular comedies that brought him national visibility (especially the comedic audiovisual series *Porta dos Fundos*, but also, before that, numerous theater projects in Rio de Janeiro that had given Lobianco regional projection). In a debate held at CCBB in Belo Horizonte, Lobianco said he believed that "this place here can transform people's consciousness" (TRANSFAKE [...], 2018), defending the importance of his play as an ally in the fight against transphobia, especially because it would reach an audience outside "our bubble of understanding". According to the pedagogical model of effectiveness of art proposed by Jacques Rancière, what seems to be at stake, in Lobianco's speech, is the "presupposition of a continuum between the production of images, gestures, or words and the perception of a situation that engages the thoughts, feelings, and actions of the spectators" (Rancière, 2012, p. 54, free translation). This view on effectiveness differs from that of artist Renata Carvalho, when she, in the same debate, called on cisgender actors and actresses to stop representing trans people onstage for 30 years, indicating a path of professionalization tied to representativeness. One could, analogously, partially associate Renata's request to the archi-ethical model indicated by Rancière, in the sense that it implies the replacement of the "dubious claim of representation to correct customs and thoughts [...] thoughts are no longer the object of lessons given by represented bodies and images, but are directly embodied in customs, in ways of being of the community" (Rancière, 2012, p. 56, free translation).

¹ By default, I will refer to the protesters with the feminine pronoun, since most of the people I will cite are trans women; it should be noted, however, that the group of protesters was heterogeneous, including trans men, non-binary people, and cisgender people.



My goal in this article is not to take a position regarding this impasse of models, in relation to this specific conflict that is in the past—Lobianco no longer presents the play; Renata declared the end of Monart, because they had perceived “a significant structural change in the Brazilian art market with the increasing presence of trans artists, knowing that we still have a lot to advance and achieve in terms of equity and proportionality” (Carvalho, 2023). I have nothing to add to the terms of the conflict, I prefer to recall it in a citational way; my opinion does not matter. On the other hand, I am interested in the image produced by the shock: it seems to me that something unique takes form when the dispute is taken inside the theater space, without resolving it. Having come across a scenic event resembling a Battle of Hernani—yes, it is the tradition of theater that comes to mind, the arrival of Romanticism on the French stage in the early nineteenth century—, not as a direct object of comparison, but as a suggestion of an unusual event, in which spectators are summoned live to take effectively antagonistic positions, before the scene and the bodies of artists of recognized merit. And what is performed, in this case, is noteworthy and concerns my critical collection, of objects that sparkle before my eyes. I make an artifact of this clash of political desires for the stage, paralyzing the clapping gesture of the spectators engaged in celebrating the famous actor, to observe in it “the exhibition of a mediality, [...] the process of making a means visible as such” (Agamben, 2019, p. 216).

2 The critical debate

Gisberta Salce Júnior was a trans woman born in São Paulo in 1960, who emigrated to Europe at the age of 18, having lived from 20 to 45 years old in Porto, Portugal. She was a performer in gay nightclubs, a sex worker, and lived with HIV. In 2006, living on the streets, she was beaten and murdered by a group of young men between the ages of 14 and 16. The crime gained notoriety in Portugal, having motivated the first LGBT Pride Parade in Porto in 2006, turning the real woman into a symbol of the fight against transphobia and LGBTQIA+ discrimination. In the art world, her story has been appropriated in various forms, ranging from documentaries to works “freely inspired” by her life.

Actor Luis Lobianco narrates having learned about Gisberta’s story in 2016, by hearing the song *Balada de Gisberta*, a composition by Pedro Abrunhosa performed by Maria Bethânia, released on the Brazilian singer’s 2009 album. Lobianco says he was then looking for a story “that would move me, that would make me laugh, that would make me cry” (LUIS [...], 2018a), and that he came across Gisberta’s story in the lyrics of the song, recognized its importance and started a research process towards making a play. The artist, as the author of the project, mobilizes a team, composed especially of friends, “because we work with no resources, so it has to be people who accept working as partners” (LUIS [...], 2018a)—which would include the author of the text, to be written during the creation process, and the director of the play, among others. Having started



without sponsorship, the play is soon funded by Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) and premieres at its headquarters in Rio de Janeiro in March 2017. As for the creation of the dramaturgy, Lobianco clarifies in an interview that, during rehearsals, “Rafael [Souza-Ribeiro] brought texts that we worked on transforming into staging and, in parallel, I improvised lines and characters that Rafael wrote down and organized as text” (UM ATOR [...], 2018), juxtaposing characters inspired by real people and fictional characters. Lobianco declares that the idea was never to embody the person Gisberta, but to alternate between the interpretation of characters who comment on her life and the staging of his own voice as a “storyteller, the artist of the night, the fine line between the comic and tragic” (UM ATOR [...], 2018).

Since before the premiere, there had been public criticism of Lobianco’s proposal made by artists and activists involved in the fight against transphobia and for trans inclusion. Marcio Serelle and Ercio Sena (2019) note that, before the season at CCBB in Belo Horizonte, the dispute had not taken shape. According to the authors, the NGO TransVest was responsible for mobilizing, through social networks, a demonstration outside the theater at the premiere in Minas Gerais, on January 5, 2018. Journalist Neto Lucon helps publicize the demonstration on his blog, identifying that “the criticism occurs because, on the month of trans visibility, the opportunity is given to a cisgender actor (who is not trans) playing a historical trans character, at the same time that *travesti* and trans artists and plays with *travesti* and trans artists have no space” (Lucon, 2018). Josué Gomes and Helvio Caldeira describe the demonstration on the Jornalistas Livres website, citing, among others, the speech of Duda Salabert, then president of TransVest: “We, *travesti* and trans people, want to be the protagonists of our own history and question some structures that exclude us” (Gomes; Caldeira, 2018). They also cite that, in addition to the posters and speeches outside, demonstrators inside the theater, after the end of the show, made “an act of protest in silence. Naked and raising flags in blue, pink, and white, they remained standing, drawing attention from the audience. ‘Glad to meet you, I am a real Gisberta,’ they presented themselves to the spectators” (Gomes; Caldeira, 2018).

Duda Salabert posts on Facebook, on January 11, accusing Lobianco of an act of transfake, which she defines as the practice of “cisgender men, in a caricature way, embodying roles and narratives about trans people” (Salabert, 2018). On the 12th, Monart—National Movement of Trans Artists—publishes an update of the manifesto Trans Representativeness Now (Monart, 2018). In it, originally published in March 2017, in the form of a public petition authored by Renata Carvalho, transfake is the first item to be explained to the reader—“it is a cisgender actor playing a transgender character, thus the fake” (Carvalho, 2017). The aim of the manifesto would be to sensitize “every author, director, producer, every cisgender actor and actress [...] and make them see the real problems that our population faces on a daily basis. And sensitize the audience so that they as consumers demand that trans artists interpret trans characters” (Carvalho, 2017). The 2018 manifesto is longer than the 2017 one, and appears in Facebook with multiple authorship, listing several collectives.



The critical movement also causes adverse responses in the media and long debates on social networks. Shortly after the premiere, Lobianco tells the press that he is “exhausted” and “questioning if it is worth working so hard using my privileges in favor of a cause, aiming at one day being able to create jobs for LGBTs, if in the construction of this path there is so much defamation” (LUIS [...], 2018b). Journalist Tony Góes is one of those who defend the actor’s practice, stating that “a cis actor can, in fact, play a trans character. By the way, any actor can play anything. [...] Being on stage what one is not in real life is one of the basic premises of the performing arts” (Góes, 2018).

The producers of the play, as a counterpart action of the season at CCBB Belo Horizonte, schedule a public debate, inviting the protesters (TRANSFAKE [...], 2018). In it, Lobianco shares the stage with author Rafael Souza-Ribeiro and with three trans women as guests: Duda Salabert, professor Marina Reidel, and actress Wallie Ruy. Luis Lobianco shares his life story as a theater artist, associating it especially with expressions of LGBTQIA+ culture, and defends the power that his show has to mobilize a wide audience; Marina Reidel talks about the history of her own fight for human rights; Duda Salabert says that art is a space of power and reaffirms that there is transphobia in the play; Wallie Ruy wonders why CCBB did not select plays by trans people; Rafael Souza-Ribeiro understands that art has the power to transform, and reminds everyone they are there discussing because of a theater play. In the audience, there are alternating speeches by artists involved in trans activism: Libermina questions why the producers did not include, in any role in the production, such as visagiste or assistant producer, a trans person; Renata Carvalho talks about her experience with censorship, cites examples of transfake, and says that the play is killing *Gisberta* again; Juhlia Santos narrates the precariousness of the dialogue with the CCBB team and accuses Lobianco’s written defense on social networks of raising his followers against trans people; João Maria Kaisen speaks of the scarcity of opportunities for trans people.

My brief summary is fragile if considering a supposed objective of synthesizing the critical dispute and its main points. I mainly wanted to point to it, presenting sources from which it can be complexified, unfolded according to specific perspectives. But yes, this synthesis is also an exercise in mastery. Ian Guimarães Habib, trans researcher, in an article in which he debates representativeness in art, transfake (or facetrans, as he prefers to name it), and the example, among others, of *Gisberta*, cites what he calls an “academic transfake,” which occurs when “a cisgender researcher focuses on the topic in their scientific works [...], while articles by transgender people continue to be refused by Brazilian journals” (Habib, 2020, p. 74). The author says there is “extensive cisgender bibliography produced in favor of transfake,” while “a single analysis in favor of facetrans was proposed by a trans person” (Habib, 2020, p. 75)—referring to the work of Sofia Ricardo Favero and João Gabriel Maracci, from 2018. His own 2020 paper, says the author, is “the first work written by a trans person that focuses on facetrans” (Habib, 2020, p. 76). Transfake is not my object of analysis; however, here, in this article, it is about me, a gay cisgender male author, interested in exposing details of performativity around what was attributed to transfake in *Gisberta*. My approach tries to be careful when practicing an avoidance, and the avoidance contains in itself the suggestion of



a positivity associated with ethics, but it does not abandon the desire to look or the pretension that this look might produce symbolic capital in my favor, in addition to fulfilling productivity requirements linked to my profession as a teacher-researcher. It does not exempt itself from being in error, from being provocative, from performing a kind of misappropriation.

The creative team of *Gisberta*, likewise, does not claim innocence about the delicate and controversial aspects of its artistic appropriation. However, convinced of the legitimacy and positivity of its own representative strategy, when openly confronted by the militant trans artists, Luis Lobianco refuses to meet both the minimum demand formulated in the debate by Libermanina (employ at least one trans person in the team) and the total demand formulated by Renata Carvalho (stop representing us). At the opposite pole of this refusal is, for example, the response of Georgette Fadel, a white female artist who, having presented for 13 years a musical solo with texts by black poet Stella do Patrocínio (Fibe, 2018), when confronted onstage by two black people in the audience, in 2017, interrupted her performances the next day. In a debate held at Itaú Cultural, in March 2018, Fadel claims that the woman in the audience said: “I love you, but you do not represent me, [...] this speech that you take, synthesize, aestheticize, does not reach those women who are the owners of the speech”; and this would have immediately led her to be aware of what she should do: “I found it completely logical what she said, and that made me no longer have any desire to do the show in the way I was doing” (MESA-REDONDA, 2018). The sudden, total recognition, once and for all, that appears in Fadel’s report seems to exemplify an ideal ethical position, a fully communicative dialogue between artist and public, a listening mode open to the pedagogy of the other, an effective lesson converted into narratable experience. I am suspicious of this kind of effectiveness in the making of art, in the relationship between artist and spectators and the multiplicity of their perceptions, and I prefer, finally, to describe the image of a refusal, a scene of the incomprehension of the other, because I see in it elements that mirror, in a way that I judge more authentic, the difference between knowledges when theater happens.

3 The play that kills

I confess that I was not interested in watching *Gisberta* at the time of its premiere, in 2017. As I reported at the beginning of this article, I was about to finish my dissertation, haunted by other examples of biographical and autobiographical shows, and, from what I had read of the promotional materials released at the time (Reis, 2017), the work seemed similar to other biographical solos that honor important figures, reflecting messages of tolerance by the more or less mimetic embodiment of real people. My initial impression was that the play would quietly replicate a theater model, that appealed to a wide and diverse audience, with numerous productions in recent years. It was only when reports began to appear about the protests in Belo Horizonte, in early 2018, that the play called my attention, and I regretted not having seen it before. Fortunately, it was announced to



return to Rio de Janeiro for two performances at Teatro Rival, and I bought a ticket in advance for March 23rd. I saw on social media that, as in Belo Horizonte, trans artists in Rio organized a protest at the theater entrance for the first performance, on the 23rd. I knew by sight some of those leading the protest, especially the trans actress Dandara Vital, of whom I had watched the autobiographical show *Dandara através do espelho* [Dandara through the looking glass], in 2017, and whose work I knew since her participation in the social and artistic project *Damas em cena* [Ladies onstage], led by Instituto do Ator, directed by Celina Sodré, in the context of which I had watched in 2009 the play *TransTchekov*, Dandara's stage debut.

Arriving at Cinelândia, I noticed the crowd in front of Teatro Rival. The protesters handed out A5-size flyers with illustrations in the form of a comic strip, authored by Alice Pereira, entitled "How to do transfake," with a critical message and a figure drawn with features similar to those of Lobianco (Pereira, 2018). Following the directions of Dandara's posts on Facebook, I had brought a kilo of non-perishable food with me to donate to Casa Nem, an institution that houses LGBTQIA+ people in vulnerable situations. I told this to a woman I knew from Instituto do Ator, she took the food and put it under some black plastic bags. These bags were part of an installation made on the street by the protesters, simulating the visuality of a covered dead body, with candles around it and a white cardboard with the phrase "Trans Representativeness Now". Bringing food with good intentions did not guarantee me the status of an ally. After a few public speeches, of which I remember little, some of the protesters stood by the entrance line—among them Indianarae Siqueira, a prominent public figure of left-wing politics in Rio—, questioning the members of the audience who entered the theater, while phrases were chanted repeatedly like mantras: "this play is killing us, this play is killing us". Entering to watch the show was equivalent to being an accomplice in the killing of the trans population. The interpellation did not seem to me to convince a significant part of the audience to give up watching and for no moment did I consider not entering: I wanted to see *how* the play was killing.

Inside the theater, nothing hinted at the unrest outside: the spectators, seated at tables and chairs, happily chatted and ordered drinks. Shortly before the show began, I saw that some protesters came inside to watch—one of the complaints they had been making on social media was that the production of *Gisberta* had not given them audience-building free tickets, and I imagine those were handed out at the last minute, even though the venue was packed. The play begins with no mention of what had just happened. Luis Lobianco enters the scene, accompanied by a cast of musicians, who position themselves on the outskirts of the stage, a group that includes his husband Lúcio Zandonadi, author of the show's soundtrack. Lobianco wears a light, two-layered beige costume, which does not seem typically associable with the masculine or feminine gender, suggesting, in my view, a deviation from such binarism.

The way Lobianco addresses the audience, from the first moment of the show, refers to long traditions of narrators and masters of ceremonies who, free of constraints related to the dramatic representation of characters, strive to create complicity with the audience by applying



diverse performative strategies. Comparing observations made by the researcher José da Costa on solo theater works by artists in Rio de Janeiro in the first decade of the 2000s, it seems to me that Lobianco shares with actors such as Pedro Cardoso in *O autofalante* [The self-speaking speaker] the desire to create the impression of a “contact perceived to be direct” (Da Costa, 2007, p. 191), in response to which the spectators grant “their applause and smiles,” demonstrating that they “understood and accepted the proposal of a personal and almost intimate relationship” (Da Costa, 2007, p. 191-2). As in Cardoso’s performance (this is also my impression of Lobianco’s), there is a certain “sensibility of a comedian, marked by a sense of fragility and shyness” (Da Costa, 2007, p. 192). Also as Clarice Niskier in *A alma imoral* [Our immoral soul], another example of Da Costa’s article, one could say about Lobianco that “the stripped down presentation and the fact that the artist speaks on their own behalf are elements that configure an image of truth and personal sincerity” (Da Costa, 2007, p. 194). In both plays, I observe, the audience members are summoned to lull themselves “in the discreet tenderness and lightness of the actress [and the actor], with whom they establish a fraternal relationship of trust and empathy” (Da Costa, 2007, p. 194-5).

In the first act of *Gisberta*, Lobianco cites facts from his own life, about the “faggot child” he remembers being, stitching together a close proximity to the story he declares he wishes to portray, the story of Gisberta. My impression is that, in all these speeches, the actor shows full empathy towards the person portrayed: the staging does not question his own intention to pay a respectful tribute to a figure who deserves it; respect on his own terms, of course, terms that, he supposes, he shares with his audience.

When he starts to interpret characters—figures inspired by real people close to Gisberta in Brazil, whom the actor met during the research process, and fictionally created figures, referring to the years she was in Portugal (UM ATOR [...], 2008), Lobianco carries along part of the dispossessed raw qualities he had in the first act to this other form of representation. Here, to play a character does not imply a rigorous technical virtuosity—like the one José da Costa identifies in Edwin Luisi’s performance in *Eu sou minha própria mulher* [I am my own woman], whose intention would be to generate the illusion of the “disappearance [of the performer] in favor of the character” (Da Costa, 2007, p. 201). Instead, Lobianco is purposely careless with his appropriations, marking only subtle differences between one role and the other. Gisberta Salce is not represented as a character: it can be considered that she takes the actor’s body in the final instant of the show, in a fixed pose, with Lobianco’s back to the audience, and, in fact, members of the militancy referred to this image critically. One of the fictional characters is a middle-aged trans woman who recounts her memory of Gisberta in Portugal. There is humor in the representation of this figure, in my opinion, less because of a caricatural form, and more because of a Portuguese accent, mimicking speech patterns from Portugal, executed precisely and mockingly, accompanied by gestures that refer to the body of another only through slight shifts in posture. In addition to the theatrical tradition of an actor-narrator, it is inevitable, for me, to associate his performative choices to *Porta dos Fundos*, a comedic audiovisual series that brought Lobianco’s already consolidated work to the general public,



practicing strategies that, instead of seeking humor in exaggeration, gives light to subtle, everyday facial expressions and gestures, thus standing apart from large part of the sketch comedy shows of Brazilian television of the second half of the twentieth century.

When the show comes to an end, with Gisberta's back to the audience, accompanied by lighting and music that suggest an apotheosis, it feels like we have witnessed a positive tribute, like we have been in contact with an empathic position, created with intelligence and technical aptitude, regarding a serious crime, associated with a recurrent social oppression to which it is important to pay attention, performed by an actor who has shown to have faced this self-imposed mission with courage and dedication, and this, as is often the case, leads the audience to applaud. At that moment, some of the protesters who shouted outside the theater reappear, coming from the back of the audience. I'm sitting next to the stage, on the left side. Dandara Vital seems to have come from the back and it is her voice that shouts: "Don't clap your hands! Don't clap, people!". My memory is inaccurate, but I retrieved WhatsApp messages I had sent to friends at the time, to help me recall the details². Dandara comes through the center of the audience, reaches a distance of about three tables from the stage (the distance from where I was watching) and climbs onto a table, or a chair, repeating phrases that specifically called for the applause to end. For a moment, the clapping stops, I also stop clapping. Lobianco remains serious, impassive. After a few seconds, the applause returns, as if encouraged by some members of the audience, and soon it grows, stronger than before, accompanied by shouts of "bravo" or something like it. That which was a simple conventional reaction to an apothotic end, performed by the audience collectively as an adequate response, suddenly turns into a challenge, an instance of position-taking, a gesture of subversion to the command given by the leader of the protesters. I do not clap again; not because I was led at that moment to take a stand against the play, but because I preferred, once again, to suffice myself in the role of an observer.

Faced with an unusual although predictable situation, the decision is made, as a community faced with an ethical dilemma, to perform the traditional code, the clapping, as if it preserved intact its meaning, of praise to the artist, of recognition of the greatness of his feat. Patrice Pavis suggests the universality of such reaction: "it is a physical release for the spectator after a period of forced immobility. [...] It also says [...]: 'I'm breaking the illusion to tell you that I enjoy the illusion you created for me'. Applause is a bare-handed encounter between the spectator and the artist, above and beyond the fiction" (Pavis, 1998, p. 28). Dandara's imperative intervention seems to believe that this traditional code can be denatured; her oral mention of the clapping draws attention to it, so that the possibility of producing alternative meanings opens up in it; it also causes its suppression to have meaning, even if this is uncertain, like a code that is not mastered. As in CCBB, the improvised intervention of the actress is a concrete response to the demand for effective

² I listened to and transcribed the voice messages that I sent to my friend Patrícia Ubéda, who had recently moved to Portugal, and was following the events on social media and, at first, sided with the indignation of many theater artists in Rio, who took to heart the impact of the critical intervention of the trans activists, positioning themselves in solidarity with Luis Lobianco.



participation in the speech being delivered, interfering to clarify. According to the aforementioned report by Neto Lucon (2018), the intervention in Belo Horizonte would have included the nudity of some protesters after the end of the play, and Renata Carvalho corroborates this information: “when Juhlia [Santos] showed her wonderful breasts [...] she wanted to say to you: ‘I am Gisberta’” (TRANSFAKE [...], 2018). Unlike this synthetic image juxtaposed in CCBB—the presentation of the more authentic body that denounces the inauthenticity of the representation—, Dandara’s final intervention at Teatro Rival does not teach a lesson, but applies a test: the voice of the trans woman, present at last, gives a seemingly simple instruction, “don’t clap”. The moral fable has already come to an end and the teacher-narrator does not give answers at the time of the test (“my message has already been conveyed,” said Lobianco in front of Dandara). So the group collectively chooses to exalt the representation rather than obey Dandara’s order, increasing the intensity of the clapping, increasing the sound, strongly clapping their hands.

From this perspective, the audience fails the ethical test: confronted with the real example of the woman whose body is daily assaulted, it cannot review its traditional procedure, nor understand its clapping as symbolic violence against the woman standing there. However, Dandara’s vexed body at three tables from the stage to the center is also onstage, her intervention (as a test in which the other fails) recalls the tradition of performance art, not only by imbricating art and life in challenging ways, but by subjecting the body itself to heroic and masochistic uses, before which it is expected that the participating audience will be summoned to review the structural conditions of that event that it witnesses and for which it is co-responsible. By highlighting the clapping gesture, the actress exhibits in it the incoherence in thinking that a theatrical representation by non-corresponding bodies is effective, the fragility of its noble objective of generating social transformation. And she does so using the theater, reappropriating its own code in its own space, not by discursive means (“here is the real Gisberta”), but proposing a game that makes the gestures of those who watch perform.

There are, finally, two problems in this conclusion of my observations regarding this event. The most evident is that Dandara Vital was not hired by the production of *Gisberta*, and thus, the operation of displaying the gesture by way of its failure, instead of being typical of a “poetics of failure” (Bailes, 2011), does not impact on the employability of the actress, nor does it seem to correspond to the intention of the militancy of which she was part. On the other hand, considering the transformation in the Brazilian theater scene since 2018 regarding the inclusion of trans people (Carvalho, 2023), it would not be incorrect to assume effective, to some extent, the methods of this militancy and even read my report as a description of a successful achievement, necessary as a stage for a social transformation then underway. But I find this assumption strange, and it brings me to the second problem, which is this article as a whole. By associating the relevance of the actress’ gesture of intervention with systems of thought that illuminate my critical reflection, I potentially hit the issue of academic transfake, pointed out by Habib (2020). Because, to mediate the appearance of the gesture before an audience of readers of this publication, some time later,



is, inevitably, to dominate it, it is to say that it gains meaning specifically through my gaze, by my participation as a privileged observer, because of the deviation that I perform in it towards the field of inefficiency in art, a field of study that I am interested in and to which I give value; and I wonder, since my deviation is so problematic, if it would be better not to publish.



References

- AGAMBEN, Giorgio. Notes on gesture. KUL-WANT, Christopher (ed.). *Philosophers on film from Bergson to Badiou: a critical reader*. New York: Columbia University Press, 2019.
- BAILES, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment*, Goat Island, Elevator Repair Service. London: Routledge, 2011.
- CARVALHO, Renata. Comunicado. [S. l.], 27 nov. 2023. Instagram: @renatacarvalhooficial, @coletivot e @monartbr. Available from: <https://www.instagram.com/p/C0KTWG9vNwX/>. Access on: Apr. 14, 2025.
- CARVALHO, Renata. Representatividade Trans Já: Diga Não ao Trans Fake. *Agência de notícias da AIDS*, São Paulo, 18 mar. 2017. Available from: <https://agenciaaids.com.br/artigo/representatividade-trans-ja-diga-nao-ao-trans-fake>. Access on: Jul. 17, 2024.
- DA COSTA, José. Solos cariocas: subjetividade e política da cena. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, 2007. Available from: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57337>. Access on: Feb. 25, 2024.
- FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, Cuiabá, v. 1, n. 4, 2019. Available from: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9186>. Access on: Sep. 25, 2024.
- FIBE, Cristina. Transradicalismo: um ator cisgênero pode interpretar um personagem trans? *Revista Época, O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2018. Available from: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/transradicalismo-um-ator-cisgenero-pode-interpretar-um-personagem-trans.html>. Access on: Jul. 17, 2024.
- FREITAS, Marcio. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021.
- GOES, Tony. Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro. *F5-Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2018. Available from: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>. Access on: Jul. 17, 2024.
- GOMES, Josué; CALDEIRA, Helvio. Gisberta: o apagamento trans que se repete. *Jornalistas Livres*, Belo Horizonte, 7 jan. 2018. Available from: <https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete>. Access on: Jul. 17, 2024.
- HABIB, Ian Guimarães. Corpos transformacionais: A facetrans no Brasil. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 6, n. 2, 2020. Available from: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/64738>. Access on: Sep. 25, 2024.
- LUCON, Neto. Artistas de BH fazem ato por representatividade trans nas artes e repudiam TransFake. *NLUCON*, São Paulo, 4 jan. 2018. Available from: <https://web.archive.org/web/20180108173031/http://www.nlucon.com:80/2018/01/artistas-de-bh-fazem-ato-por.html>. Access on: Jul. 27, 2024.
- LUIS Lobianco: graça na Porta dos fundos e polêmica em “Gisberta”. [S. l.]: MUKA, 2018a. 1 vídeo (18:45). Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=UUFUStkPp9E>. Access on: Aug. 4, 2024.
- LUIS Lobianco se pronuncia após ataques por peça sobre trans em Belo Horizonte: exausto. *Extra*, Rio de Janeiro, 11 jan. 2018b. Available from: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/luis-lobianco-se-pronuncia-apos-ataques-por-pecas-sobre-trans-em-belo-horizonte-exausto-22276838.html>. Access on: Jul. 17, 2024.



MESA-REDONDA Crítica não é censura: de quem é a arte que pode tudo? Mediação de Michele Rolim. MITSP: São Paulo, 27 mar. 2018. 1 vídeo (2:06:22). Available from: <https://youtu.be/-7Magjkn1LA?si=m4ZxK5txwt4vLyu3>. Access on: Sep. 20, 2024.

MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans. Nós do Movimento Nacional de Artistas Trans [...]. [S. l.]: 12 jan. 2018. Facebook: @representatividadetrans. Available from: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/photos/a.1873789022890665/1996303500639216>. Access on: Jul. 27, 2024.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PEREIRA, Alice. Como fazer transfake. [S. l.], 19 mar. 2018. Facebook: @pequenasfelicidadetrans. Available from: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2013594158898541>. Access on: Sep. 20, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Luis Felipe. Um libelo contra a transfobia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 2017.

RODRIGUES, Catarina Marques. Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço. *Observador*, Portugal, 21 fev. 2016. Available from: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco>. Access on: Jul. 26, 2024.

SALABERT, Duda. Sobre a peça Gisberta, Luis Lobianco, Transfobia e CCBB. [S. l.], 8 jan. 2018. Facebook: @dudasalabert. Available from: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2065584333722864&id=100008139526869. Access on: Jul. 17, 2024.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 1, 2019. Available from: <https://revistas.usp.br/matriz/es/article/view/148793>. Access on: Jul. 13, 2024.

TRANSFAKE em Gisberta. Participação: Luis Lobianco. Belo Horizonte: MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018. 13 vídeos. Available from: <https://youtu.be/6lu77fzOLOc?si=j-Wo0I0uEDXJMED6>. Access on: Jul. 17, 2024.

UM ATOR à prova de gêneros: uma entrevista com Luis Lobianco sobre Gisberta. *Blog Tempo Festival*, Rio de Janeiro, 2018. Available from: <https://tempofestival.com.br/tv-tempo/um-ator-a-prova-de-generos-uma-entrevista-com-luis-lobianco-sobre-gisberta>. Access on: Sep. 16, 2024.



Academic Biography

Marcio Freitas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Professor at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Escola de Teatro,
Departamento de Teoria do Teatro, Rio de Janeiro, RJ, Brazil.
E-mail: marcio.freitas@unirio.br

Funding

UNIRIO

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Marcio Freitas

Copyright of the translation

Sabrina Leitzke and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

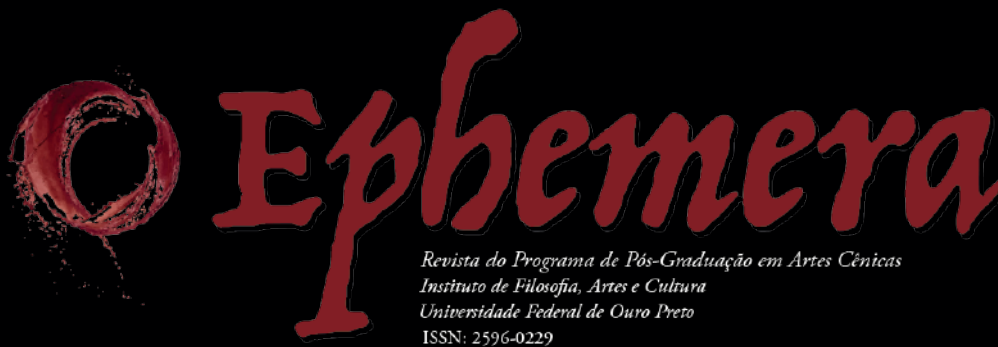
Editors

Christina Fornaciari
Júlia Guimarães
Júlia Morena Costa
Juliana Coelho
Raquel Castro
Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 5 October 2024

Approval date: 9 April 2025



PARA SALVAR OS BICHOS:
La Bête e o Brasil oito anos depois

TO SAVE THE BEASTS:
La Bête and Brazil eight years later

Daniel Freire Guerra

 <https://orcid.org/0000-0002-4971-2856>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7706

Para salvar os bichos:

***La Bête* e o Brasil oito anos depois**

Resumo: O artigo retorna à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, oito anos depois da deflagração de sua polêmica em 2017, analisando os seus procedimentos formais face à fortuna crítica acumulada durante o período, assim como levando em conta o romance autobiográfico escrito pelo artista e lançado em 2023. Ao longo da análise crítica, serão revelados como os seus três procedimentos basilares – a interrupção, a suspensão e a transformação – podem servir como modelos para pensar o país e os seus conflitos sócio-políticos, mas também o próprio estatuto da obra de arte contemporânea frente aos impasses atuais.

Palavras-chave: arte contemporânea; crítica de arte; extrema direita; Teoria Crítica; psicanálise.

To save the beasts:

***La Bête* and Brazil eight years later**

Abstract: This article revisits Wagner Schwartz's performance *La Bête* eight years after the outbreak of its controversy in 2017, analyzing its procedural structure in the light of the critical fortune accumulated during this period, as well as taking into account the autobiographical novel written by the artist and released in 2023. Throughout the critical analysis, it will be revealed how its three basic procedures – interruption, suspension and transformation – can serve as models for thinking about the country and its socio-political conflicts, but also the very status of the contemporary work of art in the face of the current impasses.

Keywords: contemporary art; art criticism; new right; Critical Theory; psychoanalysis.



A performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, entrou em cena num Brasil convulsionado, embora tenha subitamente se tornado histórica, não só pela singular retomada formal das antigas forças modernistas brasileiras, mas também porque foi interrompida e agredida por uma extrema direita em plena ascensão, durante o ano de 2017. O artista foi acusado de pedofilia e perseguido, entrou em estado depressivo e se auto-exilou em Paris. Curadores envolvidos na apresentação ou em polêmicas similares precisaram depor numa CPI dos Maus-Tratos organizada pelo poder legislativo. Tudo isso foi de fato catastrófico, talvez menos por suas consequências imediatas do que pelo caráter de índice preditivo do que viria em seguida.

Porém, durante o estudo, este pesquisador intuiu que, apesar de todas as comoções e fatos brutais envolvidos no caso, na estrutura estética da obra já habitava o germe do que lhe aconteceria inesteticamente. Serão portanto as consequências teórico-analíticas dessa ideia que desdobrarei neste artigo, reavaliando a trajetória da obra oito anos depois de sua interrupção. Para tanto, foi necessário proceder a uma avaliação crítica da fortuna crítica acumulada desde então, assim como trazer à baila um dos seus produtos mais recentes, o romance autobiográfico “A nudez da cópia imperfeita”, escrito pelo próprio Schwartz e lançado em 2023. A hipótese central é a de que, se o pesquisador conseguisse introjetar retroativamente o acontecimento social no acontecimento estético, e vice-versa, talvez pudesse reposicionar a obra frente ao desejo estético que a sua estrutura formaliza.

O que torna *La Bête* distinta de todas as obras que sofreram, à mesma época, ataques da extrema direita brasileira¹, é que os índices das interrupções inestéticas que lhe atingiram estavam inscritos, desde a gênese, na sua estrutura estética. Na verdade, o conteúdo histórico desvelado pelos atravessamentos apenas aparentemente externos pertencem - não apenas àquela altura, mas ainda hoje - ao teor de verdade da obra. Assim, com o passar dos anos, ela se tornou o exemplo privilegiado de que uma das formas legítimas de existência da arte contemporânea reside na sustentação da possibilidade de supressão da sua própria existência estética.

O problema é que a polêmica em torno do *La Bête* enfeixou muitos discursos superficiais, bem distintos da complexidade experiencial deflagrada pela interrupção da obra. Tal armadura discursiva, inflada pelos afetos da época, obnubilou qualquer análise apropriada. Por isso, passados oito anos, devemos tentar furar essa armadura. Das cooptações do discurso público, podemos isolar três: uma no campo reacionário e duas no campo progressista. Enquanto os reacionários, se fiando na velocidade e aparente imediatidade das redes sociais, se entregavam a impulsos homicidas sublimados em obtusos jargões extraídos da velha moral cristã e da *new right* mundial, o campo progressista encontrava-se emparedado entre o pólo dominado pelo jornalismo e o pólo da sensibilidade liberal de esquerda, essa preocupada com a saúde da democracia e crente de que o problema, se não estava entre os que se crêem do lado certo da história, tinha de estar na eterna censura à eterna arte.

1 Como por exemplo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* (2016), de Renata Carvalho, e *DNA de DAN* (2017), de Maikon K.



A massa de notícias, críticas e comentários se tornou tão monstruosa² que, com o passar dos anos, sequer assusta o fato de que poucos desses discursos tenham tocado o âmago do problema. Mas o que a distância histórica, a análise da fortuna crítica acumulada e o romance de Schwartz nos fazem perceber é que através de *La Bête* o fantasma de Lygia Clark – sua principal inspiração – não foi apenas espancado; ele voltou para cobrar sua vendeta no melhor estilo: quebrou novamente – e literalmente – a obra de arte.

Foi o próprio artista que entendeu, mais do que muitos dos seus defensores, que a interrupção do *La Bête* não foi um acidente externo à obra, mas seu elemento imanente. No livro “A nudez da cópia imperfeita”, cuja escrita foi baseada tanto na obra quanto na sua polêmica, Schwartz (2023, p. 49) escreve: “[Depois da interrupção] a performance continuou a ser articulada, mas de uma forma diferente daquela que Lygia Clark e eu propusemos”. Aqui há duas ideias teóricas fundamentais: primeiro, o artista afirma que a obra deseja e fala para além das intenções dos agentes culturais engajados na sua circulação culturalmente saudável; em segundo lugar, a ideia metafísica de que Lygia, apesar de morta, ainda vive. Talvez eles tenham, de fato, criado a peça juntos; trabalharam naquela dimensão inaudita que a confluência de desejos inaugura. Mas há ainda uma terceira intuição, tão importante quanto: a de que o romance, escrito seis anos depois, é parte inextrincável da história formal do *La Bête*: “O fato é que as diversas reações às imagens da performance mudaram o rumo da história que eu escrevia até então, criaram este livro. Seria tal mudança o elemento mais relevante desta narrativa?” (Schwartz, 2023, p. 122). Então cai a ficha mais importante: o artista conclui que sua arte, “tão inexpressiva para a mídia, já nasce morta. Foi preciso que o inimigo a descobrisse para ganhar vida” (Schwartz, 2023, p. 122); e ainda, que “esta categoria de arte é dispensável para o mundo do consumo. Aliás, para tornar-se manchete, só através de escândalos” (Schwartz, 2023, p. 19).

Um dos momentos mais tocantes da história do *La Bête* reside na carta fictícia que o fantasma de Lygia Clark escreveu do além e enviou para Schwartz. Na missiva de 2 de dezembro de 2017 – transcrita no romance de Schwartz –, Clark confirma, afetuosamente, as impressões do artista. É como se só isso tivesse o poder de tranquilizá-lo; afinal, ele fez o seu trabalho, fez o que podia. Assim escreveu o fantasma:

Meu querido Wagner, é uma alegria ter você do meu lado. [...] Não se esqueça, estive presente em cada uma de suas apresentações. Morri para ver isso acontecer. *La Bête* é a ação que imaginava para o corpo e para o objeto, não poderia ser de outro modo. Não se trata apenas da criação de um objeto. Um objeto não tem valor. Dão a ele um valor porque não podem afiançar uma ação. Ação não tem custo, meu querido, é de graça. O corpo pelo corpo, ou seja lá o que queira dizer essa frase. Não mais, continuo a trabalhar com os objetos relacionais. Sou cada um deles agora. E essa internet, que em vida não conheci, me deu a oportunidade de também ser nuvem. Os materiais se modificaram. Se antes eu espalhava objetos pelo corpo das pessoas, hoje atuo diretamente nos sentidos, onde sempre quis estar. A morte me deu esse presente, você entende agora? Por fim, quero ainda lhe dizer: talvez tenha se entregado demais a essa contingência chamada arte

2 Grande parte desses textos estão reunidos no *site* oficial do artista. Ver link em: (Schwartz, 2023).



contemporânea. Há graves riscos a experimentar quando uma obra sai de um museu. Se o *Bicho* foi retirado das mãos das pessoas para não ser destruído, imagina uma performance? Essa palavra parece ter a minha idade, mas isso fica entre nós. Dobrar e desdobrar *La Bête* mantém a escultura ativa; caso suas articulações sejam destruídas, não haverá mais um *Bicho* em cena, apenas um corpo ferido. Mas para além das imposturas, temos que festejar também o ocorrido. Eu comemoraria a era das réplicas, o que ainda resta de meu trabalho inaugural. Dois mil e dezessete beijos para você, Lygia (Schwartz, 2023, p. 143-144).

O fantasma foi certo. A delicadeza com a qual o artista escolheu trabalhar com uma miniatura de plástico de um dos *Bichos* de Lygia – originalmente feito com folhas de metal, muito maiores e mais pesadas – não necessariamente suplantaria os rumos inscritos na história da obra clarkiana. É que, assim como outros artistas contemporâneos em sua fase madura e mais radical – entre eles Hélio Oiticica, amigo e confidente –, Lygia desejava a quebra da obra de arte, para que suas linhas fossem se inscrever, tanto concreta quanto virtualmente, na superfície do mundo. Os conceitos e procedimentos dos quais lançou mão foram principalmente a *linha orgânica* – técnica desenvolvida para romper a moldura transcendental dos dispositivos artísticos inventando outras, imanentes à acontecimentalidade da cor –; o *corpo* como suporte último do gesto criativo; e a noção de *relação* elevada ao paroxismo, colocando em risco a própria noção de experiência estética. Tanto quanto Hélio, Lygia era também uma eminente teórica. Tinha plena consciência das diferentes dimensões estruturais coexistentes na obra de arte. Não à toa, estudava psicanálise e desenvolveu, durante os últimos anos de sua vida, uma terapêutica de fato. Por isso escreveu a seguinte conclusão no texto “O objeto relacional”, de 1978: “[Durante a terapia], testemunhamos a ruptura das fronteiras entre o corpo e a fantasia” (Clark, 1978, tradução nossa). Quando Lygia fala de fantasia, sabe as implicações psicanalíticas do conceito. E quando fala de corpo, o aproxima, à sua maneira, daquilo que o psicanalista Jacques Lacan chamou de Real. Lacan o define negativamente, confrontando-o com a noção de “realidade”,

pois a realidade está constituída por todos os cabrestos que o simbolismo humano, de maneira mais ou menos perspicaz, passa pelo pescoço do real quando faz deles objetos de sua experiência. O que é próprio dos objetos da experiência, é precisamente deixar de lado [...] tudo o que no objeto escapa dessa experiência (LACAN, 2016, p. 512).

Na gramática clarkiana, portanto, aproximar o Real – identificado por ela como uma espécie originária de carnalidade sinestésica³ – e a fantasia, até conseguir uma mescla total das duas dimensões, significava proceder a uma revolução da sensibilidade. Diz Lygia: “O O. R. [objeto relacional] pode, assim, ser considerado um objeto que aniquila a si mesmo” (Clark, 1978, tradução nossa). Assim, será por meio da luta contra a aparência do objeto de arte que as fronteiras entre a fantasia e o Real poderão se mesclar numa confusão fertilizante. Tal força destruidora, que segundo

3 Importante destacar que tal visão positivada do Real, isto é, identificando-o à carnalidade do corpo humano, tal como aparece em Lygia, é estranha às formulações psicanalíticas lacanianas, onde o Real é de ordem negativa. Na verdade, o estudo da teoria de Clark faz-nos crer que sua leitura psicanalítica era informada principalmente pela teoria freudiana, na qual a noção de Real tal como estabelecida por Lacan ainda não havia sido formulada.



Lygia “dilui a noção de superfície [pictórica]” (Clark, 1978, tradução nossa), deve aniquilar a autonomia da arte enquanto aponta para a revelação de uma cena externa à aparência da obra, na qual se inscreverá uma “linguagem do corpo” necessariamente ética, não necessariamente estética. Caberá à artista, portanto, construir menos um objeto de arte que um dispositivo chamado *objeto relacional*: “anti-obra de arte” que “abole qualquer tipo de suporte” (Clark, 1978, tradução nossa). Na verdade, na sua técnica tardia – que devorou e digeriu toda a prática artística anterior – Lygia já nem sequer falava em termos de experiência estética: falava de cura. Para ela, o encontro com o objeto relacional deveria trazer à “experiência de viver uma unidade totalizada enquanto vida-experiência” (Clark, 1978, tradução nossa). Nessa práxis, fica claro que “nem espectador nem objeto precisam existir” (Clark, 1978, tradução nossa), já que, no ato da experiência clínica, o corpo tocado pelo objeto já não é espectador – a não ser de si mesmo –, enquanto o objeto, no instante mesmo do seu uso, é sacrificado em prol da “estruturação do self” (Clark, 1978, tradução nossa) do paciente. Em suma, o objeto relacional é produzido para ser aniquilado no fogo da “vida-experiência”. A arte deve incendiar a arte.

Não importa como seja lida a ideologia que brota da obra de Lygia, o que sobressai é a evidência de um desejo que não apenas atravessou a artista como subsistiu para além dela. Esse é o tipo de coisa que a leitura da fantasia residual de Lygia faz ver. Foi tal resíduo fantasístico, conservando o desejo como um fóssil imerso no âmbar que, viajando através das décadas sobre os trilhos da ordem simbólica de um país, foi finalmente incorporado na gênese do *La Bête*. A cena de Lygia encarnou na cena de Schwartz. Mas se as cenas dos dois artistas, por serem inconscientes, se identificam, os seus dispositivos, por outro lado, resultam bem diferentes, já que é da natureza mesma desses serem profundamente históricos. O Real das duas obras também é muito distinto, certamente: são dois Brasis – dois buracos –, ainda que, pairando acima ou abaixo deles, os fantasmas (esse é o nome que daremos, neste trabalho, aos significantes especificamente estéticos) de uma época se comuniquem com os da outra. Eles persistem como persistem todos os fantasmas, embora flutuem entre dispositivos e fantasias historicamente dissemelhantes.

Num ensaio crítico de 1929 dedicado à defesa da música ainda incompreendida de Villa-Lobos, o jovem Mário Pedrosa – que anos mais tarde se tornaria um dos principais apoiadores do neoconcretismo, e grande amigo de Lygia – acreditava fervorosamente nos fantasmas constituintes da fantasia de toda uma geração. O crítico se encontrava insuflado pelo ímpeto imaginário do primeiro modernismo brasileiro. Na sua prosa brilhante, era certo primitivismo que dava o tom:

Talvez qualquer brasileiro seja capaz de evocar ao acaso a parte do Brasil que, como natureza e como ser vivo que nele age, entrou na imaginação do artista e o ajudou a moldar sua sensibilidade: as danças e canções populares sob as palmeiras e as estrelas das praias do Nordeste, o batuque do cateretê na borda das florestas, as macumbas e feitiços dos negros nos arredores das cidades, as serestas e choros nas cidades, as tradições e as invenções do Carnaval nas capitais etc... Ou ainda alguma coisa mais vaga na amplitude brasileira... Coisas do fundo das florestas: a floresta brasileira tão misteriosa, cheia de lendas e de espíritos familiares, onde ha-



bitam a onça, a Cobra-Grande e os descendentes lendários de Macunaíma, herói da tribo, e os grandes rios, majestosos e profundos, esses grandes seres fabulosos que sempre se erguem em palácios encantados, morada da mãe d'água, a Iara de cabelos verdes, nossa madrinha etc... (Pedrosa, 2023, p. 35).

Embora fique evidente que muitos desses fantasmas persistem incólumes e com renovada insistência na fantasia do sistema da arte atual, os resíduos espectrais desse primeiro modernismo sofreram variadas mutações ao serem incorporados, primeiro na obra de uma artista marcada pelo neoconcretismo, e depois numa performance contemporânea. Esse foi um dos motivos para o jorro incontável de fantasias deflagradas pela abdução de um fragmento da peça pelo Real de um país, tomando rumos tão inesperados e catastróficos: os fantasmas foram incontáveis e selvagens. Mas todo esse caos, tal como acreditamos, ainda faz parte da obra. Pois assim como no trabalho de Lygia, o desejo de heteronomia radical – isto é, de dissolução no mundo social – estava inscrito desde a gênese autônoma do *La Bête*.

A fantasia da performance se mostrou ambígua desde o início do processo de criação. Se na intimidade do ateliê ela surgia paulatinamente como um bordado costurado num trapo logo depois, no contato com os aparelhos culturais de exibição, se transformou numa pequena joia curatorial. Precariedade e *glamour* – esses dois aspectos nunca deixaram de coexistir. Tudo surgiu ainda em 2005, num encontro intempestivo com um dos *Bichos*.

Ao visitar as galerias da cidade, me deparei com uma das esculturas *Bichos*, de Lygia Clark, exibida dentro de um cubo de vidro. Ela era maior que minhas mãos, feita de metal, e tinha por volta de oito partes planas e pontiagudas como golas de camisas envelhecidas pelo tempo. Na França, os *Bichos* podem ser chamados de *Bêtes*. Quando foram criados, na década de 1960, permitiam a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. Nas exposições, eles somente realizariam a sua função como obra de arte quando houvesse a participação do público. Ao ver um *Bicho* preso, prometi a ele e a mim mesmo que iria soltar o seu corpo do cubo, para que a relação entre o objeto e as pessoas fosse retomada. [...] Seria impossível, no entanto, soltar aquela escultura dali. Pensei: “Vou me tornar um *Bicho*” (Schwartz, 2023, p. 43).

Naquele ano, o artista ainda não podia saber que a sua auto-profecia se realizaria, ainda que por vias tortas. Ao livrar a escultura de sua gaiola de vidro, dar-lhe autonomia e incorporá-la, Wagner libertou não apenas o bicho, mas a besta – acepção de *bête* cuja ausência no discurso do artista talvez não seja casual. A voz autônoma e arredia da besta, quase monstruosa, já havia sido inoculada por Lygia, décadas antes: “Quando a perguntavam quantos movimentos um *Bicho* poderia fazer, ela [Lygia] respondia: ‘Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe’” (Schwartz, 2023, p. 43-44). Sabendo bem disso, Wagner se dirige, décadas depois, ao leitor do romance: “Antes que eu siga com minhas perguntas, veremos como o *Bicho* pode dar respostas” (Schwartz, 2023, p. 44). Mas o *Bicho* já as tinha dado. E se o artista demorou tantos anos para conseguir escutá-las e escrevê-las é porque a fantasia que bordou – isto é, a dimensão que, segundo a psicanálise lacaniana, lhe daria chão, teto e norte – fora urdida com tecidos tão delicados quanto frágeis. Entre tantos outros fatores, o artista, como boa parte dos artistas brasileiros, era relativamente pobre – embora



tivesse seus contatos. Foi assim que o encontro na casa de um colecionador de arte, apenas vinte dias após a interrupção da peça, pôde se tornar uma anedota exemplar, revelando como a equação que liga a fantasia ao dispositivo artístico depende, muitas vezes, menos de ideias do que de fundos monetários. Portanto, não fosse a recusa do rico colecionador em aceitar as condições que Wagner solicitara pela venda de sua obra, parte da história recente da arte contemporânea teria sido outra. Conta-nos o artista:

Álvaro Marinho [o colecionador] foi atencioso. [...] Estava hospedado com sua família em um hotel ao lado da avenida Champs-Élysées. Fui recebido para o café da manhã com um abraço e um bom-dia em português brasileiro que, naquele momento, me fizeram muito bem. Conversamos sobre o país com o qual dividíamos interesses estéticos e políticos. Era preocupante o cenário à nossa frente: a retirada de um governo de esquerda, a ascensão da extrema direita. Temas antagônicos faziam parte do café da manhã, embora o objetivo fosse criar uma relação entre a galeria e o meu trabalho. Agradei. Pedi um tempo para pensar. Prestes a me despedir, Álvaro afirmou ter um *Bicho* em sua coleção. Ao mesmo tempo que sinto que poderia estar próximo de uma das esculturas que mais aprecio no mundo, deixei escapar: “Quanto você pagou por ele?” “Um milhão e oitocentos mil dólares” (Schwartz, 2023, p. 138).

Wagner não tinha um milhão e oitocentos mil dólares àquela altura, nem tinha outrora, à época do primeiro impulso. Mas se o artista quase nunca é rico, ele tem de ser criativo; uma fantasia pode ser construída com o material mais vagabundo: “[Após a morte de Lygia], réplicas de plástico foram criadas a partir de suas esculturas, mas nem assim receberam os preços populares dos camelódromos. O óbito delega funções: inflaciona. Contrariado, comprei uma réplica em forma de caranguejo” (Schwartz, 2023, p. 13). Era essa a fantasia possível que o artista tinha em mãos, portanto; uma fantasia de plástico rosa-choque que ele seria obrigado a repassar ao público como objeto de arte autêntico, transformando-o, através de gestos ilusionistas, numa pequena joia.

A partir disso, que *La Bête* nascesse como uma peça mínima, delicada e iridescente. Não possuindo sombras, fazia lembrar o modernismo que contribuiu para a sua gestação. Nem clássica nem *pop*, era apenas contemporânea, simplesmente por estar muito próxima, perigosamente próxima das convulsões do tempo presente – tal como defendeu Giorgio Agamben (2009) na célebre conferência “O que é o contemporâneo?”. *La Bête* não possuía nenhuma ironia, embora estivesse aberta a todas; não era voluntariamente pós-moderna, portanto. E seu modernismo, no momento da fruição pública, terminou se restringindo à citação. A obra era tão simples que sua descrição pôde caber elegantemente no depoimento que o artista foi obrigado a dar para um policial da 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia de São Paulo: “Estava deitado em um tapete de papelão com um objeto de plástico nas mãos. Meu corpo estava disponível para ser manipulado pelas pessoas” (Schwartz, 2023, p. 119). Até hoje não houve descrição mais rigorosa da peça – nem em notícias nem em críticas –, pois de fato era só isso o que constituía a sua materialidade empírica e a sua beleza. Nela, o mínimo literal superava qualquer minimalismo paródico.

Fundamental, portanto, é a pergunta sobre o porquê de tanta comoção em torno da obra. A nudez e o toque de uma criança no corpo nu de um adulto – os estopins da polêmica – são, decerto,



fantasmas importantes no atijamento de fantasias sociais, mas não são essenciais. Quando aspectos sociológicos são utilizados, como o foram, enquanto justificativas irrefutáveis para explicações teóricas, a dúvida deve imperar. O melhor é estudar o interior da obra, encontrando buracos por onde mundos atravessam. Deve haver, assim, algum procedimento estrutural que, encontrando-se com os atravessamentos sociais, entrou em processo de mutação, como uma célula rebelde.

No artigo “A violência de um gesto”, Renan Marcondes (2021) articula a hipótese de que, em certos contextos históricos, uma política da atividade pode ser menos politicamente efetiva do que certa política da passividade. Para ele, foi a passividade extrema do *La Bête* que determinou o seu destino violento, denunciando, porém, a um só tempo, a violência sistêmica de todo um país. Baseando-se numa leitura de Walter Benjamin, Marcondes (2021, p. 4) afirma que se o “fazer político mais radical seria da ordem do gesto”, este corresponderia a uma “interrupção da ação”. O diagnóstico é elegante: “Essa que foi ao mesmo tempo a performance mais violentada e mais acusada de violência, é, na verdade, constituída por uma passividade quase absoluta do artista” (Marcondes, 2021, p. 8). Dessa forma, *La Bête* “apenas expõe a violência”, desarticulando e desvirtuando a sua função de uso socialmente naturalizada. Disso deduzimos que o caráter crítico da peça, ou seja, a sua força real, apareceu simultaneamente à revelação da violência perpetrada contra a própria obra; pois se trata de “uma força que apenas abre espaço” (Marcondes, 2021, p. 17). É que negando o imperativo da produção, a suspensão da eficácia inaugura um “espaço aberto de interrupção e suspensão” (Marcondes, 2021, p. 19).

Com tais argumentos, Marcondes atinge o núcleo procedimental do *La Bête* sem precisar isolar a obra num parêntesis formalista ou historicista, tal como aconteceu em boa parte dos comentários; tampouco incorre na tentação de fazer apologias vitimistas da integridade ferida da arte ou da cultura. O artigo prova que heteronomia e autonomia da arte não precisam ser aspectos autoexcludentes. Porém, o mais importante é que nele fica evidente, também, que a *interrupção* e a *suspensão* são os dois procedimentos nucleares da obra.

Foram tais células que entraram num processo de mutação acelerado, pondo em risco o próprio corpo da obra. É que a força de interrupção, se assumida, conduz a impasses cujo fechamento lógico abre, paradoxalmente, para o trilhamento de novas lógicas. Mas tal mutação só foi possível porque cada procedimento, a partir da explosão da obra, abriu-se num par espelhado cujos termos ressoaram dramaticamente entre si: se a *interrupção*, no acontecimento estético, consistia na passividade encenada do artista – isto é, em certa forma de apresentar-se como um sim que esconde um não, e vice-versa –, por outro lado, como acontecimento social ela sobreveio na forma de uma violência atávica e caótica, mas principalmente ativa. Quanto à *suspensão*, se enquanto acontecimento estético ela residia no isolamento duracional dos gestos físicos para a transformação emancipatória da sua significação (as poses impostas ao corpo do artista pelo público), no acontecimento social ela se encarnou no procedimento de extração de uma única imagem – a do toque da criança no corpo nu do artista –, sua elevação às nuvens digitais e sua progressiva manipulação segundo as fantasias vigentes em disputa. Foi assim que o acontecimento *La Bête* deflagrou, entre outras coisas, uma



espécie de delírio semiológico cujos rastros, se mapeados em toda a sua amplitude, revelariam muito sobre o mapa geopolítico — e por que não, afetivo — do país. É bem como escreveu Wagner (2023, p. 198): “Esfreguei o mapa do Brasil no corpo inteiro”.

Em suma, no dispositivo estético da obra já estava inscrito, desde a origem, o seu sentido ético: tudo clamava pela deflagração de impasses. Afinal, ninguém que deseje evitar a vulnerabilidade se colocaria na posição que o artista assumiu em meio à obra. A própria história da *performance art* é repleta de dispositivos cujo cerne é a transformação da fragilidade corporal em potência estética. Acontece que a fantasia schwartzeana — além de ambígua no seu jeito de se estender entre a precariedade objetiva e o *glamour* curatorial — encontrou-se com outro tipo de real: o brasileiro, o do terceiro milênio e o da era neoliberal.

Num primeiro movimento, a obra foi interrompida depois que um fragmento da sua cena consciente — o vídeo, gravado por uma amiga do artista — foi isolado e publicado na *internet*, sua cena inconsciente. Num segundo tempo, a obra foi suspensa, no duplo sentido da palavra: ao mesmo tempo que teve de parar as máquinas do dispositivo, os seus fantasmas continuaram a correr mundo afora, penetrando as fantasias mais díspares e conflitantes; eles se tornaram os elementos em suspensão de uma substância fervente chamada Brasil do século XXI, no qual, segundo as palavras de Eliane Brum (2018), “a ficção se tornou obsoleta” porque “tudo é realidade”.

Os três tempos de *La Bête* — interrupção, suspensão e transformação — são, portanto, a escansão de sua sintaxe. Essa cadeia maquínica foi o que garantiu a ligação forte entre as faces do acontecimento estético e do acontecimento social, ainda que o espetáculo, enquanto dimensão fetichista da obra, tivesse se reduzido a pó. O ponto exato da interrupção não poderia ser determinado empiricamente, porque se deu simultaneamente dentro e fora, durante e após o dispositivo espetacular: se a menina tocando o artista ao lado de sua mãe, em meio ao espetáculo, era apenas uma figura, entre outras tantas, da interrupção estimulada pela passividade encenada do dispositivo artístico, quando publicada nas redes sociais se transformou numa imagem fantasmática que deflagrou uma interrupção não esperada no sistema estético, embora fosse tão eloquente quanto a sua forma anterior. Acontece que a obra continuou acontecendo; a cena apenas se estendeu monstruosamente mundo afora. Tanto que a hiperexposição de um pequeno fantasma — simples como aquela imagem — bastou para que o dispositivo curatorial, no caso o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, acossado pelas ameaças institucionais, forçasse a parada das engrenagens do dispositivo artístico, de modo a nos fazer questionar, hoje, se esse medo é de fato um bom conselheiro político.

A *Nota de posicionamento* do museu foi institucionalmente assertiva, mas historicamente regressiva. Fora todas as informações de cunho oficial destinadas a aplacar os ânimos — embora, como hoje sabemos, sem sucesso —, o que importa é o teor estético e ético da declaração. O dispositivo institucional, na tentativa de aplacar a inaplacável cena deflagrada fora de suas paredes, acaba contrariando a própria obra que comprou e exibiu, como lemos em certo trecho lacônico que, se pôde passar despercebido em leituras institucionais, numa leitura analítica passa a ser o ponto nodal. O



museu afirma que “o trabalho apresentado na ocasião não tem conteúdo erótico e se limitou a uma leitura interpretativa da obra *Bicho*, de Lygia Clark” (Schwartz, 2023, p. 21), quando na verdade trata-se – tal como defendo – precisamente do contrário: o trabalho é profundamente erótico *porque* não se limitou a uma leitura interpretativa dos *Bichos*; ele foi sua *encarnação* ilimitada. Ou seja: na tentativa diplomática de separar o erotismo real da alusão à pedofilia, o museu acabou legitimando a imposição fantasiosa dos reacionários: mesclou as duas imagens em uma só – uma pedofilia erótica ou um erotismo pedófilo – e alegou não tê-la perpetrado. Com isso, o próprio acontecimento foi mais uma vez violentado: as suas duas maiores potências, o erotismo concreto e a encarnação do modernismo, se transformaram na própria obscenidade a ser vergonhosamente ocultada. Eis, portanto, uma mensagem política que a história recente proporciona: o que coordena, atualmente, muitas instituições empenhadas em “estimular um diálogo construtivo, tolerante e plural com todos os seguimentos da sociedade para o fortalecimento da cultura e da nossa democracia” – tal como afirma a nota do MAM – é o medo. Acontece que “todos os seguimentos da sociedade”, em sua pluralidade, parecem nos mostrar justamente o contrário: não é – e nunca foi – possível conversar com um fascista; um facista se combate.

Mas, para tanto, seria preciso assumir a temporalidade singular do conflito. Acontece que é extremamente difícil sustentar tal suspensão. Por essa se constituir como um tempo no limite do intemporal, demanda uma força ética cada vez mais rara, quando é certa “ontologia da aceleração” (Lepecki, 2006) que rege igualmente a vida pública e privada. Sustentar a suspensão, portanto, significaria sustentar todas as forças conflitantes envolvidas num impasse. Abraçar o conflito; não denegá-lo.

Em *La Bête*, a suspensão tem, assim como a interrupção, duas sub-figuras procedimentais, uma consciente e outra inconsciente: se na cena do dispositivo artístico a imagem do corpo do artista aparece como um fantasma *voluntariamente* aberto à manipulação, na cena do mundo social esse mesmo fantasma aparece *involuntariamente* aberto à manipulação. Portanto, o procedimento continua o mesmo, apenas ocorre uma troca de sinais. Só que neste segundo tempo o fantasma não é mais a imagem do trio; a imagem do corpo do artista, agora sozinho, é destacada do anteparo concreto – o *frame* transformado em *meme* – e se torna pura virtualidade, corpo incorpóreo jogado para lá e para cá, sobre a arena convulsiva do território brasileiro. A metáfora é do próprio artista:

Fui morto na internet. Sou testemunha. [...] Escrevo, agora, como se navega. Curiosa a experiência de escrever sem corpo. [...] Caso faça uma leitura em voz alta ou coloque o timbre da minha voz na sua cabeça, você poderá participar dos acontecimentos que transformaram meu corpo numa espécie de peteca, atirada ao ar por saques opostos (Schwartz, 2023, p. 11).

Para que a abstração necessária à suspensão acontecesse, foi preciso que o artista fosse simbolicamente morto. Tal comportamento, que remete à atávica dimensão ritual da humanidade, é também a repetição trans-histórica de um umbral inerente ao regime simbólico.



Um significante, como explica Lacan (1995; 1998), é a presença de uma ausência. Para que uma linguagem seja articulada, é preciso que ocorra a desmaterialização do mundo empírico, procedimento realizado pelas palavras. Com as imagens o mesmo se passa. Como lembra Agamben (2012), a palavra imagem vem do latim *imago*. Sendo esse o nome dado às máscaras mortuárias dos antigos povos latinos, a proximidade etimológica da noção de imagem com a noção de fantasma se torna ontológica: em toda imagem encontra-se em curso uma vida após a morte (Agamben, 2012). É isso o que garante a velocidade assombrosa dos simulacros contemporâneos.

No livro “A superindústria do imaginário”, Eugênio Bucci (2021) descreve o que chama de “telespaço público” como um território virtual sobreposto ao território geográfico e governado pela “tirania das imagens”. Essas, inaugurando um “espaço zero” e um “tempo zero” (Bucci, 2021) – isto é, o simultâneo e o instantâneo, respectivamente –, ordenam a vida pública em toda a sua abrangência. Bucci (2021, p. 39) conclui: “A história [já] não se escreve, a história se desenha”. De fato, toda a evolução algorítmica das redes sociais – outrora mais abertas ao texto, hoje centrada na imagem – confirma tal diagnóstico. Mas se é na nuvem digital que a vida pública passa a acontecer, tais acontecimentos serão, segundo Bucci (2021, p. 64), acontecimentos zumbis: “Uma cena perdura no ar e, assim, faz perdurar o acontecimento num estado de *acontecendo*, numa temporalidade elástica”. A suspensão de *La Bête*, portanto, não significou a parada da obra; desse ponto ela apenas iniciou uma outra viagem – “*La Bête* passou desta para melhor” (Schwartz, 2023, p. 12) –, no pós-vida de uma *outra cena*, as nuvens digitais: “Não houve enterro, nem vai haver: a internet inventou a eternidade” (Schwartz, 2023, p. 42). Será, então, no interior de tal temporalidade suspensa da eternidade “telespacial” que começará o terceiro tempo de *La Bête*: o tempo das transformações.

Se nos dois primeiros tempos não haveria muito o que fazer com relação aos rumos do acontecimento – já que as intervenções vieram majoritariamente de fora –, no terceiro tempo é que residiria o lugar de onde agenciar estratégias que perseguissem as vias do desejo imiscuído na obra. Pois o que esteve em jogo a partir de então, na imensa arena brasileira, foi a disputa pela significação da imagem do corpo do artista. Foi deflagrado um conflito de fantasias.

Mas o pontapé inicial para tal ciclo de transformações foi, mais uma vez, previsto décadas antes, pela própria Lygia. Ao apresentar uma versão de borracha do *Bicho* ao amigo e então já célebre crítico de arte Mário Pedrosa, esse “deu um chute no *Trepante* e falou: ‘até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!’ Eu adorei isso!, Lygia declarou” (Schwartz, 2023, p. 24). Wagner incorporou tal possibilidade como núcleo do seu dispositivo. Podendo manipulá-lo como quisessem – limitados, porém, pela opacidade, peso e elasticidade da sua carne, dos seus ossos e tendões – o público impunha à cena consciente da obra as suas fantasias inconscientes. Entretanto, ao morrer para o mundo concreto e passar ao virtual, o seu corpo já não opunha limites às projeções. Daí que seu corpo tenha se tornado um laboratório infinito de experimentações. O corpo do artista e o território do país se confundiram: de certa maneira, a interrupção da obra mesclou os dois numa espécie de corpo mítico puro, passível a múltiplas inscrições significantes. Assim, a passagem e a distância



aberta entre as transformações da cena consciente e a cena inconsciente do *La Bête* é demasiado sintomática: faz ver os signos da época.

Uma página inteira do romance é dedicada a uma lista obsessiva do ciclo das manipulações da imagem corporal do artista:

Sim, já abriram a minha boca; enfiaram o dedo no meu ouvido; criaram uma arma com meus dedos; me colocaram de quatro; me abraçaram; simularam conchinha; botaram um guarda-chuva em minhas mãos; deitaram em cima de mim; me deram um abraço; me vestiram; disseram um poema no meu ouvido; narraram uma história segurando minha mão; usaram o próprio telefone para tocar música ambiente; me maquiaram; dançaram comigo; recriaram no meu corpo as posições da Pietà, de Jesus Cristo, da Monalisa, do Super-Homem, da Estátua da Liberdade; me fizeram ajoelhar; me massagearam com óleo de arnica; fixaram a placa “Fora Temer” no meu pescoço; me estapearam; choraram na minha frente; fizeram o público chorar; modelaram o sinal de “foda-se” nos meus dedos; anunciaram o fim da performance; me pediram para parar; conversaram comigo; tentaram me manipular com a voz; me deixaram cair; fecharam meus olhos; me fizeram cócegas; relutaram em participar; me pediram licença antes de tocar meu corpo; me puseram um turbante; moveram meu pênis do lado esquerdo para o direito; fizeram minha cabeça encostar meus pés; me deixaram em pé sustentado por uma perna; taparam meu pênis com minhas duas mãos; me cobriram com um manto vermelho; me beijaram no rosto; me pegaram no colo e me retiraram do teatro; roubaram a réplica de plástico; quebraram a réplica de plástico; trocaram a réplica por um origami de papel; me colocaram na posição fetal; cantaram para mim; me pediram desculpa; torceram meu joelho; me fizeram correr; se transformaram em um Bicho; dançaram comigo; tocaram no meu pé (Schwartz, 2023, p. 120).

Acontece que todas essas transformações, não importa o quanto pareçam variadas, ainda se encontravam sustentadas – e principalmente protegidas – por três dimensões limitantes: a concretude empírica do corpo do artista, o dispositivo institucional e a fantasia conatural a tal institucionalidade. A ideologia do museu garantia certa segurança interpretativa do dispositivo artístico, de tal forma que, dentre as imagens listadas por Wagner, não há só uma que indique a extrapolação real de certa sensibilidade progressista. É bem como escreveu Theodor Adorno (2011, p. 58) na sua “Teoria Estética”: “O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta das obras”. Portanto, é a partir do momento em que “as paredes [do museu] já não mais separam interior e exterior” (Schwartz, 2023, p. 60) que, paradoxalmente, o desejo da obra começará a ficar perigoso de fato. Pois a partir de então as transformações deixarão de ser apenas as projeções unilaterais de uma classe e de uma ideologia para se tornarem mutações projetivas da complexidade monstruosa de um país em crise.

Não à toa, a primeira transformação descrita no romance é a repetição ampliada e funesta do chute inaugural de Pedrosa. Enquanto ocorriam a publicação do vídeo e a deflagração da polêmica na *internet*, Wagner entrava no metrô de São Paulo e descia na estação Vila Mariana. A partir daí o escritor inventa sua ficção – como dizem, baseada em fatos reais⁴:

⁴ Um procedimento essencial da primeira parte do livro consiste num constante retorno ao trauma sob várias formas possíveis; várias versões são narradas, sem nunca revelar qual é a verdadeira.



Saí do vagão, subi as escadas. Meu telefone atualizava novas mensagens. Já não eram somente agressivas. Havia milhares de outras: de apoio, escritas por amigos e desconhecidos que estavam on-line no momento em que eu atravessava a catraca para seguir em direção à casa onde estava hospedado. Avistei um carro de luxo estacionado na entrada da garagem de Olivia, minha anfitriã. Duvidei que fosse um de seus amigos. Ao mesmo tempo, me senti acompanhado em um trajeto que poderia deixar qualquer pedestre hesitante [...]. Passei pelo carro. Havia quatro passageiros. “Boa noite”. Ao pegar as chaves da garagem, escutei o abrir e fechar de portas. Caí no chão. Olhei para cima, era um taco de beisebol. Perdi a força e brevemente o sentido. Um deles me agarrou pelo cabelo. Vozes masculinas repetiram os mesmos insultos que rebentavam na internet. Eu não consegui gritar, muito menos abrir o portão para que a cadela rasgasse aqueles homens pelo pescoço. Recebi um murro nas costas que agravou a minha hérnia de disco. Em seguida, eram oito pés chutando o meu peito, a minha barriga o meu sexo. Reconstruíram outra versão do *Bicho* (Schwartz, 2023, p. 24).

Se essa narrativa é inventada, a sua contraparte real não deixa de ser violenta. Em vários comentários e em algumas notícias falsas da imprensa marrom, o artista aparece como se tivesse sido fisicamente linchado. Uma das manchetes mais tenebrosas noticiou o suicídio de Wagner. No caso desse trecho do romance, a fantasia ficcional do taco de beisebol – objetos fálicos são recorrentes em boa parte das ameaças – apenas atualiza a fantasia expressa de um dos seus detratores, que escreveu numa rede social: “Chegou a hora de mudar as coisas. Se ao menos eu pudesse enfiar uma vara de ferro aquecida a 850º no rabo dessa mãe e do artista, outros pervertidos pensariam cinco vezes antes de irem a público fazer asneiras” (Schwartz, 2023, p. 52). Tal fantasia surpreende pelo esmero no detalhe. Mas no texto integral que a expressa, é curioso como a sexualidade latente – mas também patente – funciona, ironicamente, como uma espécie de véu: ela tem por fundamento um dos mais graves sintomas sociais do Brasil atual: a união entre política e religião. Assim escreveu o detrator:

Todos em nosso movimento se levantarão e usarão seu intelecto para tirar nossa raça dessa situação estrumeira. Vamos trabalhar como formigas, invisíveis, mas ativas. Vamos aproveitar este contexto bastante tenso para difundir nossas ideias e convencer as pessoas. Não vamos descansar até que tenhamos convencido todos para agir. A queda desta república é inevitável. Tudo está podre, só se mantém por milagre. Tudo aqui está fodido: mais desempregados, mais migrantes, mais terrorismo, um presidente caindo nas urnas. No entanto, esta bondade cristã, este politicamente correto nos trouxe para onde estamos, em ruína moral e financeira, numa degeneração quase irreversível. Chegou a hora de mudar as coisas. [...] Há muitos anos me pergunto como sair moralmente limpo desta batalha contra judeus e muçulmanos, sem sujar minhas mãos com sangue — pois quero me mostrar sem pecado diante de Cristo, meu Salvador, quando o dia chegar. Não é possível combater estas duas sementes de Satanás e todas as outras perversões e permanecer limpo. É impossível. Tenho observado os ícones da igreja. Noto que alguns anjos têm espadas nas mãos — soldados de Cristo, que vão para a guerra. Portanto, um pouco menos de caridade e escrúpulos faria muito bem ao nosso povo, porque os tempos são muito difíceis. É agora ou nunca (Schwartz, 2023, p. 52)⁵.

5 No romance, onde o trecho aparece, não fica claro se a declaração é real ou fictícia, embora logo depois Schwartz deixe subentendido que sim, é real. Mas ainda que não o fosse, uma leitura dos comentários reunidos no *site* do artista é o bastante para fazer ver que uma declaração como essa está longe de ser improvável.



É sempre surpreendente quando, num manifesto de natureza conservadora, reluzem certos trechos de ímpeto revolucionário; pois frente ao atual estado de coisas, radicalmente neoliberal, não haveria como refutar, por exemplo, a constatação hamletiana de que “tudo está podre, só se mantém por milagre”. Como tem defendido o filósofo Vladimir Safatle (2006) em várias ocasiões na imprensa, foi justamente tal inversão que reconfigurou a suposta polaridade entre esquerda e direita: se hoje a ação conservadora vai se tornando crescentemente revolucionária – ao menos no caráter de intervenção direta no mundo social e no forçamento dos limites do estabelecido –, por seu lado, a ação progressista mingua, num enfraquecimento da força política cuja intervenção sobrevém apenas no sentido de conservar direitos anteriormente conquistados.

Rodrigo Nunes (2022), no livro *Do transe à vertigem*, usa o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, como modelo teórico para a exposição de um diagnóstico – e esboço de prognósticos – no que diz respeito às posições da esquerda brasileira face ao abismo político. Para Nunes, ressoando Glauber, a ação política – e estética – não consistiria em tentar mimetizar, nostalgicamente, certa síntese violenta hoje presente no ímpeto da reação conservadora. Antes, o primeiro passo consistiria em reconhecer o abismo, estudar e finalmente expor a complexidade contraditória da sua anatomia:

Terra em transe não tinha pretensão de responder às questões levantadas – mas também não permitia que as pessoas se esquivassem delas. Na verdade, a falta de respostas era efetivamente parte do que estava sendo dito. [...] Em vez de massagear ou aplacar a consciência dos espectadores, a ideia era forçar a esquerda a encarar o impasse coletivo no qual ela se encontrava – a reconhecer que, como diz Martins a Sara em determinado momento: “O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele”. [...] Comparados ao mergulho crítico implacável de *Terra em transe*, os documentários que tratam da queda do PT não têm como não parecerem confortáveis demais, dispostos demais a poupar a esquerda de se haver com perguntas difíceis (Nunes, 2022, p. 161).

Não se trata, portanto, nem de uma busca do vigor perdido nem da entrega ao cinismo niilista. Trata-se de aguçar os ouvidos para as oportunidades históricas, que vibram nos abismos e irrompem nas estruturas dos acontecimentos. É aí, então, que as diferenças entre uma obra ruidosa como *Terra em transe* e uma silenciosa como *La Bête* são dissolvidas. As duas articulam a possibilidade de, através da exposição do impasse, reconhecer e agenciar os rumos transformadores do desejo histórico que atravessa e anima cada obra de arte.

Há algo num acontecimento que não é redutível a seus resultados. Isso é porque seus resultados são objeto de disputas em torno do que se inscreverá nas instituições, nas práticas, nas formas de vida; e disputas podem ser vencidas ou perdidas, pois são justamente o ponto onde a contingência entra na história. Já o acontecimento é aquilo que abre a possibilidade dessas disputas, ou seja, que permite que coisas anteriormente impensáveis ou impossíveis entrem em jogo – seja para vencer, seja para perder. [...] “Fazer justiça” não implica romantizar, tentar isolar um núcleo ideal puro no meio da impureza dos eventos, ou dizer que o sonho importa mais do que aquilo que efetivamente se soube realizar. Significa apenas reconhecer o que há de irredutível no acontecimento: que um momento como aquele não é trivial; que um novo momento político, para o bem e para o mal, se abre ali; que o potencial contido naquele instante é maior que todos os seus desdobramentos posteriores e não se esgota em nenhum deles (Nunes, 2022, p. 168-169).



É nesse sentido que a interrupção é o procedimento primordial do *La Bête*. Não fosse a abertura desse “ponto onde a contingência entra na história” – ou seja, o próprio Real –, provavelmente a história da obra estaria, ainda hoje, submetida à história administrada. Seria mais uma obra entre outras tantas, e tal como essas, potencialmente invisível. Foi a quebra, portanto, que a emancipou; a heteronomia forçada a autonomizou. Pois quem sabe *La Bête* tenha surgido menos para ser vista do que para fazer ver. Através dela, a contingência se transformou em destino, de modo que hoje a obra já não é somente parte de uma história da arte: há uma história *através* da obra.

Segundo Luciano Gatti (2009), Walter Benjamin formula a noção de uma história virtual inerente às obras de arte: “Essa história virtual é qualificada por Benjamin de história natural, termo que confere às obras uma vida natural, na qual se incluem não só sua produção, mas também os momentos de sua sobrevida, como sua duração, seu efeito, sua crítica e sua tradução” (Gatti, 2009, p. 110). Em outras palavras, se a obra continua para além da sua duração imediata, a crítica é um momento imanente a ela e à sua história. É tarefa da crítica, portanto, expor os modos como tal virtualidade estética se dá:

A exposição destaca as obras da vida histórica, permitindo que a história interna delas venha à luz. [...] Descobrir nos fenômenos sua interpretação objetiva, seu pertencimento virtual a outra constelação de fenômenos, consiste em delinear uma imagem da história neles concentrada. Essa imagem não se confunde com o mundo dos fatos: ela é uma constelação histórica de verdade, mas não é deduzida sistematicamente das obras singulares. Ela é a interpretação objetiva das obras, a reordenação, pela crítica, de seus elementos numa nova constelação (Gatti, 2009, p. 111).

Sendo assim, não é como se acompanhar e defender o poder das transformações virtuais do *La Bête* fora do seu campo de autonomia conduzisse a uma aniquilação da experiência estética. Na verdade, conduz a uma rejeição de qualquer luto pela arte perdida e à busca de uma experiência estética que se dará, então, sempre em lugares novos, inesperados. Se uma obra violentada pode ser um dos momentos críticos de uma obra emancipada, é porque ela obriga a própria experiência estética a se emancipar dos seus lugares administrados. A obra violentada, nesse caso, continuou na experiência de um país, ainda que não estivesse mais lá.

Mas está.



Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- AGAMBEN, G. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRUM, E. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead. *El País*, São Paulo, fev. 2018. Seção Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 03 fev. 2023.
- BUCCI, E. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CLARK, L. *The relational object*. Acervo digital do Portal Lygia Clark: São Paulo, 1978. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4800/the-relational-object>. Acesso em: 20 set. 2024.
- GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LEPECKI, A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- MARCONDES, R. A violência de um gesto: contribuições benjaminianas para a arte da performance. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Campinas, p. 01-32, 2021. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4107/3373>. Acesso em: 05 nov. 2024.
- NUNES, R. *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- PEDROSA, M. *Obra crítica, vol. 1: das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- SCHWARTZ, W. *A nudez da cópia imperfeita*. São Paulo: Editora Nós, 2023. Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/>. Acesso em: 14 abr. 2025.



Biografia acadêmica

Daniel Freire Guerra - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Doutorando em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: freireguerra@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Daniel Freire Guerra

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 12 novembro 2024

Data de aprovação: 17 fevereiro 2025



**TO SAVE THE BEASTS:
La Bête and Brazil eight years later**

PARA SALVAR OS BICHOS:
La Bête e o Brasil oito anos depois

Daniel Freire Guerra

 <https://orcid.org/0000-0002-4971-2856>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8132

To save the beasts:

***La Bête* and Brazil eight years later**

Abstract: The article revisits Wagner Schwartz's performance *La Bête*, eight years after the controversy it sparked in 2017, analyzing its formal procedures in the light of the critical reception accumulated during the period, as well as taking into account the artist's autobiographical novel written and published in 2023. Throughout the critical analysis, it will be revealed how its three basic procedures – interruption, suspension and transformation – can serve as models for reflecting on the country's socio-political conflicts, but also on the status of contemporary art itself in the face of current impasses.

Keywords: contemporary art; art criticism; far right; critical theory; psychoanalysis

Para salvar os bichos:

***La Bête* e o Brasil oito anos depois**

Resumo: O artigo retorna à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, oito anos depois da deflagração de sua polêmica em 2017, analisando os seus procedimentos formais face à fortuna crítica acumulada durante o período, assim como levando em conta o romance autobiográfico escrito pelo artista e lançado em 2023. Ao longo da análise crítica, serão revelados como os seus três procedimentos basilares – a interrupção, a suspensão e a transformação – podem servir como modelos para pensar o país e os seus conflitos sócio-políticos, mas também o próprio estatuto da obra de arte contemporânea frente aos impasses atuais.

Palavras-chave: arte contemporânea; crítica de arte; extrema direita; Teoria Crítica; psicanálise.



Wagner Schwartz's performance *La Bête* premiered in a Brazil in turmoil, although it suddenly became historic, not only because of its unique formal revival of Brazil's old modernist forces, but also because it was interrupted and attacked by a far-right movement on the rise during 2017. The artist was accused of pedophilia and persecuted, fell into a state of depression and went into self-exile in Paris. Curators involved in the performance or in similar controversies had to testify at a CPI on Maltreatment organized by the legislature. All of this was indeed catastrophic, perhaps less because of its immediate consequences than because it was a predictive index of what was to follow.

However, during the study, this researcher sensed that, despite all the commotions and brutal events involved in the case, the aesthetic structure of the work already contained the germ of what would happen to it in an unaesthetic way. It will therefore be the theoretical and analytical consequences of this idea that I will unfold in this article, reassessing the work's trajectory eight years after its interruption. To do this, it was necessary to make a critical assessment of the critical reception accumulated since then, as well as to bring up one of its most recent products, the autobiographical novel *A nudez da cópia imperfeita* (The Nakedness of the Imperfect Copy), written by Schwartz himself and released in 2023. The central hypothesis is that if the researcher were able to retroactively introject the social event into the aesthetic event, and vice versa, he might be able to reposition the work in relation to the aesthetic desire that its structure formalizes.

What makes *La Bête* different from all the works that were attacked by the Brazilian far-right at the same time¹, is that the indices of the unaesthetic interruptions that hit it were inscribed in its aesthetic structure from the outset. In fact, the historical content unveiled by the only apparently external crossings belong – not only at that time, but even today – to the truth content of the work. Thus, over the years, it has become the privileged example that one of the legitimate forms of existence of contemporary art lies in sustaining the possibility of suppressing its own aesthetic existence.

The problem is that the controversy surrounding *La Bête* brought together many superficial discourses, quite distinct from the experiential complexity triggered by the interruption of the work. This discursive armor, inflated by the affections of the time, obfuscated any proper analysis. That's why, eight years on, we must try to break through this armor. Of the co-optations of public discourse, we can isolate three: one in the reactionary camp and two in the progressive camp. While the reactionaries, relying on the speed and apparent immediacy of the social networks, indulged in homicidal impulses sublimated in obtuse jargon drawn from old Christian morality and the global *New Right*, the progressive camp found itself caught between the pole dominated by journalism and the pole of left-wing liberal sensibility, the latter concerned about the health of democracy and believing that the problem, if it wasn't among those who believe themselves to be on the right side of history, had to be in the eternal censorship of eternal art.

1 Such as *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* (2016), by Renata Carvalho, and *DNA de DAN* (2017), by Maikon K.



The mass of news, criticism and commentary has become so monstrous² that, over the years, it's not even surprising that few of these discourses have touched the heart of the problem. But what the historical distance, the analysis of the accumulated critical reception and Schwartz's novel make us realize is that through *La Bête* the ghost of Lygia Clark – its main inspiration – was not just beaten up; it came back to collect its revenge in the best style: it broke the work of art again – and literally.

It was the artist himself who understood, more than many of his defenders, that the interruption of *La Bête* was not an accident external to the work, but its immanent element. In the book *A nudez da cópia imperfeita*, which was written based on both the work and its controversy, Schwartz (2023, p. 49) writes: “[After the interruption] the performance continued to be articulated, but in a different way to what Lygia Clark and I had proposed”. There are two fundamental theoretical ideas here: firstly, the artist states that the work desires and speaks beyond the intentions of the cultural agents engaged in its culturally healthy circulation; secondly, the metaphysical idea that Lygia lives on, despite being dead. Perhaps they did, in fact, create the piece together; they worked in that unheard of dimension that the confluence of desires inaugurates. But there is a third intuition, just as important: that the novel, written six years later, is an inextricable part of the formal history of *La Bête*: “The fact is that the various reactions to the images of the performance changed the direction of the story I had been writing until then, they created this book. Would such a change be the most important element of this narrative?” (Schwartz, 2023, p. 122). Then the most important realization dawns: the artist concludes that his art, “so unimpressive to the media, was born dead. It took the enemy to discover it for it to come to life” (Schwartz, 2023, p. 122); and furthermore, that “this category of art is dispensable for the world of consumption. In fact, to make the headlines, only through scandals” (Schwartz, 2023, p. 19).

One of the most touching moments in the story of *La Bête* lies in the fictitious letter that Lygia Clark's ghost wrote from the beyond and sent to Schwartz. In the missive of December 2, 2017 – transcribed in Schwartz's novel – Clark affectionately confirms the artist's impressions. It's as if this alone had the power to reassure him; after all, he did his job, he did what he could. So wrote the ghost:

My dear Wagner, it's a joy to have you by my side. [...] Don't forget, I was present at every one of your performances. I died to see it happen. *La Bête* is the action I imagined for the body and the object; it couldn't be any other way. It's not just about creating an object. An object has no value. They give it a value because they can't guarantee an action. Action has no cost, my dear, it's free. Body for the body's sake, or whatever that phrase means. In any case, I continue to work with relational objects. I am each one of them now. And this internet, which I never knew in life, has given me the opportunity to be a cloud too. The materials have changed. If before I used to spread objects over people's bodies, today I work directly on the senses, where I always wanted to be. Death gave me this gift; do you understand now? Finally, I'd like to say to you: perhaps you've given too much of yourself to this contingency called contemporary art. There are

2 Most of these texts are on the artist's official website. See link at: (Schwartz, 2023).



serious risks to be experienced when a work leaves a museum. If *Bicho* was taken out of people's hands so that it wouldn't be destroyed, imagine a performance? That word seems to be my age, but that's between us. Folding and unfolding *La Bête* keeps the sculpture active; if its joints are destroyed, there will no longer be a *Bicho* on stage, just a wounded body. But beyond the impostures, we also have to celebrate what has happened. I would celebrate the era of replicas, what remains of my inaugural work. Two thousand and seventeen kisses to you, Lygia (Schwartz, 2023, p. 143-144).

The ghost was well-aimed. The delicacy with which the artist chose to work with a plastic miniature of one of Lygia's *Bichos* – originally made with metal sheets, much larger and heavier – would not necessarily supplant the paths inscribed in the history of Clark's work. It's just that, like other contemporary artists in their mature and more radical phase – including Hélio Oiticica, her friend and confidant – Lygia wanted the work of art to break down, so that its lines could be inscribed, both concretely and virtually, on the surface of the world. The concepts and procedures she used were mainly the *organic line* – a technique developed to break the transcendental framework of artistic devices by inventing others, immanent to the happenstance of color –; the *body* as the ultimate support for the creative gesture; and the notion of *relationship* elevated to paroxysm, putting the very notion of aesthetic experience at risk. Like Hélio, Lygia was also an eminent theoretician. She was fully aware of the different structural dimensions coexisting in the work of art. No wonder she studied psychoanalysis and, during the last years of her life, developed a de facto therapy. That's why she wrote the following conclusion in the 1978 text “The Relational Object”: “[During therapy], we thus witness the rupture of the frontier between body and fantasy” (Clark, 1978). When Lygia speaks of fantasy, she knows the psychoanalytic implications of the concept. And when she talks about the body, she brings it closer, in her own way, to what the psychoanalyst Jacques Lacan called the Real. Lacan defines it negatively, confronting it with the notion of “reality”,

because reality is constituted by all the halts that human symbolism, in a more or less perspicacious fashion, passes around the neck of the real in so far as it makes of them the objects of its experience”. The specific property of objects of experience is precisely to leave in some way [...] everything that escapes from it in the object. (LACAN, 2016, p. 512).

In Clark's grammar, therefore, bringing together the Real – identified by her as an original kind of synesthetic carnality³ – and fantasy, until a total blend of the two dimensions was achieved, meant proceeding with a revolution in sensibility. Lygia says: “The R. O. [relational object] may thus be considered an object that annihilates itself” (Clark, 1978). Thus, it will be through the struggle against the appearance of the art object that the boundaries between fantasy and the Real can merge into a fertilizing confusion. This destructive force, which according to Lygia “dilutes the notion of [pictorial] surface” (Clark, 1978), should annihilate the autonomy of art as it points to

3 It is important to note that this positive view of the Real, that is, identifying it with the carnality of the human body, as it appears in Lygia, is foreign to Lacanian psychoanalytic formulations, where the Real is of a negative order. In fact, a study of Clark's theory leads us to believe that her psychoanalytic reading was mainly informed by Freudian theory, in which the notion of the Real as established by Lacan had not yet been formulated.



the revelation of a scene external to the appearance of the work, in which a “language of the body” will be inscribed that is necessarily ethical, not necessarily aesthetic. It will therefore be up to the artist to construct less an art object than a device called a *relational object*: an “anti-work of art” that “abolishes any kind of support” (Clark, 1978). In fact, in her late technique – which devoured and digested all previous artistic practice – Lygia no longer even spoke in terms of aesthetic experience: she spoke of healing. For her, the encounter with the relational object should bring about the “experience of living a totalized unity as life-experience” (Clark, 1978). In this praxis, it is clear that “neither spectator nor object need exist” (Clark, 1978), since, in the act of the clinical experience, the body touched by the object is no longer a spectator – except of itself – while the object, at the very moment of its use, is sacrificed in favor of the patient’s “structuring of the self” (Clark, 1978). In short, the relational object is produced to be annihilated in the fire of “life-experience”. Art must set art on fire.

No matter how the ideology that emerges from Lygia’s work is read, what stands out is the evidence of a desire that not only ran through the artist, but subsisted beyond her. This is the kind of thing that reading Lygia’s residual fantasy reveals. It was this fantastical residue, preserving desire like a fossil immersed in amber that, traveling through the decades on the rails of a country’s symbolic order, was finally incorporated into the genesis of *La Bête*. Lygia’s scene was incarnated in Schwartz’s scene. But while the scenes of the two artists are unconscious and identify with each other, their devices, on the other hand, are quite different, since it is in their nature to be profoundly historical. The Real of the two works is also very different, of course: they are two “Brazils” – two holes – even though, hovering above or below them, the ghosts (this is the name we will give, in this article, to the specifically aesthetic signifiers) of one era communicate with those of the other. They persist as all ghosts persist, although they float between historically dissimilar devices and fantasies.

In a 1929 critical essay dedicated to defending Villa-Lobos’ still misunderstood music, the young Mário Pedrosa – who years later would become one of the main supporters of neoconcretism, and a great friend of Lygia’s – fervently believed in the ghosts that constituted the fantasy of an entire generation. The critic was inspired by the imaginary impetus of the first Brazilian modernism. In his brilliant prose, a certain primitivism set the tone:

Perhaps Brazilians are able to evoke at random whatever part of Brazil has entered the artist’s imagination as nature, as a living thing, acting upon it and allowing it to help shape their sensibility: the popular dances and rondos beneath the palm trees and stars of the Northeastern beaches, the beat of the *catéretê*! at the forest’s edge, the macumbas? and witchcraft of the blacks on the outskirts of cities, the *serestas* [serenades] and *choros* in the cities, the traditions and felicitous improvisations of Carnival in the capitals, etc... . Or even something more vague within the Brazilian vastness. ... Things from deep in the woods: the mysterious Brazilian forest, filled with familiar legends and demons, where the wildcat lives with the Great Snake and the legendary descendants of tribal hero Macunaíma, and the great rivers, majestic and deep, these great, fantastic beings that have always inspired childhood fear, attraction, and worship in Brazilians, from the depths of which rise enchanted palaces, dwellings of “Iara”—the mother of the waters, with her green hair, our god-mother, etc. ... (Pedrosa, 2023, p. 35).



Although it is clear that many of these ghosts persist unscathed and with renewed insistence in the fantasy of today's art system, the spectral residues of this first modernism have undergone various mutations when they were incorporated, first in the work of an artist marked by neoconcretism, and then in a contemporary performance. This was one of the reasons for the uncontrollable flood of fantasies triggered by the abduction of a fragment of the piece by the Real of a country, taking such unexpected and catastrophic turns: the ghosts were countless and wild. But all this chaos, as we believe, is still part of the work. Just as in Lygia's work, the desire for radical heteronomy – that is, for dissolution in the social world – was inscribed in the autonomous genesis of *La Bête*.

The performance fantasy proved to be ambiguous right from the start of the creation process. If, in the intimacy of the studio, it gradually emerged as an embroidery sewn onto a rag, then, when it came into contact with the cultural apparatus of exhibition, it became a small curatorial jewel. Precariousness and glamour – these two aspects have never ceased to coexist. It all came about in 2005, during an untimely encounter with one of the *Bichos*.

While visiting the city's galleries, I came across one of Lygia Clark's *Bichos* sculptures, displayed inside a glass cube. It was bigger than my hands, made of metal, and had around eight flat, pointed parts like weathered shirt collars. In France, *Bichos* can be called *Bêtes*. When they were created in the 1960s, they allowed the different parts of their body to be articulated by means of their hinges. In exhibitions, they would only fulfill their function as a work of art when the public participated. When I saw a trapped *Bicho*, I promised him and myself that I would release his body from the cube, so that the relationship between the object and people could be resumed. [...] It would be impossible, however, to release that sculpture from there. I thought: "I'm going to become a *Bicho*" (Schwartz, 2023, p. 43).

That year, the artist still couldn't have known that his self-prophecy would be fulfilled, albeit by crooked means. By freeing the sculpture from its glass cage, giving it autonomy and incorporating it, Wagner freed not only the animal, but the beast – a sense of *bête* whose absence from the artist's discourse is perhaps not accidental. The autonomous and aloof voice of the beast, almost monstrous, had already been inoculated by Lygia decades before: "When people asked her how many movements a *Bicho* could make, she [Lygia] would reply: 'I don't know, you don't know, but he does'" (Schwartz, 2023, p. 43-44). Knowing this well, Wagner addresses the reader of the novel decades later: "Before I continue with my questions, we'll see how the *Bicho* can give answers" (Schwartz, 2023, p. 44). But the *Bicho* had already given them. And if it took the artist so many years to be able to hear and write them down, it's because the fantasy he embroidered – in other words, the dimension that, according to Lacanian psychoanalysis, would give him a floor, a ceiling and a north – had been woven with fabrics that were as delicate as they were fragile. Among many other factors, the artist, like many Brazilian artists, was relatively poor – although he had his connections. That's how the meeting at an art collector's house, just twenty days after the interruption of the piece, could become an exemplary anecdote, revealing how the equation that links fantasy to the artistic device often depends less on ideas than on financial backing. If it hadn't been for the wealthy collector's refusal to accept the conditions Wagner had



requested for the sale of his work, part of the recent history of contemporary art would have been different. The artist tells us:

Álvaro Marinho [the collector] was attentive. [...] He was staying with his family in a hotel next to the Champs-Élysées. I was greeted for breakfast with a hug and a good morning in Brazilian Portuguese which, at that moment, did me a lot of good. We talked about the country with which we shared aesthetic and political interests. The scenario before us was worrying: the removal of a left-wing government, the rise of the far right. Antagonistic themes were part of the breakfast, although the aim was to create a relationship between the gallery and my work. I thanked him. I asked for some time to think. About to say goodbye, Álvaro said he had a *Bicho* in his collection. At the same time as feeling that I could be close to one of the sculptures I most appreciate in the world, I let it slip: “How much did you pay for it?” “One million and eight hundred thousand dollars” (Schwartz, 2023, p. 138).

Wagner didn’t have one million and eight hundred thousand dollars at that time, nor had he ever, not even at the time of the initial impulse. But if the artist is hardly ever rich, he has to be creative; a fantasy can be built with the most ordinary material: “[After Lygia’s death], plastic replicas were created from her sculptures, but they did not even receive the popular prices of the street markets. Death delegates functions: it inflates. Annoyed, I bought a replica in the shape of a crab” (Schwartz, 2023, p. 13). So this was the possible fantasy that the artist had in his hands; a chocking pink plastic fantasy that he would be obliged to pass on to the public as an authentic art object, transforming it, through illusionist gestures, into a little jewel.

From this, *La Bête* was born as a minimal, delicate and iridescent piece. Devoid of shadows, it was reminiscent of the modernism that contributed to its conception. Neither classical nor pop, it was simply contemporary, precisely because it was intimately – dangerously – close to the upheavals of the present moment – as Giorgio Agamben (2009) argued in his renowned lecture “What is the contemporary?”. *La Bête* bore no irony, although it was open to all; it was not willfully postmodern, therefore. And its modernism, in the moment of public fruition, ended up confined to citation. The work was so simple that its description fit elegantly within the statement the artist was compelled to give to an officer at São Paulo’s 4th Police Precinct for the Repression of Pedophilia: “I was lying on a cardboard mat with a plastic object in my hands. My body was available to be manipulated by people” (Schwartz, 2023, p. 119). To this day, no more precise description of the piece has been offered – neither in news reports nor in reviews – because, in fact, that was all that constituted its empirical materiality and beauty. In it, the literal minimal surpassed any parodic minimalism.

It is therefore essential to ask why there has been so much commotion around the work. Nudity and a child touching an adult’s naked body – the triggers for the controversy – are certainly important ghosts in stirring up social fantasies, but they are not essential. When sociological aspects are used, as they have been, as irrefutable justifications for theoretical explanations, doubt must prevail. It’s best to study the interior of the work, finding holes through which worlds cross. Thus, there must be some structural procedure that, when encountering social crossings, has entered into a process of mutation, like a rebellious cell.



In the article *A violência de um gesto* (The violence of a gesture), Renan Marcondes (2021) articulates the hypothesis that, in certain historical contexts, a politics of activity can be less politically effective than a certain politics of passivity. For him, it was *La Bête*'s extreme passivity that determined its violent fate, while at the same time denouncing the systemic violence of an entire country. Based on a reading of Walter Benjamin, Marcondes (2021, p. 4) states that if the “most radical political action would be of the order of the gesture”, this would correspond to an “interruption of action”. The diagnosis is elegant: “What was at the same time the most violated performance and the one most accused of violence is, in fact, constituted by an almost absolute passivity on the part of the artist” (Marcondes, 2021, p. 8). In this way, *La Bête* “only exposes violence”, dismantling and distorting its socially naturalized function of use. From this we can deduce that the critical character of the piece, in other words, its real strength, appeared simultaneously with the revelation of the violence perpetrated against the work itself; for it is “a strength that only opens up space” (Marcondes, 2021, p. 17). By denying the imperative of production, the suspension of efficacy inaugurates an “open space of interruption and suspension” (Marcondes, 2021, p. 19).

With these arguments, Marcondes reaches the procedural core of *La Bête* without having to isolate the work in a formalist or historicist parenthesis, as has been the case in many of the comments; nor does he incur the temptation to make “victimistic” apologies for the wounded integrity of art or culture. The article proves that art's heteronomy and autonomy need not be self-excluding aspects. Most importantly, however, it is also clear that *interruption* and *suspension* are the two core procedures of the work.

It was these cells that entered a process of accelerated mutation, putting the very body of the work at risk. The fact is that the force of interruption, if accepted, leads to impasses whose logical closure paradoxically opens the way to new logics. But this mutation was only possible because each procedure, starting with the explosion of the work, opened up in a mirrored pair whose terms resonated dramatically with each other: if the *interruption*, in the aesthetic event, consisted of the staged passivity of the artist – that is, in a certain way of presenting itself as a yes that hides a no, and vice versa – on the other hand, as a social event it came in the form of an atavistic and chaotic violence, but mainly active. As for *suspension*, if as an aesthetic event it resided in the durational isolation of physical gestures for the emancipatory transformation of their meaning (the poses imposed on the artist's body by the public), in the social event it was embodied in the procedure of extracting a single image – that of the child's touch on the artist's naked body –, its elevation to digital clouds and its progressive manipulation according to the prevailing fantasies in dispute. This is how the *La Bête* event sparked, among other things, a kind of semiological delirium whose traces, if mapped in all their breadth, would reveal a lot about the geopolitical – and why not, affective – map of the country. It's just as Wagner wrote (2023, p. 198): “I rubbed the map of Brazil all over my body”.

In short, the aesthetic device of the work was already inscribed with its ethical meaning from the outset: everything called for the outbreak of impasses. After all, no one who wants



to avoid vulnerability would put themselves in the position that the artist has assumed in the work. The history of performance art itself is full of devices whose core is the transformation of bodily fragility into aesthetic power. It turns out that the Schwartzian fantasy – as well as being ambiguous in its way of stretching between objective precariousness and curatorial glamor – encountered another kind of real: the Brazilian one, that of the third millennium and the neoliberal era.

In a first movement, the work was interrupted after a fragment of its conscious scene – a video, recorded by a friend of the artist – was singled out and published on the internet, its unconscious scene. In a second movement, the work was suspended, in the double sense of the word: at the same time as it had to stop the machinery of the device, its ghosts continued to run around the world, penetrating the most disparate and conflicting fantasies; they became the suspended elements of a boiling substance called 21st century Brazil, in which, in the words of Eliane Brum (2018), “fiction has become obsolete” because “everything is reality”.

The three times of *La Bête* – interruption, suspension and transformation – are therefore the scansion of its syntax. This machinic chain is what guaranteed the strong link between the faces of the aesthetic event and the social event, even though the spectacle, as the fetishistic dimension of the work, had been reduced to dust. The exact point of the interruption could not be determined empirically, because it took place simultaneously inside and outside, during and after the spectacular device: if the girl touching the artist next to her mother, in the middle of the show, was just one figure, among many others, of the interruption stimulated by the staged passivity of the artistic device, when published on social networks it became a phantasmatic image that triggered an unexpected interruption in the aesthetic system, although it was just as eloquent as its previous form. The thing is, the work continued to happen; the scene just spread monstrously around the world. So much so that the overexposure of a small ghost – as simple as that image – was enough for the curatorial apparatus, in this case the Museum of Modern Art (MAM) in São Paulo, beset by institutional threats, to force the gears of the artistic apparatus to stop, in such a way as to make us question, today, whether this fear is really a good political advisor.

The museum’s *Position Statement* was institutionally assertive, but historically regressive. Apart from all the official information aimed at calming tempers – although, as we now know, to no avail – what matters is the aesthetic and ethical content of the statement. In an attempt to placate the unbearable scene outside its walls, the institutional device ends up contradicting the very work it bought and exhibited, as we read in a certain laconic passage which, if it could go unnoticed in institutional readings, in an analytical reading becomes the nodal point. The museum claims that “the work presented on the occasion has no erotic content and was limited to an interpretative reading of Lygia Clark’s work *Bicho*” (Schwartz, 2023, p. 21), when in fact – as I argue – it is precisely the opposite: the work is deeply erotic *because* it was not limited to an interpretative reading of *Bichos*; it was its unlimited *incarnation*. In other words: in its diplomatic attempt to separate real eroticism from the allusion to pedophilia, the museum ended up legitimizing the



reactionaries' fantastical imposition: it merged the two images into one – an erotic pedophilia or a pedophile eroticism – and claimed not to have perpetrated it. Thereby, the event itself was once again violated: its two greatest powers, concrete eroticism and the incarnation of modernism, were transformed into the very obscenity to be shamefully concealed. Here, then, is a political message that recent history provides: what currently coordinates many institutions committed to “stimulating a constructive, tolerant and pluralistic dialog with all segments of society in order to strengthen culture and our democracy” – as the MAM note states – is fear. It turns out that “all segments of society”, in their plurality, seem to show us just the opposite: it is not – and never has been – possible to talk to a fascist; a fascist must be fought.

But in order to do so, we would have to assume the singular temporality of the conflict. It turns out that it is extremely difficult to sustain such a suspension. Because it is a time on the edge of timelessness, it demands an increasingly rare ethical force, when it is a certain “ontology of acceleration” (Lepecki, 2006) that governs public and private life equally. Sustaining suspension, therefore, would mean sustaining all the conflicting forces involved in an impasse. Embracing conflict, not denying it.

In *La Bête*, suspension – like interruption – has two procedural sub-figures: one conscious and the other unconscious. If in the scene of the artistic device, the image of the artist's body appears as a ghost *willingly* open to manipulation, in the scene of the social world, that same ghost appears *unwillingly* open to manipulation. Thus, the procedure remains the same – only the signs are reversed. Only in this second time the ghost is no longer the image of the trio; the image of the artist's body, now alone, is detached from the concrete bulkhead – the *frame* transformed into a *mime* – and becomes pure virtuality, an incorporeal body thrown back and forth over the convulsive arena of the Brazilian territory. The metaphor comes from the artist himself:

I was killed on the internet. I'm a witness. [...] Now, I write like one browses. The experience of writing without a body is curious. [...] If you read aloud or put the timbre of my voice in your head, you will be able to participate in the events that transformed my body into a kind of shuttlecock, thrown into the air by opposing hits (Schwartz, 2023, p. 11).

In order for the abstraction necessary for suspension to take place, the artist had to be symbolically killed. This behavior, which refers to the atavistic ritual dimension of humanity, is also the trans-historical repetition of a threshold inherent to the symbolic regime.

A signifier, as Lacan (1995; 1998) explains, is the presence of an absence. In order for a language to be articulated, the empirical world must be dematerialized, a procedure carried out by words. The same is true of images. As Agamben (2012) reminds us, the word image comes from the Latin *imago*. As this was the name given to the death masks of the ancient Latin peoples, the etymological proximity of the notion of image to the notion of ghost becomes ontological: in every image there is an ongoing afterlife (Agamben, 2012). This is what guarantees the astonishing speed of contemporary simulacra.



In his book “The superindustry of the imaginary”, Eugênio Bucci (2021) describes what he calls “public telespace” as a virtual territory superimposed on geographical territory and governed by the “tyranny of images”. These, inaugurating a “zero space” and a “zero time” (Bucci, 2021) - that is, the simultaneous and the instantaneous, respectively – order public life in all its scope. Bucci (2021, p. 39) concludes: “History is no longer written, history is drawn”. Indeed, the entire algorithmic evolution of social networks – formerly more open to text, now centered on images – confirms this diagnosis. But if it is in the digital cloud that public life starts to happen, such events will be, according to Bucci (2021, p. 64), zombie events: “A scene lingers in the air and thus makes the event last in a state of *happening*, in an elastic temporality”. The suspension of *La Bête*, therefore, did not mean that the work stopped; from that point it simply began another journey – “*La Bête* has gone to a better place” (Schwartz, 2023, p. 12) – in the afterlife of *another scene*, the digital clouds: “There was no burial, nor will there be: the internet invented eternity” (Schwartz, 2023, p. 42). It will therefore be within this suspended temporality of “telespacial” eternity that the third time of *La Bête* will begin: the time of transformations.

If in the first two periods there was not much that could be done about the direction of the event – since the interventions came mostly from outside – the third period would be the place from which to create strategies to pursue the paths of desire embedded in the work. Because what was at stake from then on, in the huge Brazilian arena, was the dispute over the significance of the image of the artist’s body. A conflict of fantasies broke out.

But the kick-off for this cycle of transformations was once again predicted decades earlier by Lygia herself. When she presented a rubber version of *Bicho* to her friend and then already famous art critic Mário Pedrosa, he “kicked *Trepante* and said: ‘at long last one can kick a work of art!’ I loved that!” (Schwartz, 2023, p. 24). Wagner incorporated this possibility as the core of his device. Being able to manipulate him as they wished – limited, however, by the opacity, weight and elasticity of his flesh, bones and tendons – the audience imposed their unconscious fantasies on the work’s conscious scene. However, when he died to the concrete world and moved on to the virtual one, his body no longer set limits to the projections. That’s why his body became an infinite laboratory for experimentation. The artist’s body and the country’s territory became confused: in a way, the interruption of the work merged the two into a kind of pure mythical body, susceptible to multiple significant inscriptions. Thus, the passage and the open distance between the transformations of the conscious scene and the unconscious scene of *La Bête* is all too symptomatic: it shows the signs of the time.

An entire page of the novel is dedicated to an obsessive list of the cycle of manipulations of the artist’s body image:

Yes, they opened my mouth; they stuck their finger in my ear; they created a weapon with my fingers; they put me on all fours; they hugged me; they simulated cuddling; they put an umbrella in my hands; they lay on top of me; they hugged me; they dressed me; they said a poem in my ear; they told a story while holding my hand; they used their own phone to play ambient music; they put make-



up on me; danced with me; recreated on my body the positions of the Pietà, Jesus Christ, the Monalisa, Superman, the Statue of Liberty; made me kneel; massaged me with arnica oil; fixed the *Fora Temer* sign around my neck; slapped me; cried in front of me; made the audience cry; modeled the “fuck you” sign on my fingers; announced the end of the performance; asked me to stop; talked to me; tried to manipulate me with their voices; dropped me; closed my eyes; tickled me; were reluctant to participate; asked my permission before touching my body; put a turban on me; moved my penis from the left side to the right; made my head touch my feet; left me standing on one leg; covered my penis with my two hands; covered me with a red cloak; kissed me on the cheek; took me in their arms and removed me from the theater; stole the plastic replica; broke the plastic replica; exchanged the replica for a paper origami; put me in the fetal position; sang to me; apologized to me; twisted my knee; made me run; transformed me into a *Bicho*; danced with me; touched my foot (Schwartz, 2023, p. 120).

It turns out that all these transformations, no matter how varied they may seem, were still supported – and mainly protected – by three limiting dimensions: the empirical concreteness of the artist’s body, the institutional device and the fantasy that is connatural to this institutionality. The ideology of the museum guaranteed a certain interpretative security for the artistic device, so that, among the images listed by Wagner, there is not a single one that indicates the real extrapolation of a certain progressive sensibility. As Theodor Adorno (2011, p. 58) wrote in his “Aesthetic Theory”: “Métier sets boundaries against the bad infinity in works”. Therefore, it is from the moment that “the walls [of the museum] no longer separate interior and exterior” (Schwartz, 2023, p. 60) that, paradoxically, the desire for the work will start to become dangerous. Because from then on, the transformations will no longer be just the unilateral projections of a class and an ideology, but will become projective mutations of the monstrous complexity of a country in crisis.

It’s no coincidence that the first transformation described in the novel is an amplified and disastrous repetition of Pedrosa’s opening kick. While the video was being published and the controversy was raging on the internet, Wagner was getting on the São Paulo subway and getting off at Vila Mariana station. From then on, the writer creates his fiction – as they say, based on true events⁴:

I got off the train and walked up the upstairs. My phone was updating with new messages. They were no longer just aggressive. There were thousands more: supportive ones, written by friends and strangers who were online just as I was going through the turnstile to the house where I was staying. I spotted a luxury car parked in my host Olivia’s driveway. I doubted it was one of her friends. At the same time, I felt accompanied on a route that could make any pedestrian hesitate [...]. I passed the car. There were four passengers. “Good evening”. As I took the garage keys, I heard doors opening and closing. I fell to the ground. I looked up, it was a baseball bat. I lost my strength and briefly my senses. One of them grabbed me by the hair. Male voices repeated the same insults that were blasting across the internet. I couldn’t scream, let alone open the gate so that the bitch could rip those men by the neck. I received a punch in the back that aggravated my herniated disk. Then there were eight feet kicking my chest, my belly and my sex. They reconstructed another version of *Bicho* (Schwartz, 2023, p. 24).

4 An essential procedure of the first part of the book consists of a constant return to the trauma in various possible forms; several versions are narrated, without ever revealing which is the true one.



If this narrative is fictional, its real-life counterpart is no less violent. In various comments and in some fake news from the yellow press, the artist is portrayed as if he had been physically lynched. One of the most gruesome headlines reported Wagner's suicide. In the case of this excerpt from the novel, the fictional fantasy of the baseball bat – phallic objects recur in many of the threats – merely updates the expressed fantasy of one of his detractors, who wrote on a social network: "The time has come to change things. If only I could shove an iron rod heated to 850° up the ass of this mother and artist, other perverts would think five times before going public with their nonsense" (Schwartz, 2023, p. 52). This fantasy is surprising for its attention to detail. But in the full text that expresses it, it is curious how the latent – but also patent – sexuality ironically functions as a kind of veil: it is based on one of the most serious social symptoms in Brazil today: the union between politics and religion. So wrote the detractor:

Everyone in our movement will stand up and use their intellect to get our breed out of this dreadful situation. We will work like ants, invisible but active. We will take advantage of this very tense context to spread our ideas and convince people. We will not rest until we have convinced everyone to act. The fall of this republic is inevitable. Everything is rotten and can only be maintained by a miracle. Everything here is fucked up: more unemployed, more migrants, more terrorism, a president falling at the polls. Yet this Christian goodness, this political correctness has brought us to where we are, in moral and financial ruin, in an almost irrecoverable degeneration. The time has come to change things. [...] For many years I have been asking myself how to come out morally clean from this battle against Jews and Muslims, without dirtying my hands with blood – because I want to show myself sinless before Christ, my Savior, when the day comes. It is not possible to fight these two seeds of Satan and all the other perversions and remain clean. It is impossible. I've been looking at the icons of the church. I notice that some angels have swords in their hands – soldiers of Christ, going to war. So a little less charity and scruples would do our people a lot of good, because times are very hard. It's now or never (Schwartz, 2023, p. 52).⁵

It's always surprising when, in a manifesto of a conservative nature, certain passages of revolutionary impetus shine through; because given the current state of affairs, which is radically neoliberal, there would be no way to refute, for example, the Hamletian observation that "everything is rotten and can only be maintained by a miracle". As the philosopher Vladimir Safatle (2006) has argued on several occasions in the press, it is precisely this inversion that has reconfigured the supposed polarity between left and right: if today conservative action is becoming increasingly revolutionary – at least in terms of direct intervention in the social world and pushing the limits of what has been established –, progressive action, in its turn, is waning, in a weakening of the political force whose intervention is only aimed at preserving previously won rights.

Rodrigo Nunes (2022), in his book *Do transe à vertigem* (*From trance to vertigo*), uses Glauber Rocha's film *Terra em Transe* (1967) as a theoretical model to present a diagnosis – and outline a prognosis – regarding the positions of the Brazilian left in the face of the political abyss.

⁵ In the novel, where the excerpt appears, it's not clear whether the statement is real or fictitious, although soon afterwards Schwartz implies that yes, it is real. But even if it wasn't, a look at the comments on the artist's website is enough to show that such a statement is far from unlikely.

For Nunes, echoing Glauber, political – and aesthetic – action would not consist of nostalgically trying to mimic a certain violent synthesis present today in the impetus of conservative reaction. Rather, the first step would consist of recognizing the abyss, studying it and finally exposing the contradictory complexity of its anatomy:

Terra em transe was not intended to answer the questions raised – but it didn't allow people to dodge them either. In fact, the lack of answers was actually part of what was being said. [...] Instead of massaging or placating the spectators' consciences, the idea was to force the left to face up to the collective impasse in which it found itself - to recognize that, as Martins says to Sara at one point: "The abyss is there, open. We're all marching towards it". [...] Compared to the relentless critical dive of *Terra em Transe*, the documentaries that deal with the fall of the PT can't help but seem too comfortable, too willing to spare the left from having to deal with difficult questions (Nunes, 2022, p. 161).

So it's neither a search for lost vigor nor a surrender to nihilistic cynicism. It's about sharpening our ears for the historical opportunities that vibrate in the abysses and erupt in the structures of events. This is where the differences between a noisy work like *Terra em Transe* and a silent one like *La Bête* are dissolved. Both articulate the possibility, through the exposure of the impasse, of recognizing and acting on the transformative paths of the historical desire that runs through and animates each work of art.

There is something about an event that is not reducible to its results. This is because its results are the subject of disputes over what will be inscribed in institutions, practices and ways of life; and disputes can be won or lost, because they are precisely the point where contingency enters history. The event, on the other hand, is *what opens up the possibility of these disputes*, in other words, *what allows previously unthinkable or impossible things to come into play – whether to win or to lose*. [...] "Doing justice" does not imply romanticizing, trying to isolate a pure ideal core amidst the impurity of events, or saying that the dream matters more than what was actually achieved. It simply means recognizing what is irreducible in the event: that a moment like that is not trivial; that a new political moment, for better or worse, is opening up there; that the potential contained in that instant is greater than all its subsequent developments and is not exhausted in any of them (Nunes, 2022, p. 168-169).

It is in this sense that interruption is *La Bête's* primary procedure. If it weren't for the opening of this "point where contingency enters history" – i.e., the Real itself – the history of the work would probably still be subject to administered history today. It would be one more work among many, and like them, potentially invisible. It was the break, therefore, that emancipated it; the forced heteronomy made it autonomous. Perhaps *La Bête* came into being less to be seen than to make see. Through it, contingency was transformed into destiny, so that today the work is no longer just part of an art history: there is a history *through* the work.

According to Luciano Gatti (2009), Walter Benjamin formulates the notion of a virtual history inherent to works of art: "This virtual history is qualified by Benjamin as natural history, a term that gives works a natural life, which includes not only their production, but also the moments of their survival, such as their duration, their effect, their criticism and their translation" (Gatti,



2009, p. 110). In other words, if the work continues beyond its immediate duration, criticism is a moment immanent to it and its history. It is therefore the task of criticism to expose the ways in which this aesthetic virtuality takes place:

The exhibition highlights the works of historical life, allowing their inner history to come to light. [...] Discovering in phenomena their objective interpretation, their virtual belonging to another constellation of phenomena, consists of outlining an image of history concentrated in them. This image is not to be confused with the world of facts: it is a historical constellation of truth, but it is not systematically deduced from individual works. It is the objective interpretation of the works, the reordering, by criticism, of their elements into a new constellation (Gatti, 2009, p. 111).

So it's not as if following and defending the power of *La Bête's* virtual transformations outside its field of autonomy would lead to an annihilation of the aesthetic experience. In fact, it leads to a rejection of any mourning for lost art and the search for an aesthetic experience that will then always take place in new, unexpected places. If a violated work can be one of the critical moments of an emancipated work, it is because it forces the very aesthetic experience to emancipate itself from its administered places. The violated work, in this case, continued in the experience of a country, even though it was no longer there.

But it is.



References

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- AGAMBEN, G. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRUM, E. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*. *El País*, São Paulo, fev. 2018. Seção Opinião. Available from: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Access on: Feb. 03, 2023.
- BUCCI, E. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CLARK, L. *The relational object*. Acervo digital do Portal Lygia Clark: São Paulo, 1978. Available from: <https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/4800/the-relational-object>. Access on: Sep. 20, 2024.
- GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LEPECKI, A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- MARCONDES, R. A violência de um gesto: contribuições benjaminianas para a arte da performance. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Campinas, p. 01-32, 2021. Available from: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4107/3373>. Access on: Nov. 05, 2024.
- NUNES, R. *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- PEDROSA, M. *Obra crítica, vol. 1: das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- SCHWARTZ, W. *A nudez da cópia imperfeita*. São Paulo: Editora Nós, 2023 Available from: <https://www.wagnerschwartz.com/>. Access on: Apr. 14, 2025.



Academic Biography

Daniel Freire Guerra - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

PhD student in Performing Arts at the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas at the Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: freireguerra@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Daniel Freire Guerra

Copyright of the translation

Daniel Bueno and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

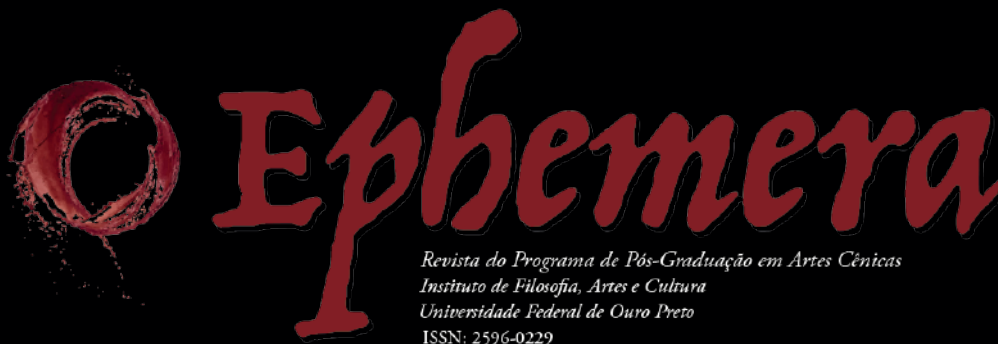
Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 12 November 2024

Approval date: 17 February 2025



**LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA
E CONTRAPÚBLICOS CONSERVADORES:**
análise das controvérsias em *Desenhando com Terços*
e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

*FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION
AND CONSERVATIVE COUNTERPUBLICS:*
an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços*
and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Giuliana Kauark

 <https://orcid.org/0009-0007-7313-0198>

João Domingues

 <https://orcid.org/0000-0001-8971-6213>

Caroline Dumas

 <https://orcid.org/0009-0003-6774-5656>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7727

Liberdade de expressão artística e contrapúblicos conservadores:

análise das controvérsias em *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Resumo: O artigo examina as tensões em torno da liberdade de expressão artística no Brasil, destacando as controvérsias envolvendo a performance *Desenhando com Terços*, de Márcia X., e o espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho, ambas tomadas como exemplares das manifestações de censura contemporânea. Para aprofundar a análise dessas controvérsias, o artigo se fundamenta na sociologia dos problemas públicos, tendo como princípio metodológico a ordenação dos distúrbios e situações problemáticas, bem como dos públicos e arenas criadas. A análise revela que, nos embates entre diferentes regimes de ajuizamento, emerge e se consolida um contrapúblico de extrema direita, que atua por meio de performances disruptivas, disputa o cenário cultural e busca cercear as produções artísticas que confrontam seus valores conservadores.

Palavras-chave: problemas públicos; liberdade de expressão artística; extrema direita; contrapúblicos; censura.

Freedom of artistic expression and conservative counterpublics:

an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços* and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Abstract: This article examines the tensions regarding freedom of artistic expression in Brazil, focusing on the controversies triggered by the performance *Desenhando com Terços* (Drawing with Rosaries), by Márcia X., and the play *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven), starring the trans actress Renata Carvalho, both taken as paradigmatic of contemporary forms of censorship. To deepen the analysis of these controversies, the article draws on the sociology of public problems, adopting as a methodological principle the ordering of disturbances and problematic situations, as well as the publics and arenas they bring into being. The analysis reveals that, in clashes between different regimes of judgment, a far right counterpublic emerges and consolidates itself, acting through disruptive performances, contesting the cultural landscape, and seeking to restrict artistic productions that challenge its conservative values.

Keywords: public problems; freedom of artistic expression; far right; counterpublics; censorship.



1 Introdução

O presente texto busca contribuir para questões tensas e ainda sem horizonte aparente de resolução, que se intensificam num cenário de ascensão de públicos (ou, como veremos, de contrapúblicos) conservadores e de direita. Nos referimos às relações entre o direito humano de liberdade de expressão artística, seus potenciais conflitos com manifestações do fenômeno religioso e as implicações que as formas de censura contemporânea *têm para a produção artística*.

No terreno complexo que procuramos situar este debate estão contidas algumas mediações que nos parecem importantes serem descritas de início. A primeira delas é o recurso discursivo da *censura*, sendo lançado por aqueles que, em geral oriundos do campo das artes, têm sofrido em sua atividade profissional impedimentos diretos de circulação de obras e/ou ataques pessoais. Para este nosso debate e amparados em pesquisas recentes sobre o tema (Costa; Sousa Junior, 2019), de maneira distinta à *censura prévia* que se tornou uma política de Estado no Brasil – como visto em parte do período getulista e na ditadura civil-militar –, compreendemos que esta forma atual de censura se manifesta, também, de forma indireta e não-institucionalizada, porém não menos eficaz.

A segunda delas diz respeito ao ato de enunciação daqueles responsáveis pelos potenciais gestos censórios. Ainda que pareça um tanto evidente, nos parece importante sinalizar que aqueles que estabelecem padrões de bloqueio às atividades artísticas *não reivindicarão um reconhecimento público de censores*. Ao invés disso, essa enunciação aparecerá recusada pelos interessados nos impedimentos, sendo mobilizados outros sentidos.

O terceiro aspecto diz respeito à escala dos processos. Ainda que essas controvérsias estejam aquecidas em nossa comunidade política, é certo que casos de impedimento censório não são exclusivos à nossa realidade nativa brasileira. Ao contrário, temos visto relatórios internacionais apontando para violações da liberdade de expressão artística (ONU, 2013; UNESCO, 2020). Isso pode nos revelar que cadeias de acontecimentos censórios e estratégias de censura podem manifestar franjas que não são decifráveis restritamente às tensões locais.

Chamamos, assim, atenção para circuitos não-nativos de impedimentos que conseguiram prosperar na última década e meia, ainda que suportados por pleitos democráticos em seus países. Essas experiências, que procuraram remoçar repertórios do polo político mais extremo à direita, têm confirmado um certo padrão de conduta, determinada por fios de subtração: recuo em políticas para diversidade sexual e combate à desigualdade de gênero; recuo em iniciativas à tolerância religiosa; tensões referentes à imigração; entre outras. Essas dimensões de disputa também atravessam um sentido estrito da cultura. Na medida em que diversidade e diferenças – encontradas nos repertórios de performances de gênero, de expressões de fé, de performances não-heteronormativas, que questionam uma identidade monolítica – são fontes para a expressão estética, o encontro entre a cultura e as estruturas produtivas também será objeto de atenção de grupos de extrema direita (Haggard; Kaufman, 2021; Kristóf, 2017).



O quarto aspecto diz respeito ao volume de ocorrências desse tipo no Brasil. Os casos ocorrem no contexto da Nova República, embora pareçam ter se excedido – ou pelo menos, recebido maior reverberação – no último decênio. Tem sido comum apontar que a cisão enfrentada no pós-*impeachment* de Dilma Rousseff – quando interrompido o pacto entre grupos sociais antagônicos mediado no lulismo (Singer, 2012) – propiciou a emergência de uma radicalidade que visa conter avanços de direitos de determinados grupos sociais. Um tanto atônitos com o volume de ocorrências que tensionam o campo artístico e cultural, sugerimos que o *status* de apaziguamento democrático de nossa sociedade tenha sido hipertrofiado. Neste contexto, é viável que o conjunto de investigações heurísticas tenham negligenciado os ambientes sociais em que a ampliação do reconhecimento de direitos não foi necessariamente enxergada como avanço.

Neste trabalho, procuramos descrever dois momentos em que a liberdade de expressão artística encontrou cerceamento em razão de conflitos com argumentos orientados por sentidos de sacralidade. As temáticas trabalhadas nas obras artísticas em questão sinalizam para dimensões simbólicas de objetos e personagens cristãos que desestabilizam padrões da religiosidade na esfera pública. O tensionamento deriva ainda de um debate jurídico em que duas dimensões fundamentais do secularismo estão em conflito: os direitos à liberdade de expressão e à manifestação religiosa. Ademais, se encontram no jogo mundos morais que caminham em contenda na disputa.

O primeiro caso remonta a 2006, em uma controvérsia que envolveu a exposição *Erótica – os sentidos na arte*, então em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro. O patrocinador, um banco de economia mista, interferira incisivamente na curadoria da mostra, retirando de exibição uma reprodução da obra *Desenhando com Terços*, de Márcia X., falecida em 2005, e cancelando a circulação da exposição para o CCBB de Brasília. O objeto removido da exposição era uma representação da performance, que apresentava um par de terços unidos estilizando dois pênis entrecruzados. O caso foi intensamente debatido e noticiado em jornais como O Globo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e Correio Brasiliense, mobilizando a classe artística, de certa forma surpresa com o que parecia ser certo resíduo de censura à arte, mesmo que aparentemente pontual e não-institucionalizada - como nos momentos de suspensão do regime democrático nativo (Lança, 2017; Oliveira, 2011; 2014).

Um pouco mais de uma década após essa controvérsia, em 2017, as realizadoras do espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho que interpreta Jesus Cristo, viveram uma verdadeira cruzada contra sua encenação e circulação em diferentes cidades e festivais de artes cênicas. O espetáculo, um monólogo baseado na obra da britânica Jo Clifford, adaptado para a versão brasileira, e dirigido por Natalia Mallo, aborda a presença de Jesus no Brasil contemporâneo em um corpo de mulher trans. Desde sua estreia, a peça foi alvo de intenso ataque virtual, promovido por líderes religiosos, políticos, instituições e indivíduos. Adicionalmente, enfrentou ações judiciais que resultaram em sua proibição. Diante da



ampla repercussão do caso, junto a outros ocorridos no mesmo período e conjuntura política¹, ele se tornou emblemático para a análise da censura às expressões artísticas no Brasil pós-2016 (Lima, 2022; Oliveira, Camelo, Orlandini, 2022).

Nosso trabalho procura abordar as sacras controvérsias *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, propondo investigar esses casos em diálogo com a análise sociológica dos problemas públicos. Mais especificamente, buscaremos compreender como a liberdade de expressão artística desfia-se na sua construção societária como um problema, sopesando a atuação dos públicos e contrapúblicos envolvidos, as estratégias mobilizadas, as arenas públicas autorizadas no conflito, e o próprio Estado na institucionalização da questão. Não é objetivo deste trabalho solucionar os conflitos instaurados, mas pontuar dimensões de sua questão atravessadas pelas agendas políticas de grupos que se situam no espectro mais extremo à direita, suas ações político-jurídico-discursivas no campo da moralidade pública, interpretadas como censórias, e seus impactos na restrição de direitos e liberdades, sobretudo no campo das artes.

2 Sacras controvérsias: *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*

Em 2006, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro recebeu a exposição *Erótica – os sentidos na arte*, que continha cerca de 110 trabalhos de mais de 50 artistas. Uma obra em específico chamou a atenção da população após ampla repercussão. Tratava-se de um fotograma representando a performance da artista Márcia X., intitulada *Desenhando com Terços*, que apresentava um par de terços unidos estilizando dois pênis entrecruzados.

A controvérsia sobre a obra se deu após a queixa de Carlos Dias, ex-deputado estadual e pré-candidato a governador do Rio de Janeiro, na delegacia da polícia civil. O ex-deputado era conhecido pela aprovação da lei que instituiu o ensino religioso confessional nas escolas públicas do estado. Após visita à exposição, Dias registrou a notícia-crime indicando os crimes de ultraje público ao pudor com objeto obsceno e ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo, ambos previstos no Código Penal. Sua argumentação foi centrada na premissa de que *Desenhando com Terços* era ofensiva ao sentimento religioso dos católicos e ultrajante ao pudor público. O denunciante também enfatizava a visita de crianças à exposição e, conseqüentemente, apreciação da referida obra. Essa denúncia foi noticiada pelos jornais locais e divulgada amplamente.

No mesmo período, os comentários sobre a obra já circulavam no ambiente virtual, principalmente nas comunidades do *Orkut*, plataforma de rede social há época muito utilizada no

1 A exposição *Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira* foi encerrada antes do previsto pelo Santander Cultural, espaço que abrigava a mostra, após grande mobilização nas redes sociais acusando algumas obras de pedofilia, blasfêmia e zoofilia. *La Bête* é uma performance do artista brasileiro Wagner Schwartz na qual o público é convidado a manipular o corpo do coreógrafo, que foi acusado de pedofilia após viralizar um vídeo da performance que mostra uma criança e sua mãe tocando nas mãos e pés do artista nu. Ambos os casos ocorreram em setembro de 2017, mesmo mês da primeira proibição à peça *O Evangelho*.



Brasil. Paola Lins Oliveira (2011) verificou que a primeira publicação virtual sobre o caso foi de Felipe Aquino no portal católico de notícias da Comunidade Canção Nova. Na publicação, Aquino condenou a exposição afirmando que ela ofendia os fiéis e incentivava que os leitores fizessem denúncias aos canais oficiais do Banco do Brasil. A querela foi compartilhada em comunidades do *Orkut* que abordavam temas ligados à Igreja Católica, trazendo ao conhecimento de seus membros a obra de Márcia X. Foram diversos comentários de pessoas condenando a exposição e informando que haviam entrado em contato com o banco solicitando a retirada da obra devido à ofensa percebida.

Pouco tempo depois, o Conselho Diretor do CCBB determinou a retirada de *Desenhando com Terços à revelia do conhecimento do curador da exposição. A justificativa apresentada em nota à imprensa elencava a queixa-crime e as reclamações por telefone e email* em grande volume como causa da determinação. Naquele momento, houve muitas manifestações e abaixo-assinados de personalidades e organizações artísticas e religiosas, nos espaços físicos e virtuais, contrários ou favoráveis à *censura perpetrada pelo Centro Cultural*. O grupo religioso lançou a campanha “Blasfêmia não! Católicos fora do Banco do Brasil” e em sentido oposto, os artistas mobilizaram uma manifestação na porta do CCBB na qual pessoas vestiam camisas com os dizeres “Educação/censura não”. Dom Eusébio Scheidt, Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, se pronunciou apoiando a retirada de obras entendidas como ofensivas à religião cristã, ao revés, o Ministro da Cultura, Gilberto Gil, emitiu nota afirmando que “toda censura é inaceitável” e solicitando que a decisão do CCBB fosse revista. O Ministro também trouxe o artigo 5º, inciso IX, da Constituição Brasileira que determina que é “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

Por fim, a exposição que iria para o CCBB de Brasília foi cancelada. A nota emitida pela instituição alegou que a interrupção se deu pelas ameaças de artistas de remover suas obras da exposição como protesto pela retirada forçada da obra de Márcia X. Esses artistas colocaram como condição para permanência na mostra o retorno de *Desenhando com Terços*, solicitação essa não atendida pelo Banco. O espaço cultural preferiu cancelar toda uma exposição artística a ter que colocar uma obra em específico de volta.

A controvérsia nesse caso envolveu posicionamentos públicos que consideravam a obra *Desenhando com Terços* ofensiva ao sentimento religioso de cristãos, especialmente católicos, enquanto, por outro lado, surgiram manifestações em defesa da criação da artista Márcia X., argumentando que a obra não é ofensiva ou que o direito à liberdade de expressão artística e cultural protege obras de arte, mesmo quando essas desafiam determinadas moralidades. Os argumentos levantados nesse debate foram similares aos presentes na controvérsia envolvendo a peça teatral *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, mais de dez anos depois.

E se Jesus voltasse nos dias de hoje como uma travesti? Esse questionamento é o mote da peça mencionada. A versão brasileira desse espetáculo sofreu críticas de parcelas da sociedade desde sua estreia em 2016, durante o Festival Internacional de Londrina (FILO), no Paraná. Em função da apresentação no festival, entidades religiosas emitiram notas de repúdio condenando a obra.



Alegava-se que a montagem desrespeitava a imagem de Jesus Cristo ao apresentá-lo como uma mulher trans, além de ser ofensivo ao sentimento religioso sua representação por uma atriz travesti. Tais manifestações repercutiram em Londrina incentivando tanto o posicionamento de indivíduos contrários à peça, como também em defesa de sua realização. Naquela ocasião, o espetáculo foi encenado em espaço distinto ao previsto devido às manifestações contrárias.

O Evangelho ganhou reconhecimento nacional no ano seguinte, em 2017, quando deveria ser apresentado no teatro do Sesc Jundiaí, em São Paulo. Menos de duas horas antes da encenação, enquanto se maquiava no camarim, a atriz Renata Carvalho recebeu a notícia de que o espetáculo foi proibido por meio de decisão judicial, através de processo de autoria de uma moradora da cidade. Tal processo se desenvolveu a partir da alegação de que a peça seria atentatória à fé cristã, pois apresentava Cristo como “um transgênero”. Argumentos que demonstram a crença na santidade de Jesus Cristo são postos ao lado de argumentos mais jurídicos, levantando a discussão sobre os limites da liberdade de expressão. Reconhece-se o direito constitucional à liberdade de expressão, contudo ressalta-se que não é permitido ofensas ou desrespeito à religião e seus fiéis, o espetáculo seria, então, uma forma de intolerância religiosa que, segundo a autora, “é um crime de ódio que fere a liberdade e a dignidade humana”. A manifestação do Poder Judiciário foi favorável ao pedido e proibiu que a peça fosse encenada no Sesc de Jundiaí. A decisão do juiz fundou-se na premissa, compartilhada pela autora do processo, de que Jesus Cristo não poderia ser apresentado como uma travesti no teatro, pois isso seria expor ao ridículo a imagem dele e um desrespeito à religião cristã.

O ineditismo da decisão judicial lançou os holofotes para a peça e para o caso de proibição. Diversas pessoas se manifestaram, apontando-o como um caso de censura e de ataque à liberdade artística. Entretanto, outros grupos apoiaram a decisão. O vereador Douglas Medeiros (PP), por exemplo, propôs uma moção de repúdio à peça na Câmara dos Vereadores de Jundiaí, que foi aprovada pela plenária dias depois após a proibição.

Com a repercussão do caso, houve uma intensa mobilização nas redes sociais. Uma avalanche de comentários inundou as páginas do *Facebook*, na página oficial da peça - enquanto as publicações convencionais acumulavam menos de 10 comentários, a postagem referente à decisão judicial gerou um volume de mais de 2 mil comentários, divididos entre apoiadores e críticos. A partir de então, uma atmosfera carregada de intolerância e agressividade envolveu o espetáculo. Páginas de extrema direita e políticos conservadores publicaram comentários contra o espetáculo ou divulgaram notícias sobre a peça, o que era suficiente para promover uma série de comentários hostis e ameaçadores contra aquelas que trabalhavam na produção da peça, principalmente, contra a atriz. Era possível ler mensagens que incitavam o ódio contra as pessoas trans, disseminavam estigmatização e proferiam ameaças de violência física, inclusive de morte, contra a atriz.

Surgiram outros processos buscando proibir a peça em Porto Alegre (RS) e Belo Horizonte (MG), mas, em ambos, os pedidos foram negados. Contudo, a peça teve uma segunda decisão judicial proibindo que fosse encenada, desta vez em Salvador, durante o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC), no mês seguinte, em outubro de 2017. Assim como ocorreu em



Jundiaí, a acusação de que a peça seria ofensiva aos cristãos foi construída unicamente pelo fato de ter a personagem de Jesus Cristo apresentada como uma mulher trans e interpretada por uma atriz travesti. As manifestações sobre o espetáculo e o embate entre liberdade de expressão artística e sentimento religioso continuaram nas outras cidades por onde a peça passou. Indivíduos comuns, líderes religiosos, artistas e políticos apresentaram suas opiniões, por vezes de forma intensa, de forma organizada ou não, nos espaços nos quais *a peça era encenada e no ambiente virtual*.

Assim se seguiu também em 2018, nas cidades do Rio de Janeiro, Garanhuns e Recife. Na capital carioca, houve uma recusa do então prefeito da cidade, Marcelo Crivella, em ceder um equipamento público para a realização do festival Mostra Corpos Visíveis, do qual *O Evangelho* integrava a programação. Através de vídeo publicado nas redes sociais, ele afirmou: “Na minha administração, nenhum espetáculo, nenhuma exposição vai ofender a religião das pessoas. Eu não vou permitir. Enquanto eu for prefeito, nós vamos respeitar a consciência, a religião das pessoas” (Crivella, 2018).

Em Garanhuns e Recife, *a própria organização dos eventos que recebiam a peça decidiu cancelar sua apresentação após as manifestações públicas acima mencionadas*. Em Recife, o monólogo foi divulgado como integrante da programação do festival Janeiro de Grandes Espetáculos (JGE), mas, após mais uma cruzada virtual contra a peça, a organização do evento cancelou sua encenação. Já no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) ocorreu, inclusive, o caso mais impactante enquanto forma de violência que a atriz Renata Carvalho afirma ter vivenciado com a peça (Carvalho *apud* Ker, 2018). A decisão de cancelamento do espetáculo pela prefeitura da cidade e pelo Estado de Pernambuco (produtoras do FIG) teve grande impacto nacional, com a declaração do candidato à presidência (e futuro presidente do país) Jair Bolsonaro no *X* (antigo *Twitter*) questionando: “A quem interessa retratar a imagem de Cristo como transexual? Isso é liberdade de expressão? É arte? É cultura?” (Bolsonaro, 2018).

Artistas como Daniela Mercury e Johnny Hooker saíram em defesa da peça e criticaram o festival: “Estamos aqui num festival de falso viva à liberdade. Pois, eu quero dizer que Jesus também é travesti” (Hooker *apud* Albertim, 2018). Ademais, pessoas contrárias à censura organizaram uma campanha de financiamento coletivo para proporcionar que *O Evangelho* fosse encenado em Garanhuns, ainda que fora do FIG, e obteve êxito. Durante a exibição, houve uma explosão no espaço, que parecia vir de uma bomba, o que criou uma sensação de pânico. Houve um tumulto generalizado envolvendo a atriz, o público, a organização do FIG e os seguranças, contratados para proteger as realizadoras da peça, mas que acabaram ameaçando de “dar um soco” em Renata e impediram que a população entrasse no espaço destinado para a encenação.

Nas cinco cidades em que a peça foi interditada (por decisão judicial, proibição de espaço público ou cancelamento em festival) houve uma intensa mobilização nas redes sociais. Grupos religiosos (católicos e evangélicos), políticos (vereadores, deputados estaduais e federais, prefeitos e presidente) e diversas pessoas publicaram em suas redes comentários contra o espetáculo e contra a atriz Renata Carvalho. Nas milhares de mensagens que foram difundidas no *Facebook*, *Instagram*,



Twitter, etc., muitas incitavam ódio contra a atriz e contra a comunidade LGBTQIAPN+. Nos comentários hostis, ameaçavam jogar ovo podre, bater, dar chibatadas, espancar, torturar, dar tratamento de choque, quebrar as pernas e braços, crucificar, enforcar, atirar, explodir, assassinar. Em toda cidade pela qual passava, políticos e líderes religiosos conclamavam seus seguidores a se juntarem a eles nessa campanha difamatória. *É perceptível* nessa sacra controvérsia uma escalada de violência no embate entre liberdade de expressão artística e sentimento religioso.

3 Liberdade da expressão artística enquanto um problema público

Procuramos agora investir na interpretação das controvérsias brevemente descritas, tomando como chave analítica alguns elementos presentes na definição dos problemas públicos. Importante assinalar que os campos da sociologia e da ciência política nos Estados Unidos e na França têm contribuições relevantes para este debate, ainda pouco explorado no contexto brasileiro. Essas correntes teóricas podem sinalizar caminhos bastante distintos. Um desses caminhos diz respeito à forma como uma determinada questão sensível, mas particular a um determinado grupo social, é alterada em sua escala, tornando-se um problema a ser tratado em uma dimensão pública. Implica, nesse processo, como os sentidos de mal-estar serão processados na definição de uma realidade para o conjunto do social, pela interação entre diferentes atores nas arenas que produzem a cena pública (Valcarce, 2005).

As temáticas tratadas têm gradis diversos e complexos: ambientais, raciais, econômicos, nas representações de gênero, sexualidade, religiosidade, ou nas questões espaciais. O que essa literatura nos convida a projetar é, na verdade, o périplo da *publicização*. Tornar público um determinado problema implica à investigação heurística conceber certas questões, tomadas a partir de diferentes regimes de engajamento: quem são os iniciadores da questão? Quais as posições sociais desses atores que explicam a atenção e interpretação da questão? Quais estratégias estes atores produzem para que outros grupos percebam a questão? Quais as arenas tornadas legítimas pelos diferentes atores nas disputas pela definição do problema? (Valcarce, 2005). Essas inquietações nos ajudam a pontuar como as percepções dos grupos acerca dos problemas estão enquadradas em conflitos entre diferentes regimes de ajuizamento (Boltanski; Thévenot, 2020).

Ao utilizarmos os problemas públicos para investigar as restrições à liberdade de expressão artística, buscamos enfatizar a importância de identificar e compreender os distúrbios e situações problemáticas, os públicos envolvidos e as arenas de debate criadas em torno desse tema. Daniel Cefaï (2017), autor dessa corrente de pensamento, explica a dinâmica que faz emergir um problema público:

Confrontadas com uma situação problemática cujas consequências são percebidas e avaliadas por um conjunto de pessoas como nefastas (...) essas pessoas se inquietam, se interrogam, investigam, experimentam, discutem. Tentam definir o problema, determinar suas causas, detectar seus fatores e estabelecer as



responsabilidades. Associam-se e organizam-se, encontram líderes para fazer suas vozes serem ouvidas e para convencer e mobilizar em grande escala. Tomam a palavra, testemunham, avaliam, argumentam, criticam, deliberam, interpelam a opinião e os poderes públicos. Quando estes não intervêm, buscam solução em sua própria escala, imaginam roteiros, projetam alternativas, tentam descobrir como regular ou suprimir o que definiram como situação problemática (Cefaï, 2017, p. 188).

De acordo com Cefaï (2017, p. 191), o distúrbio é “de ordem afetiva, sensível e normativa. Quando ainda não está articulado em linguagem descritiva e conceitual, é vivido no modo da inquietação, da agitação ou da confusão, da angústia ou da obsessão”. Nem todo distúrbio será reconhecido como um problema, dependendo da mobilização coletiva em torno dele. Como traz o próprio autor, existe uma dimensão de paixão coletiva inerente à provação do distúrbio.

Nosso argumento inicial é que as obras *Desenhando com terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* podem ser identificadas como momentos de produção de distúrbios que, em determinada conjuntura política, revelaram como elementos da produção artística refletem escalonamentos de problemas públicos. Seguindo a definição de Cefaï (2017), compreendemos que ambos foram percebidos como inaceitáveis, ilegítimos ou insuportáveis por aqueles que se sentiram afetados. Importa buscar evidências de inquietação, agitação e obsessão por parte dos grupos e indivíduos envolvidos, cujas motivações rapidamente catapultaram uma mobilização coletiva.

No caso de *Desenhando com terços*, a publicização da notícia-crime em comunidades virtuais e o estímulo a numerosas reclamações por *email* e telefone, revelaram uma intensa preocupação em retirá-la com urgência da exposição, expressando que seu descontentamento ante a questão demandava rápida resposta institucional. Os protestos organizados e a campanha “Blasfêmia não! Católicos fora do Banco do Brasil”, liderada por João Carlos Rocha, evidenciaram ainda uma mobilização ativa por parte de grupos que se opuseram à presença da obra no CCBB.

Em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, a intensa mobilização nas redes sociais, com mensagens de ódio e difamação, também refletiu uma inquietação e agitação pelos que se opuseram aos conteúdo e mensagem do espetáculo. De maneira ainda mais grave, as ameaças e ataques direcionados à atriz e à equipe de produção, em particular, e à comunidade LGBTQIAPN+, de maneira geral, demonstraram na contenda entre religiosidade e expressão artística uma agressividade desproporcional por parte dos opositores.

Importa salientar que um distúrbio apenas é capaz de se tornar problema público se combinar elementos instituintes e instituídos. Por um lado, ele é pré-formatado por precedentes como usos, crenças, costumes ou por uma cultura pública sedimentada em problematizações anteriores. Por outro lado, depende de uma rede de dispositivos simbólicos, jurídicos, midiáticos e institucionais que lhe garantam sustentação no debate público.

Nos dois casos, podemos perceber como vários desses dispositivos foram acionados. A representação de elementos e personagens religiosos em contextos que desafiam normas sociais,



especialmente relacionadas a questões de gênero e sexualidade, tornou-se significativo dispositivo simbólico explorado e contestado nas obras e configurou o ponto nevrálgico dos conflitos. Processos e decisões judiciais evidenciaram o uso do sistema jurídico como um outro dispositivo acionado, sobretudo, para reprimir a liberdade de expressão artística, recorrência característica da censura na contemporaneidade, a chamada “censura togada” (Costa; Sousa Junior, 2019, p. 31). No que se refere aos dispositivos midiáticos, além da cobertura da imprensa tradicional, as redes sociais emergiram como lócus para amplificar o debate, expor as controvérsias e envolver um volume maior de interessados na querela. Por fim, tanto são perceptíveis as manifestações e decisões administrativas, em especial, das instituições mantenedoras dos espaços culturais e/ou festivos, como também podemos considerar como um dispositivo institucional o acionamento de lideranças, organizações civis, parlamentares, etc.

Destarte, é essencial mobilizar a topologia de agentes envolvidos na situação. Líderes políticos ou figuras públicas são notórios, surgem como representantes do povo e/ou do Estado, interessados em promover uma imagem de defesa de valores tradicionais e incorporam a função de formalizar as denúncias. Alguns setores e instituições religiosas, aqueles não aderentes a perspectivas heterodoxas da fé, se sobressaem ao buscar participar ativamente do debate público quando esse toca em questões de controvérsia moral. Por fim, observamos também cidadãos que se identificam com a agenda da contenda, mobilizados em torno de um certo ativismo digital, no primeiro caso, ou na campanha difamatória promovida nas redes, no segundo.

Um problema público nada tem de unânime, ao contrário, constitui-se na ausência de consenso e de consentimento. Quando as relações de tensão e conflito ultrapassam o círculo dos indivíduos diretamente envolvidos e passam a se referir a um número maior de pessoas, elas assumem o caráter de um processo político. Em decorrência, o conflito dá origem a um público, especialmente quando é possível identificar que dois campos distintos se enfrentam em torno de um problema dirigindo-se a uma audiência.

Nos casos estudados, esses dois campos revelam comunidades morais distintas em conflito, tendo, de um lado, um público cujo registro interpretativo da fé e de seus símbolos religiosos parece menos poroso ao universo secular e, outro, composto por artistas e seus apoiadores, defensores de uma função questionadora do gesto artístico - incluso aquele no qual o universo da religião pode ser criticado em seu lugar social. Somamos à contribuição da sociologia dos problemas públicos o conceito de contrapúblico, conforme explorada por Camila Rocha (2018), dada a relevância de sua análise sobre a emergência e consolidação da nova direita brasileira.

Inicialmente associado à perspectiva de Nancy Fraser (1990), que o relacionava a grupos subalternos, o conceito de contrapúblico se refere a grupos marginais que desenvolvem discursos de oposição à narrativa dominante. Sob a influência de teóricos como Michael Warner (2002), passa a ser enfatizada a natureza performática e disruptiva dos contrapúblicos, independentemente de sua posição de subalternidade. Argumenta-se, assim, que a ideia de contrapúblico pode englobar também grupos conservadores e de direita, embora historicamente esses tenham sido parte do



establishment. Em determinadas conjunturas políticas, tais grupos podem adotar uma postura anti-*establishment* em resposta a ameaças percebidas aos seus interesses ou modos de vida.

Quando os teóricos da sociologia dos problemas públicos nos ensinam que a emergência do problema dá origem a um público, não devemos desconsiderar que a identidade coletiva, que o congrega e mobiliza, resulta de uma formação gradual, ao longo de décadas. Interessa associar esse fenômeno de criação pública dos casos aqui abordados à leitura de Rocha (2018) sobre a nova (extrema) direita brasileira enquanto contrapúblico.

De acordo com a pesquisadora, com a redemocratização, tornou-se desconfortável no Brasil se identificar como de direita, fenômeno esse qualificado em outros países latino-americanos como “direita envergonhada”. Assim, houve um declínio da influência de ideólogos conservadores, que perderam apoio com a transição democrática e com a mudança de interesses tanto por parte do Estado, como de empresários. A “vergonha”, porém, começa a se dissipar no auge do lulismo (2006-2010), momento que congrega mudanças profundas na forma de se produzir comunicação – através de uma certa popularização das redes sociais e ampliação do acesso à *internet* em banda larga – com o momento político nativo, em que o escândalo do mensalão se tornava a malha explícita de organização dos discursos sobre a corrupção na política. À época, um espaço crucial para a contrapublicidade foi a rede social *Orkut*², onde proliferaram comunidades que reuniam indivíduos que não se sentiam representados nos circuitos tradicionais de debate político. Não por coincidência, o ano de 2006 e a rede social do *Orkut* marcam o caso *Desenhando com Terços*.

Já a censura de *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, na qual percebe-se uma ação orquestrada e institucionalizada, coincide com o período de consolidação deste contrapúblico. De acordo com Rocha (2018), a consolidação do contrapúblico de extrema direita na cena cultural e no sistema político ocorre a partir da campanha pró-*impeachment* de Dilma Rousseff, momento em que se buscou ir além do debate *online* e adotar outras formas de intervenção na esfera pública. Nesse sentido, a autora destaca os atos e protestos de rua, uma maior penetração da literatura de direita no mercado editorial e uma maior aproximação com a política institucional. Conclui-se que a formação e ascensão deste contrapúblico, assim como seu êxito em mobilização, podem ser atribuídos a fatores que incluem: a criação de identidades coletivas fortes, dinâmicas emocionais surgindo de interações entre grupos políticos e comunidades morais e uso tático das redes sociais.

A identidade do contrapúblico da nova extrema direita brasileira é moldada por uma combinação complexa de aspectos ideológicos, socioculturais e, em certo sentido, tecnológicos. De partida, defendem valores tradicionais como família, patriotismo e ordem social, identificando-se com certos anacronismos, como autoritarismo e intolerância, e com líderes carismáticos que personificam suas crenças. Fazem uso de símbolos, imagens e narrativas (como bandeiras, *slogans*, logotipos e *memes*) que ressoam com os valores e crenças do grupo e contribuem para construir

2 Importa notar a rapidez com que o *Orkut*, criado em 2004, se popularizou no Brasil. “Em janeiro de 2006, cerca de 75% do total dos usuários eram do país (Fragoso, 2006), sinalizando um engajamento precoce dos brasileiros em comparação a pessoas de outras nacionalidades em redes sociais deste tipo” (Rocha, 2018, p. 122).



sua identidade coletiva e mobilizar seguidores. Além disso, se definem pela oposição às narrativas dominantes na esfera pública, criticando políticas de esquerda, movimentos sociais progressistas e instituições que consideram promotoras de uma agenda contrária aos seus valores conservadores. Por fim, utilizam intensamente as redes sociais para se mobilizarem e articularem, desconfiando das instituições políticas e midiáticas estabelecidas. Elementos cruciais do fenômeno de emergência deste contrapúblico são sua identidade e discurso performáticos no sentido de combinar agressividade com certa distopia, que se amplificam no ambiente virtual.

Neste contexto, é relevante averiguar o caráter disruptivo, não das duas obras artísticas – cuja performatividade, poeticidade e intencionalidade visam, de fato, perturbar a ordem social vigente –, mas das manifestações de censura que elas enfrentaram. Nos dois casos o discurso disruptivo (leia-se, hostil, indecoroso e politicamente incorreto) manifesta-se no ambiente digital, tendo em vista que, em ambos, são também acionadas argumentações crítico-rationais para requerer seus impedimentos. *É nesse sentido que* Tuquiniqum (2024) afirma que a corporalidade conservadora produziu performances e aparições insufladas pelo ódio às diferenças e uma necessidade narcísica de aparição por meio das novas tecnologias de comunicação, indicando que uma economia de imagens se construiu em torno da censura e dos ataques ao setor cultural.

Importa destacar que o ambiente digital *não deve ser visto como hierarquicamente inferior, considerando que tanto o ativismo online como o intenso assédio e difamação nas redes sociais tornaram-se fatores cruciais de censura das obras artísticas estudadas*. É preciso salientar que não são manifestações individuais isoladas que possuem o condão de promover a intimidação, é o conjunto das ameaças e sua persistência que conseguem silenciar as manifestações artísticas e culturais. No caso de *O Evangelho*, foi justamente o assédio nas redes sociais e fora delas que mais afetaram a atriz Renata Carvalho e que justificaram o encerramento da encenação do espetáculo. Em entrevista concedida à Caroline Dumas (2023, p. 109), a atriz relata:

Sofri ameaças de morte diárias, alvo de difamações e *fake news*, atentado a bomba, já usei colete a prova de balas, policiais dentro do teatro, o público revistado e passando por detector de metais, todas essas violências me adoeceram, desenvolvi síndrome do pânico e tive minha depressão acentuada. Fora toda perseguição que te tira trabalhos e com isso sua saúde mental é abalada pela questão financeira, eles fazem de tudo para te parar e fazer desistir. E confesso que de muitos lugares fui expulsa por não ter mais forças para lutar, mas o teatro e a arte é o único lugar onde eu sou apaixonada. [...] Com a eleição do inelegível, o crescimento da violência, do fanatismo religioso e a campanha de armamento eu decidi dar uma pausa e, ao mesmo tempo, estava com outros trabalhos em cartaz - *Domínio Público* e estreando *Manifesto Transpofágico*. Depois de um tempo sem apresentar Jesus, eu redescobri como era viver sem ameaças, de tão naturais que elas passaram a ser na minha vida, e com isso, tive a decisão de encerrar esse ciclo (Renata Carvalho em entrevista a Caroline Dumas, 2023).

Ao trazer a voz de Carvalho, nos cabe reconhecer o outro público criado em decorrência das controvérsias. Esse abrange artistas e trabalhadoras/es da cultura e instituições e movimentos sociais que se posicionam contra a censura e, portanto, que leem o problema de maneira diametralmente



oposta ao contrapúblico de extrema direita³. O espetáculo supracitado, *Domínio Público*, reuniu, além da atriz, Wagner Schwartz, Elisabete Finger e Maikon K, no qual refletiram sobre a censura vivenciada. Em entrevista realizada por Isaura Tuquiniquim (2024), quando questionados sobre como resistir aos ataques e bloqueios com o avanço da extrema direita no Brasil, os artistas enfatizaram que a resposta era seguir criando e apresentando suas obras. Esta dinâmica de contraindagações é comum na arena pública, tendo em vista que os diferentes públicos contribuem para demarcar linhas de fratura entre identidades, interesses e opiniões.

A arena pública é um espaço do social onde os atores movidos por crenças e convicções, negociam, disputam e aspiram por bens públicos. São lugares de combate e lugares de encenação performática, essa mobilizada em torno de diferentes cenas (Cruz; Freire, 2003). A imbricação dessas cenas limita o volume de demandas em competição, seja por sua indeterminação, seja pela capacidade de processar os problemas. Aponta-se também na literatura a tendência de assimilação da agenda, das arenas se institucionalizarem em políticas públicas, ainda que esteja ressalvado que as soluções aos problemas não são monopólio da representação estatal (Antunes, 2020).

Na análise sociológica dos problemas públicos, tanto a influência dos diversos públicos e da arena pública quanto o reconhecimento e legitimação dada por frações do Estado desempenham papéis cruciais na emergência e na resolução desses problemas. Assim, para concluir, nos interessa perceber a atenção e legitimação concedidas pelo Estado nos casos estudados.

Embora percebamos que, na controvérsia *Desenhando com Terços*, o CCBB tenha decidido pela restrição à obra antes de uma determinação oficial, o governo federal, representado pelo Ministério da Cultura, manifestou-se contrário à contestação dos grupos que mobilizaram a questão, bem como à decisão da instituição mantenedora do espaço cultural. Já *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* coincide com um contexto de ascensão de ideologias conservadoras, tornando as controvérsias relacionadas à moralidade mais proeminentes na agenda pública. Ademais, aquele foi também um período de intensa mudança política, como transições e eleições de governo em temporalidade atípica, assim, tais controvérsias ganharam destaque com base nas plataformas e agendas dos partidos políticos que ascendiam ao poder. Deste modo, vimos uma intensa mobilização de agentes públicos no impedimento da obra artística.

Durante o governo de Jair Bolsonaro, uma série de ações levantaram preocupações sobre censura estatal no campo cultural. Desde a extinção do Ministério da Cultura até a suspensão de editais de financiamento público para produções audiovisuais, o governo adotou uma postura crítica em relação a projetos que considerava imorais ou inadequados. Críticas direcionadas a projetos com temática LGBTQIAPN+ resultaram em suspensões e reprovações, levantando questões sobre liberdade de expressão artística e interferência ideológica no setor. Essas ações foram vistas como parte de uma estratégia mais ampla de controle das manifestações culturais, representando uma

3 No período recente podemos identificar: Artigo 19, 342 Artes, Movimento Artigo Quinto, Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE), entre outros.



ameaça à diversidade e à liberdade de expressão no Brasil. Foi naquele período que as acusações de censura à liberdade artística no Brasil entraram na agenda da Organização dos Estados Americanos (OEA), discutida na Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH). Percebemos, assim, que a arena pública em torno da liberdade de expressão artística perdurou para além dos casos estudados e se direcionou para a política cultural desenvolvida.

4 Considerações Finais

A constituição de um problema público em torno da liberdade de expressão artística é um processo complexo e gradual, sujeito às nuances do contexto político e social em que ocorre. Ao examinarmos os casos em tela, torna-se evidente que, embora ambos tenham gerado controvérsias relacionadas à liberdade de expressão, a transição dessas questões para a amplitude de públicos foi distinta.

No caso de *Desenhando com Terços*, embora tenha provocado distúrbios e conflitos, a questão da liberdade artística alcançou espaço limitado para revelar-se no tempo um problema público. Isso pode ser atribuído, em parte, à imaginação de um contexto político e social mais propício à diversidade de opiniões e à liberdade de expressão que predominava na época. A fala um tanto mais incisiva do ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil, favorável aos artistas na questão, parecia sinalizar que o momento se apresentava mais como um óbice, mais residual do ponto de vista de uma provável censura. O volume tenso da contenda entre os universos da arte e da religião, entretanto, parece ter sido naquele momento apenas subsumido, sendo provável que o estabelecimento de uma contrapublicidade fosse apenas incipiente.

Por outro lado, em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, diversos fatores contribuíram para a amplificação da questão da liberdade de expressão artística como um problema público. A consolidação de contrapúblicos com posições morais conservadoras, um contexto político marcado pela pluralidade de denúncias de casos de censura artística, e a manifestação de outros atores do circuito republicano foram elementos-chave neste processo de elevar a questão da liberdade de expressão artística e cultural a um patamar de relevância pública mais expressivo.

É importante ressaltar que as duas tensões apresentadas em alguma medida complexificam o sentido de institucionalização estatal “esperado” aos problemas públicos. Em relação ao caso de Márcia X., a contenda apenas apareceu finalizada na posição do Banco do Brasil. Sendo o Banco o mediador do caso, julgador e cumpridor da sentença, a decisão de interrupção da mostra esvaziou no tempo a controvérsia. A questão de fundo, entretanto, permanecia intocada.

O caso de Renata Carvalho, todavia, mostrava-se um tanto mais complexo. Os meses que precederam a apresentação da obra foram candentes em tensões sobre liberdade artística. A Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a Lei Rouanet, em 2016, o encerramento da exposição



Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira e a polêmica com a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ambas em 2017, mostraram modos mais “experimentados” de mandatos legislativos defensores das posições religiosas⁴.

Como em 2006, também houve manifestação do Ministro da Cultura em exercício no ano de 2017, um tanto mais vacilante, entretanto. É possível encontrar registros do então ex-Ministro Sérgio Sá Leitão, em reunião com representantes da bancada evangélica do Legislativo federal, comentando opinião pessoal sobre um possível descumprimento do Estatuto da Criança e do Adolescente no caso do MAM-SP (Braga, 2017). Em nota oficial sobre o caso *Queermuseu*, o ex-Ministro cita a liberdade de expressão e de criação, além de defender a classificação indicativa (ESCLARECIMENTO [...], 2017).

Tendo sido alvo de ataques e de questionamentos jurídicos, os meses da apresentação da peça demonstraram como a questão parece ainda sem definição aparente. O que vemos na arena de embate do problema da produção cultural no limite da sua liberdade de expressão artística é uma performatização entre sistemas morais que permanecerão em existência. As tratativas de dissolução da querela parecem cada vez mais mover-se da arena institucional política, onde não há consenso para produção normativa, à arena jurídica. E nessa, as idas e vindas das decisões dos julgadores, como visto no caso *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, tampouco soam promissoras.

Por fim, o estudo reforçou como a extrema direita no Brasil pode ser compreendida como um contrapúblico, sobretudo em razão de seu caráter performativo disruptivo. A performatividade da extrema direita mobiliza seu público por meio de distúrbios e emoções intensas, como repulsa e indignação, promovendo um engajamento que intensifica sua presença na arena pública. Essa tática permite que os valores conservadores sejam reafirmados e amplificados. Suas performances disruptivas, que variaram de manifestações *online* agressivas a eventos públicos organizados, buscaram não apenas incitar situações problemáticas, mas contribuíram para que a extrema direita contestasse pautas de direitos humanos e diversidade, as resignificando como problemas públicos. Por meio da investigação sobre as sacras controvérsias, pudemos perceber como a emergência da liberdade de expressão artística enquanto problema público serviu para legitimar ações de censura contemporânea. Em resposta, os artistas continuam criando e reafirmando o lugar político das artes.

⁴ No mesmo ano foi protocolado um Projeto de Lei no Senado, a fim de vedar a concessão de incentivos da Lei Rouanet para projetos culturais que incitem a prática de crimes ou atentem contra a moral pública. Para mais, ver: (PROIBIÇÃO [...], 2018).

Referências

- ALBERTIM, B. Em Garanhuns, Johnny Hooker entra na polêmica: “Jesus é travesti”. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 jul. 2018.
- ANTUNES, H. F. Sobre momentos críticos, problemas públicos e arena pública: contribuições do pragmatismo francês. *Aurora*, Marília, v. 13, n. 2, p. 53-76, Jul./Dez., 2020.
- BOLSONARO, Jair M. Na programação [...]. [S. l.], 2018. X: @jairbolsonaro. Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1013168711409299457>. Acesso em: 01 dez. 2023.
- BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *A justificação: sobre as economias da grandeza*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.
- BRAGA, Juliana. Para ministro, exposição com homem nu fere o ECA; veja o vídeo. O Globo, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/para-ministro-exposicao-com-homem-nu-fere-o-eca-veja-o-video.html>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CEFAÏ, D. Públicos, Problemas Públicos, Arenas Públicas: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 187-213, mar. 2017.
- COSTA, M. C. C.; SOUSA JUNIOR, W. DE. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 19–36, 11 fev. 2019.
- CRIVELLA, M. A nota no jornal divulgando a apresentação de uma peça no Parque Madureira não é verdadeira [...]. *X/Twitter*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://twitter.com/MCrivella/status/1002292392786124800?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctw-camp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1002292392786124800%7Ctwgr%5Ec8f1cfcb5f23fe-174699fb628724ad652bd3ee20%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.intercept.com.br%2F2018%2F06%2F05%2Fcrivella-censura-jesus-trans%2F. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CRUZ, G. R.; FREIRE, J. Participação e arenas públicas: um quadro analítico para pensar os conselhos municipais setoriais e os fóruns de desenvolvimento local. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, n. 10, p. 75-102, 2003.
- CUNY, Laurence. Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad. UNESCO: Paris, 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373360>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- DUMAS, C. *Liberdade de expressão artística e cultural no Brasil: estudo de caso das censuras à peça “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu”*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2023.
- ESCLARECIMENTO – atividades culturais e classificação indicativa. *Squadra Consultoria*, Pomerode-SC, 2017. Disponível em: <https://consultoriasquadra.com.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa/>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- HAGGARD, S.; KAUFMAN, R. *Backsliding: democratic regress in the contemporary world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- KER, J. Atriz trans que interpreta Jesus: “os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater”. *Intercept Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 2018.
- KRISTÓF, L. Cultural Policy in an Illiberal State. A Case Study of Hungary after 2010. *Intersections - East European Journal of Society and Politics*, Budapest, v. 3, n. 3, p. 126-147, 2017.



LANÇA, L. *A profanação sagrada de Márcia X*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LIMA, M. *Arte profana: uma análise de performances que discutem gênero, sexualidade e religião*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

OLIVEIRA, B.; CAMELO, P.; ORLANDINI, M. Quem pode ser Jesus? Reflexões sobre o *cultural backlash* brasileiro a partir de censuras a manifestações artísticas. *RuMoRes, São Paulo*, v. 16, n. 32, 2022.

OLIVEIRA, P. L. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. *Ponto Urbe, São Paulo*, v. 15, 2014.

OLIVEIRA, P. L. “Desenhando com Terços” no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 13, n. 14, p. 145-175, setembro de 2011.

PROIBIÇÃO de acesso à Lei Rouanet para projetos que ‘atentem contra a moral’ será tema de debate. Agência Senado, Brasília, 2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/04/03/proibicao-de-acesso-a-lei-rouanet-para-projetos-que-atentem-contr-a-moral-sera-tema-de-debate> . Acesso em: 14 abr. 2025.

ROCHA, C. “Menos Marx, mais Misses”: uma gênese da nova direita brasileira (2006-2018). 2018. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

SHAHEED, Farida. Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed. El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas. ONU, Ginebra, 2013. Disponível em: <https://www.refworld.org/es/ref/infortem/cdhonu/2013/es/95838> . Acesso em: 14 abr. 2025.

SINGER, A. *Os Sentidos do Lulismo*. Reforma Gradual e Pacto Conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TUPINIQUEIM, I. S. *Censura e ataques contra artistas do corpo no Brasil com a ascensão da extrema direita na política: uma análise de casos entre os anos de 2017/2020*. Tese (Doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2024.

VALCARCE, F. L. La sociología de los problemas públicos – una perspectiva crítica para el estudio de las relaciones entre la sociedad y la política. *Nómadas - Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Madrid, v. 12, n. 02, 2005.



Biografia acadêmica

Giuliana Kauark - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)
Professora Adjunta II da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura,
Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Santo Amaro, Bahia, Brasil.
E-mail: giulianakauark@ufrb.edu.br

João Domingues - Universidade Federal Fluminense (UFF)
Professor Associado II da Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: joaodomingues@id.uff.br

Caroline Dumas - Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Doutoranda na Universidade Federal da Bahia, Programa Multidisciplinar em Cultura
e Sociedade, Salvador, Bahia, Brasil.
E-mail: caroldumasoli@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas

Contribuição de autoria (CRediT)

Conceituação: Giuliana Kauark. Investigação: Giuliana Kauark e Caroline Dumas.
Escrita: Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

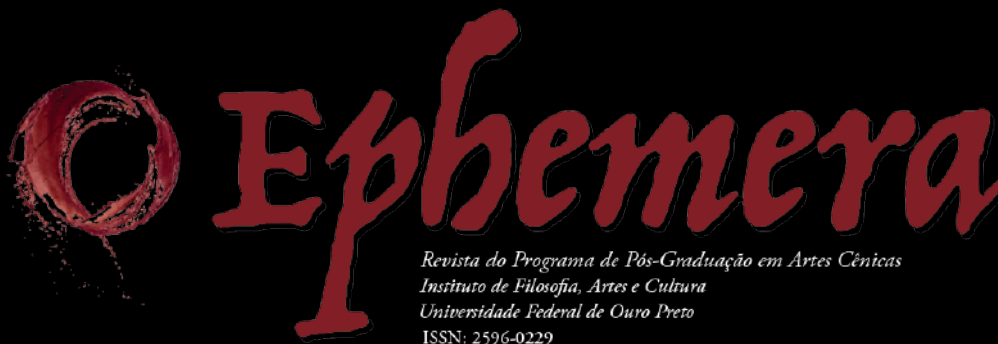
Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 26 novembro 2024

Data de aprovação: 10 fevereiro 2025



**FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION
AND CONSERVATIVE COUNTERPUBLICS:
an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços*
and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu***

*LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA
E CONTRAPÚBLICOS CONSERVADORES:
análise das controvérsias em *Desenhando com Terços*
e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu**

Giuliana Kauark

 <https://orcid.org/0009-0007-7313-0198>

João Domingues

 <https://orcid.org/0000-0001-8971-6213>

Caroline Dumas

 <https://orcid.org/0009-0003-6774-5656>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8163

**Freedom of artistic expression and conservative counterpublics:
an analysis of the controversies in *Desenhando com Terços* and *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu***

Abstract: This article examines the tensions regarding freedom of artistic expression in Brazil, focusing on the controversies triggered by the performance *Desenhando com Terços* (Drawing with Rosaries), by Márcia X., and the play *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven), starring the trans actress Renata Carvalho, both taken as paradigmatic of contemporary forms of censorship. To deepen the analysis of these controversies, the article draws on the sociology of public problems, adopting as a methodological principle the ordering of disturbances and problematic situations, as well as the publics and arenas they bring into being. The analysis reveals that, in clashes between different regimes of judgment, a far right counterpublic emerges and consolidates itself, acting through disruptive performances, contesting the cultural landscape, and seeking to restrict artistic productions that challenge its conservative values.

Keywords: public problems; freedom of artistic expression; far right; counterpublics; censorship.

**Liberdade de expressão artística e contrapúblicos conservadores:
análise das controvérsias em *Desenhando com Terços* e *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu***

Resumo: O artigo examina as tensões em torno da liberdade de expressão artística no Brasil, destacando as controvérsias envolvendo a performance *Desenhando com Terços*, de Márcia X., e o espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho, ambas tomadas como exemplares das manifestações de censura contemporânea. Para aprofundar a análise dessas controvérsias, o artigo se fundamenta na sociologia dos problemas públicos, tendo como princípio metodológico a ordenação dos distúrbios e situações problemáticas, bem como dos públicos e arenas criadas. A análise revela que, nos embates entre diferentes regimes de ajuizamento, emerge e se consolida um contrapúblico de extrema direita, que atua por meio de performances disruptivas, disputa o cenário cultural e busca cercear as produções artísticas que confrontam seus valores conservadores.

Palavras-chave: problemas públicos; liberdade de expressão artística; extrema direita; contrapúblicos; censura.



1 Introduction

This text seeks to contribute to a set of tense and seemingly irresolvable issues that have intensified amid the rise of conservative and right-wing publics – or, as we shall argue, counterpublics. We refer to the relations between the human right to freedom of artistic expression, its potential conflicts with manifestations of the religious phenomenon, and the implications that contemporary forms of censorship hold for artistic production.

To situate this debate within its complex terrain, we begin by outlining certain mediations we consider crucial. The first concerns the discursive recourse to censorship, typically invoked by individuals – often within the artistic field – who have faced direct obstacles to the circulation of their work and/or personal attacks. Our discussion draws on recent studies on the subject (Costa; Sousa Junior, 2019), and approaches censorship in ways that depart from the notion of prior restraint, which was institutionalized as state policy in Brazil during parts of the Getúlio Vargas era and the civil-military dictatorship. Unlike these earlier forms, contemporary censorship operates through indirect and informal means—yet proves no less effective.

The second mediation concerns the act of enunciation by those responsible for potential censoring gestures. Though it may seem self-evident, it is important to underscore that those who impose restrictions on artistic activity will not publicly identify themselves as censors. Instead, this enunciation will appear to be rejected by those interested in the impediments, with other meanings being mobilized;

A third aspect concerns the scale of such processes. While these controversies are sharply felt within our political community, it is clear that censorship-related incidents are by no means exclusive to the Brazilian context. On the contrary, international reports have denounced violations of freedom of artistic expression (ONU, 2013; UNESCO, 2020). This may reveal that chains of censorial events and censorship strategies can give rise to fringes that cannot be deciphered strictly in terms of local tensions.

Accordingly, we call attention to non-native circuits of restriction that have gained traction over the past decade and a half, even when emerging from democratic processes within their respective countries. These experiences – largely animated by efforts to reinvigorate repertoires of the far right political spectrum – have revealed a recurring pattern of subtraction regarding retreats from policies advancing sexual diversity and gender equality; setbacks in religious tolerance initiatives; escalating tensions around immigration; among others. These areas of dispute also infiltrate the domain of culture. As diversity and difference – found in repertoires of gender performance, faith expression, and non-heteronormative aesthetics that contest monolithic identities – become central to aesthetic expression, culture and its productive structures increasingly come under the scrutiny of far right groups (Haggard; Kaufman, 2021; Kristóf, 2017).

A fourth dimension concerns the high frequency of such incidents in Brazil. These



episodes have unfolded within the context of the New Republic, although they appear to have intensified – or at least gained greater visibility – over the past decade. A common argument attributes this shift to the rupture triggered by the impeachment of Dilma Rousseff, which fractured the fragile pact among antagonistic social groups that had been tenuously mediated under *Lulismo* (Singer, 2012). This rupture opened space for the emergence of a radicalism aimed at halting the expansion of rights for certain segments of society. In light of the volume of controversies affecting the artistic and cultural sphere, we suggest that the supposed democratic pacification of Brazilian society may have been overstated. Within this context, it is plausible that heuristic frameworks have overlooked social environments in which the expansion of rights was not perceived as progress.

In this article, we examine two moments in which freedom of artistic expression was curtailed due to conflicts framed by notions of the sacred. These artworks engage symbolic dimensions of Christian objects and figures that destabilize normative patterns of religiosity in the public sphere. These tensions are further intensified by a juridical debate in which two foundational dimensions of secularism collide: the rights to freedom of expression and to religious practice. What is at stake is a contest among moral worlds engaged in an ongoing dispute.

The first case dates back to 2006, in a controversy surrounding the exhibition *Erótica – os sentidos na arte* (Eroticism – The Senses in Art), then on display at the Banco do Brasil Cultural Center (CCBB) in Rio de Janeiro. The sponsor – a mixed-capital bank – intervened directly in the curatorial process, removing a reproduction of *Desenhando com Terços* (Drawing with Rosaries), a work by Márcia X., who had passed away in 2005, and canceling the exhibition's transfer to the CCBB in Brasília. The removed piece was a photographic representation of the performance, which featured a pair of rosaries intertwined to resemble two crossing penises. The episode received widespread media coverage in newspapers such as *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, and *Correio Braziliense*, and mobilized the artistic community – somewhat taken aback by what seemed to be a lingering residue of censorship, even if ostensibly isolated and non-institutionalized, unlike previous moments of democratic suspension in Brazil (Lança, 2017; Oliveira, 2011; 2014).

A little over a decade after that controversy, in 2017, the creators of the play *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* (The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven), starring the trans actress Renata Carvalho in the role of Jesus Christ, faced a veritable crusade against its staging and circulation in various cities and performing arts festivals. The play, a monologue based on the work of British playwright Jo Clifford, was adapted for the Brazilian context and directed by Natalia Mallo. It explores the presence of Jesus in contemporary Brazil through the body of a trans woman. Since its debut, the production has been the target of intense online attacks led by religious leaders, politicians, institutions, and individuals. In addition, it faced legal actions that resulted in its prohibition. Given the wide repercussion of the case, alongside others that occurred during the



same period and political context¹, it became emblematic for the analysis of censorship of artistic expression in post-2016 Brazil (Lima, 2022; Oliveira, Camelo, Orlandini, 2022).

In this article, we examine the sacred controversies surrounding Drawing with rosaries and The gospel according to Jesus, Queen of heaven, analyzing them through the lens of the political period and the sociological study of public problems. More specifically, we seek to understand how freedom of artistic expression becomes socially constructed as a public issue, considering the actions of publics and counterpublics involved, the strategies they employ, the public arenas legitimized in the conflict, and the role of the state in institutionalizing the matter. This article does not aim to resolve the conflicts at stake, but rather to illuminate dimensions of the issue shaped by the political agendas of far right groups, their politico-legal-discursive interventions in the realm of public morality—understood here as censorial—and their impact on the restriction of rights and freedoms, particularly in the arts.

2 Sacred Controversies: Drawing with rosaries and The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven

In 2006, the CCB (Centro Cultural Banco do Brasil) in Rio de Janeiro hosted the exhibition *Erótica – os sentidos na arte* (Erótica – The Senses in Art), which featured around 110 works by more than 50 artists. One particular piece drew public attention following broad media coverage. It was a still image depicting the performance Drawing with rosaries by the artist Márcia X., which portrayed a pair of rosaries arranged to stylize two intercrossed penises.

Controversy surrounding the piece arose after Carlos Dias, a former state deputy and pre-candidate for governor of Rio de Janeiro, filed a report with the civil police. Known for having passed the law that instituted confessional religious education in the state's public schools, Dias reported the artwork as constituting the crimes of public offense to decency through obscene objects and insult to religion or disruption of related acts, both provided for in the Brazilian Penal Code. His complaint was grounded in the claim that Drawing with rosaries offended the religious sensibilities of Catholics and violated public decency. He also stressed the presence of children at the exhibition, and the possibility that they might have seen the work in question. The local press reported and widely disseminated his complaint.

1 Santander Cultural, the institution hosting the show, following a major social media campaign accusing some of the works of promoting pedophilia, blasphemy, and zoophilia, prematurely shut down the exhibition *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Queermuseum – Cartographies of Difference in Brazilian Art). As another case, *La Bête* is a performance by Brazilian artist Wagner Schwartz in which the audience is invited to manipulate the choreographer's body; he was accused of pedophilia after a video of the performance went viral, showing a child and her mother touching the artist's hands and feet while he was nude. Both cases occurred in September 2017, the same month that the first prohibition of The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven took place.



At the same time, the piece was already being discussed online, especially in communities on Orkut, a social media platform widely used in Brazil at the time. Paola Lins Oliveira (2011) observed that the first online mention of the case came from Felipe Aquino on the Catholic news portal of the Canção Nova Community. In his post, Aquino condemned the exhibition as offensive to the faithful and encouraged readers to file formal complaints with Banco do Brasil. The controversy was soon shared across Orkut communities dealing with Catholic issues, thus spreading knowledge of Márcia X.'s work. Numerous comments condemned the exhibition and reported contacting the bank to demand the removal of the piece due to the perceived offense.

Shortly thereafter, the CCBB's board of directors ordered the removal of *Drawing with rosaries* without informing the exhibition's curator. The official statement cited the criminal complaint and the large volume of phone calls and emails as justification for the decision. This prompted numerous reactions and petitions – both from artistic and religious figures and organizations – either in support of or against what was seen as censorship by the cultural center. A religious group launched the campaign “Blasphemy No! Catholics Out of Banco do Brasil,” while in contrast, artists organized a protest in front of the CCBB where people wore shirts that read “*Educa-ação/censura não*” (“Educa-action/no censorship”). Cardinal Dom Eusébio Scheidt, Archbishop of Rio de Janeiro, issued a statement supporting the removal of works deemed offensive to Christian religion. Conversely, Minister of Culture Gilberto Gil issued a public statement declaring that “all censorship is unacceptable,” and called for the CCBB's decision to be reversed. He also cited Article 5, Section IX of the Brazilian Constitution, which affirms that “the expression of intellectual, artistic, scientific, and communication activity is free, regardless of censorship or license”.

Ultimately, the exhibition's scheduled presentation at the CCBB in Brasília was canceled. The institution released a statement claiming the cancellation was due to threats by other artists to withdraw their work in protest of the removal of Márcia X.'s piece. These artists had conditioned their continued participation on the reinstatement of *Drawing with rosaries*, a demand the Bank did not fulfill. As a result, the entire exhibition was canceled rather than having the artwork reinstated.

This controversy featured public claims that *Drawing with rosaries* was offensive to the religious sentiments of Christians, especially Catholics. On the other hand, there were strong defenses of Márcia X.'s work, with arguments maintaining that the piece was not offensive or that the right to artistic and cultural freedom of expression protects works of art even when they challenge certain moral codes. The arguments raised in this debate echoed those later seen in the controversy over the play *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, more than a decade later.

What if Jesus returned as a travesty today? This question is the central premise of the aforementioned play. The Brazilian adaptation of the performance faced criticism from sectors of society from the moment of its premiere in 2016, during the *Festival Internacional de Londrina* (FILO) in the state of Paraná. Due to its inclusion in the festival, religious organizations issued public statements condemning the play. They argued that the production disrespected the image



of Jesus Christ by portraying him as a transgender woman, and that having a *travesti* actress in the role was offensive to religious sentiment. These responses sparked local controversy in Londrina, motivating both opposition to and support for the performance. On that occasion, the play was staged in a different venue than originally scheduled due to protests.

The Gospel gained national attention the following year, in 2017, when it was scheduled to be performed at the SESC Theater in the city of Jundiaí, São Paulo. Less than two hours before the performance, while actress Renata Carvalho was in the dressing room preparing, she was informed that the play had been legally banned following a court decision initiated by a local resident. The lawsuit claimed that the play was offensive to Christian faith because it portrayed Christ as “a transgender person.” Arguments citing the sanctity of Jesus Christ were coupled with legal reasoning, raising the issue of the boundaries of freedom of expression. While acknowledging the constitutional right to freedom of expression, the plaintiff insisted that this right does not permit offenses or disrespect toward religion and its adherents. The performance, therefore, was framed as a form of religious intolerance – what the complainant called “a hate crime that violates freedom and human dignity”. The court ruled in favor of the complaint and prohibited the performance at SESC Jundiaí. The judge’s decision was based on the assumption, shared by the plaintiff, that portraying Jesus Christ as a *travesti* in a theatrical setting was a form of ridicule and a violation of Christian religious sensibilities.

The unprecedented nature of the court decision drew public attention to the play and the case of its prohibition. Many people spoke out, denouncing the ban as an act of censorship and an attack on artistic freedom. However, other groups supported the decision. Councilman Douglas Medeiros (PP), for instance, proposed a motion of repudiation against the play in the city councilor of Jundiaí, which was approved by the plenary a few days after the prohibition.

The case sparked a wave of activity on social media. An avalanche of comments flooded Facebook pages, particularly the play’s official page. While regular posts gathered fewer than ten comments, the post about the court ruling amassed over two thousand, split between supporters and critics. From then on, the play became engulfed in an atmosphere of intolerance and aggression. Far right pages and conservative politicians posted comments against the production or circulated news about it. Such acts which alone sufficed to incite a flood of hostile and threatening comments against the people involved in the play’s production, especially the actress. The messages incited hatred against trans people, propagated stigmatization, and included threats of physical violence—even death—against the actress.

Additional legal actions sought to ban the play in the cities of Porto Alegre (RS) and Belo Horizonte (MG), but in both cases, the requests were denied. Nevertheless, a second court decision prohibited the play from being staged in the city of Salvador during the *Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia* (FIAC) in October 2017. As in Jundiaí, the accusation that the play offended Christians was based solely on the portrayal of Jesus Christ as a trans woman, played by a *travesti* actress. The debate around the play and the clash between freedom



of artistic expression and religious sentiment continued in the other cities where the play was scheduled. Ordinary citizens, religious leaders, artists, and politicians expressed their views sometimes intensely, whether in an organized fashion or not, both in the spaces where the play was performed and online.

This also occurred in 2018, in the cities of Rio de Janeiro, Garanhuns, and Recife. In the capital of Rio de Janeiro, then-mayor Marcelo Crivella refused to provide a public venue for the festival *Mostra Corpos Visíveis*, in which *The Gospel* was to be included. In a video posted on social media, he stated: “Under my administration, no show, no exhibition will offend people’s religion. I will not allow it. As long as I’m mayor, we will respect the conscience and religion of the people” (Crivella, 2018).

In Garanhuns and Recife, the organizers of the events that were to host the play decided to cancel the performances following public backlash. In Recife, the monologue had been advertised as part of the *Janeiro de Grandes Espetáculos* (JGE) festival, but after another virtual crusade against the play, the organizers canceled the performance. The *Festival de Inverno de Garanhuns* (FIG) witnessed perhaps the most violent episode, as described by actress Renata Carvalho herself (Carvalho as cited in Ker, 2018). The decision by the city government and the state of Pernambuco (both producers of FIG) to cancel the performance had national repercussions, including a statement from presidential candidate (and future president) Jair Bolsonaro, who posted on X (formerly Twitter): “Who benefits from portraying Christ as a trans person? Is this freedom of expression? Is it art? Is it culture?” (Bolsonaro, 2018).

Artists such as Daniela Mercury and Johnny Hooker came to the play’s defense and criticized the festival: “We are at a festival that falsely celebrates freedom. Well, I want to say that Jesus is also a *travesti*” (Hooker as cited in Albertim, 2018). Furthermore, opponents of censorship launched a crowdfunding campaign to enable *The Gospel* to be performed in Garanhuns, even if outside the FIG, and the effort succeeded. During the performance, an explosion occurred in the venue – apparently caused by a bomb – which created a sense of panic. A general commotion ensued, involving the actress, the audience, the FIG organizers, and the security personnel, who had been hired to protect the artists but instead threatened to ‘punch’ Renata and blocked people from entering the performance space

In the five cities where the play was barred (by court order, denial of public space, or cancellation by a festival), there was intense mobilization on social media. Religious groups (both Catholic and Evangelical), politicians (city councilor members, state and federal representatives, mayors, and the president), and numerous individuals posted comments online attacking the play and actress Renata Carvalho. Among thousands of messages circulated on Facebook, Instagram, X and other platforms, many incited hatred against the actress and the LGBTQIAPN+ community. Hostile comments threatened to throw rotten eggs, beat, whip, assault, torture, administer electric shocks, break limbs, crucify, hang, shoot, bomb, and murder. In each city where the play was scheduled, politicians and religious leaders called upon their followers to join in the smear campaign.



In this sacred controversy, there was an escalating violence in the conflict between freedom of artistic expression and religious sentiment.

3 Freedom of artistic expression as a public issue

We now turn to an interpretation of the controversies briefly described above, using as our analytical framework several elements found in the definition of public problems. It is important to note that the fields of sociology and political science in the United States and France have made significant contributions to this debate, which remains underexplored in the Brazilian context. These theoretical approaches suggest quite different paths. One such path involves examining how a particular sensitive issue, specific to a certain social group, is amplified in scale and transformed into a matter to be addressed publicly. It entails understanding how feelings of unease are processed in order to define a shared social reality among various actors of the public sphere.

The issues at stake involve diverse and complex gradients: environmental, racial, and economic dimensions, along with representations of gender, sexuality, religiosity, or spatial concerns. What this body of literature invites us to reflect upon is, in fact, the itinerary of publicization. To render a problem public involves a heuristic inquiry into how certain issues are framed through distinct regimes of engagement: Who initiates the issue? What are the social positions of these actors that shape their attention to and interpretation of the matter? What strategies do they employ to elicit recognition from other groups? Which arenas are legitimized by the various actors engaged in the struggle to define the problem? (Valcarce, 2005). These questions enable us to identify how group perceptions of problems are embedded in conflicts among different regimes of judgment. (Boltanski & Thévenot, 2020).

By employing the notion of public problems to investigate constraints on freedom of artistic expression, our aim is to underscore the importance of identifying and analyzing disturbances and problematic situations, the publics involved, and the arenas of debate that form around the issue. Daniel Cefaï (2017), a key reference in this line of thought, elucidates the dynamics through which a public problem takes shape:

Faced with a problematic situation whose consequences are perceived and evaluated by a group of people as harmful (...) these individuals become uneasy, question, investigate, experiment, and discuss. They try to define the problem, determine its causes, detect its factors, and assign responsibility. They associate and organize, find leaders to make their voices heard and to persuade and mobilize on a larger scale. They speak out, testify, evaluate, argue, criticize, deliberate, and appeal to public opinion and authorities. When they do not intervene, they seek solutions on their own, imagine scenarios, propose alternatives, and attempt to figure out how to regulate or eliminate what they have defined as a problematic situation (Cefaï, 2017, p. 188).



According to Cefaï (2017, p. 191), the disturbance is “of an affective, sensitive, and normative order. When not yet articulated in descriptive and conceptual language, it is experienced as unease, agitation, confusion, anxiety, or obsession”. Not every disturbance becomes a recognized problem, it depends on the scale and success of collective mobilization around it. According to the author, there is a dimension of collective passion inherent in experiencing a disturbance.

Our initial argument is that the works *Drawing with Rosaries* and *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* may be identified as moments of disturbance that, in a specific political conjuncture, revealed how elements of artistic production reflect the escalation of public problems. Following Cefaï’s (2017) definition, we understand that those who felt affected perceived both works as unacceptable, illegitimate, or intolerable. It is essential to seek evidence of unease, agitation, and obsession on the part of the groups and individuals involved – motivations that quickly triggered collective mobilization.

In the case of *Drawing with Rosaries*, the criminal complaint dissemination on virtual communities and the encouragement of numerous complaints via email and phone calls revealed a strong urge to remove the work from the exhibition immediately, reflecting a sense that the issue required a quick institutional response. The organized protests and the campaign “No to Blasphemy! Catholics Out of Banco do Brasil,” led by João Carlos Rocha, further evidenced active mobilization by groups opposing the presence of the work at CCB. B.

In *The gospel according to Jesus, Queen of heaven*, the intense mobilization on social media, with messages of hate and defamation, also reflected unease and agitation from those who opposed the play’s content and message. More gravely, the threats and attacks directed at the actress and production team in particular – and the LGBTQIAPN+ community more broadly – revealed a disproportionate aggressiveness in the conflict between religiosity and artistic expression.

It is important to stress that a disturbance can only become a public problem if it combines instituted and instituting elements. On the one hand, it is pre-shaped by precedents such as practices, beliefs, customs, or a public culture grounded in previous problematizations. On the other, it depends on a network of symbolic, legal, mediatic, and institutional mechanisms that sustain its presence in public debate.

In both cases, we can observe how several mechanisms were activated. The representation of religious figures and symbols in contexts that challenge social norms – especially regarding gender and sexuality – became a significant symbolic mechanism, both explored and contested in the works, forming the conflicts crux. Legal actions and court decisions underscored the use of the judicial system as another mechanism, mainly to suppress freedom of artistic expression, a recurrent trait of contemporary censorship, often referred to as “judicial censorship” (Costa & Sousa Junior, 2019, p. 31). In terms of media mechanisms, in addition to traditional press coverage, social media emerged as a locus to amplify debate, expose controversies, and engage a broader set of stakeholders. Finally, administrative actions and decisions, especially from institutions that maintain cultural venues



and/or festivals, were evident. We can also consider as institutional mechanisms the activation of leadership figures, civil society organizations, legislators, and more.

Therefore, it is crucial to mobilize the topology of agents involved in the situation. Political leaders or public figures become prominent as representatives of the people and/or the state, seeking to project an image of defenders of traditional values, and assuming the role of formal complainants. Certain religious sectors and institutions – especially those not aligned with heterodox interpretations of faith – also stand out, striving to take active part in the public debate when it touches on moral controversies. Lastly, we also observe citizens who identify with the issues at stake, mobilized through a form of digital activism in the first case, or the smear campaign on social media in the second.

A public problem is far from unanimous – on the contrary, it is constituted by the absence of consensus or agreement. When relations of tension and conflict go beyond the individuals directly involved and come to concern a broader population, they take on the character of a political process. As a result, the conflict gives rise to a public, especially when it becomes possible to identify two opposing camps confronting each other over an issue, addressing an audience.

In the cases studied, these two camps represent conflicting moral communities: on one side, a public whose interpretive framework of faith and its religious symbols appears less receptive to secular views; and on the other, a group composed of artists and their supporters, who advocate for the questioning role of art, including works that critique religion's place in society. To the contributions from the sociology of public problems, we add the concept of counterpublic, as explored by Camila Rocha (2018), given the relevance of her analysis of the emergence and consolidation of the Brazilian new right.

Initially associated with Nancy Fraser's (1990) perspective, which linked it to subaltern groups, the concept of the counterpublic refers to marginal groups that develop discourses in opposition to the dominant narrative. Under the influence of theorists such as Michael Warner (2002), greater emphasis has been placed on the performative and disruptive nature of counterpublics, regardless of their subaltern position. It has been argued that the notion of counterpublic may also encompass conservative and right-wing groups, even though these have historically been part of the establishment. In certain political contexts, such groups may adopt an anti-establishment stance in response to perceived threats to their interests or ways of life.

When theorists of the sociology of public problems state that the emergence of an issue gives rise to a public, we must not overlook the fact that the collective identity that gathers and mobilizes such public results from a gradual formation process over decades. It is relevant to associate this phenomenon of public creation in the cases addressed here with Rocha's (2018) reading of the new (far) right in Brazil as a counterpublic.

According to the researcher, following Brazil's redemocratization, it became uncomfortable to identify as right-wing – a phenomenon labeled in other Latin American countries as the "ashamed



right.” As a result, there was a decline in the influence of conservative ideologues, who lost support with the democratic transition and shifting interests on the part of both the state and business elites. This “shame,” however, began to dissipate during the height of *lulismo* (2006–2010), a moment that combined profound changes in communication practices – through the popularization of social media and the expansion of broadband internet access – with the native political context, in which the *mensalão* scandal became the visible thread around which discourses on political corruption were organized. At the time, a crucial space for counterpublic expression was the social network Orkut², in which communities proliferated, bringing together individuals who felt unrepresented in traditional arenas of political debate. It is no coincidence that the year 2006 and the Orkut platform mark the “Drawing with rosaries” case

Regarding the censorship of *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, in which we observe an orchestrated and institutionalized action, it coincides with the period of consolidation of this counterpublic. According to Rocha (2018), the consolidation of the far right counterpublic in the cultural scene and political system takes place starting from the pro-impeachment campaign against Dilma Rousseff, a moment in which this group sought to move beyond online debate and adopt other forms of intervention in the public sphere. In this sense, the author highlights street demonstrations and protests, the increased penetration of right-wing literature in the publishing market, and a closer relationship with institutional politics. We can conclude that the formation and rise of this counterpublic, as well as its success in mobilization, may be attributed to factors including: the creation of strong collective identities; emotional dynamics arising from interactions between political groups and moral communities; and tactical use of social media.

The identity of the new Brazilian far right counterpublic is shaped by a complex combination of ideological, sociocultural, and, in a certain sense, technological elements. From the outset, it defends traditional values such as family, patriotism, and social order, aligning itself with certain anachronisms, such as authoritarianism and intolerance, as well as with charismatic leaders who embody these beliefs. It employs symbols, images, and narratives (such as flags, slogans, logos, and memes) that resonate with the group’s values and beliefs and contribute to the construction of its collective identity and the mobilization of followers. Moreover, it defines itself in opposition to the dominant narratives in the public sphere, criticizing left-wing policies, progressive social movements, and institutions it views as promoting an agenda contrary to its conservative values. Finally, it makes intense use of social media for mobilization and coordination, while expressing distrust in established political and media institutions. Crucial elements in the emergence of this counterpublic are its identity and discourse as performative, in the sense of combining aggressiveness with a certain dystopian outlook, both amplified in the virtual environment.

² It is important to note the speed with which Orkut, created in 2004, became popular in Brazil. “In January 2006, around 75% of all users were from the country (Fragoso, 2006), signaling an early engagement of Brazilians compared to people of other nationalities in social networks of this type” (Rocha, 2018, p. 122).



In this context, it is relevant to examine the disruptive nature not of the two artistic works – which are, in fact, intentionally performative, poetic, and aimed at disturbing the existing social order – but rather of the acts of censorship they faced. In both cases, the disruptive discourse (understood here as hostile, indecorous, and politically incorrect) manifested in the digital environment, while also deploying critical-rational arguments to demand the suspension of the works. In this sense, Tuquiniqum (2024) argues that conservative embodiment has given rise to performances and appearances driven by a hatred of difference. The author also highlights a narcissistic drive for visibility through new communication technologies, suggesting that an economy of images was constructed around acts of censorship, attacking on the cultural sector.

It is important to emphasize that the digital environment should not be seen as hierarchically inferior, given that both online activism and intense harassment and defamation on social networks became crucial factors in the censorship of the artistic works under study. It must be underscored that it is not isolated individual manifestations that possess the power to intimidate, but rather the collective and persistent nature of threats that succeeds in silencing artistic and cultural expression. In the case of *The Gospel*, it was precisely the harassment on and beyond social media that most affected actress Renata Carvalho and ultimately justified the end of the play's run. In an interview granted to Caroline Dumas (2023, p. 109), the actress recounts:

I received daily death threats, was the target of defamation and fake news, a bomb attack, I wore a bulletproof vest, had police officers inside the theater, the audience was searched and passed through metal detectors—these violences made me ill; I developed panic disorder and my depression worsened. Apart from all the harassment that takes away my work and my mental health, they do everything they can to stop you and make you give up. I confess I was expelled from many places because I no longer had the strength to fight, but theater and art are the only spaces where I am passionate. [...] With the election of the ineligible candidate, the rise in violence, religious fanaticism, and the pro-gun campaign, I decided to take a break. At the same time, I was working on other shows – *Domínio Público* and the premiere of *Manifesto Transpofágico*. After some time without performing *Jesus*, I rediscovered what it was like to live without threats, for they had become so normalized in my life, and with that, I decided to bring this cycle to a close. (Renata Carvalho in interview with Caroline Dumas, 2023).

By incorporating Carvalho's voice, we must also acknowledge the emergence of another public shaped by these controversies. This public comprises artists and cultural workers, institutions, and social movements that stand against censorship and, as such, approach the issue from a perspective diametrically opposed to that of the far right counterpublic³. The aforementioned performance *Domínio Público* brought together, in addition to the actress, Wagner Schwartz, Elisabete Finger, and Maikon K, who reflected on the censorship they had faced. In an interview conducted by Isaura Tuquiniqum (2024), when asked how they resist attacks and obstructions amid the rise of the far right in Brazil, the artists emphasized that their response lies in continuing to create and present

3 In the recent period we can identify: Artigo 19, 342 Artes, Movimento Artigo Quinto, Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (MOBILE), among others.



their work. This dynamic of counter-questioning is a common feature of the public arena, in which different publics help to trace lines of fracture between identities, interests, and opinions.

The public arena is a social space in which actors, driven by beliefs and convictions, negotiate, dispute, and aspire to public goods. These are spaces of confrontation and performative enactment, mobilized around different “scenes” (Cruz; Freire, 2003). The intertwining of these scenes limits the volume of competing demands, whether due to their indeterminacy or to the system’s capacity to process them. The literature also highlights a tendency for agendas to be absorbed and arenas to become institutionalized as public policies, even as it is acknowledged that solutions to public problems are not the exclusive domain of state representation (Antunes, 2020).

In the sociological analysis of public problems, both the influence of diverse publics and of the public arena, as well as the recognition and legitimation provided by segments of the state play crucial roles in the emergence and resolution of these problems. Thus, in conclusion, what interests us is to understand the degree of attention and legitimation granted by the state in the cases studied.

Although in the Drawing with rosaries controversy the CCBB opted to restrict the work before any official ruling, the federal government, represented by the Ministry of Culture, expressed its opposition to the contestation raised by the mobilized groups, as well as to the decision taken by the institution maintaining the cultural space. The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven, in turn, coincided with a context of rising conservative ideologies, which made morality-related controversies more prominent on the public agenda. Moreover, that was also a period of intense political change, with transitions and elections occurring on an atypical timeline. As such, the controversies gained traction through the platforms and agendas of political parties ascending to power. Thus, we witnessed the intense mobilization of public agents in the attempt to prevent the artistic work.

During Jair Bolsonaro’s administration, a series of actions sparked concerns about state censorship in the cultural sphere. From the dismantling of the Ministry of Culture to the suspension of public funding calls for audiovisual productions, the government adopted a critical stance toward projects it deemed immoral or inappropriate. Projects addressing LGBTQIAPN+ themes were particularly targeted, with suspensions and rejections that raised serious issues about freedom of artistic expression and ideological interference in cultural policy. These measures were perceived as part of a broader strategy to control cultural expression, posing a significant threat to diversity and freedom of expression in Brazil. It was during this period that accusations of censorship of artistic freedom in Brazil reached the agenda of the Organization of American States (OAS), becoming a topic of discussion before the Inter-American Commission on Human Rights (IACHR). This indicates that the public arena surrounding freedom of artistic expression extended beyond the specific controversies examined, encompassing broader disputes within the domain of cultural policy.



4 Final considerations

The constitution of a public issue around freedom of artistic expression is a complex and gradual process, subject to the nuances of the political and social context in which it unfolds. An examination of these cases makes it clear that, although both generated controversies related to freedom of expression, the degree to which these issues resonated with broader publics differed significantly.

In the case of *Drawing with Rosaries*, although it provoked disturbances and conflict, the matter of artistic freedom gained only limited traction as a public issue over time. This can be partly attributed to the prevailing political and social context, which appeared more favorable to the diversity of opinion and freedom of expression at the time. The somewhat assertive statement by then-Minister of Culture Gilberto Gil, in support of the artists involved, seemed to suggest that the moment represented more of a residual obstacle than a clear instance of censorship. Nevertheless, the underlying tension between the spheres of art and religion seems to have been merely subsumed at the time, making it likely that the establishment of a counterpublic was only incipient.

By contrast, in *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, various factors contributed to amplify the public issue of artistic freedom. The consolidation of counterpublics grounded in conservative moral values, a political context marked by a series of denunciations of artistic censorship, and the engagement of other actors in the republican circuit were key elements to raise the issue of artistic and cultural freedom of expression to a level of heightened public relevance.

It is important to highlight that the tensions addressed here complicate, to some extent, the “expected” trajectory of state institutionalization of public issues. In the case of Márcia X., the dispute was effectively closed by the decision of Banco do Brasil. Acting as mediator, arbiter, and executor, the bank’s decision to halt the exhibition effectively neutralized the controversy over time. However, the underlying issue remained unaddressed.

The case involving Renata Carvalho, however, proved to be far more complex. The months leading up to the staging of the play were marked by heightened tensions around artistic freedom. The 2016 Parliamentary Committee of Investigation on the Rouanet Law, the shutdown of the Queermuseum – Cartographies of Difference in Brazilian Art exhibition, and the controversy on Wagner Schwartz’s performance *La Bête* at the São Paulo Museum of Modern Art, both in 2017, revealed more “seasoned” strategies from legislative actors aligned with religious conservatism⁴.

As in 2006, there was also a statement from the Minister of Culture in office in 2017, which was somewhat more vacillating, however. The then Minister Sérgio Sá Leitão was recorded during a meeting with members of the evangelical caucus in the federal legislature, offering a personal opinion

⁴ In the same year, a bill was filed in the Senate to prohibit the granting of incentives under the Rouanet Law for cultural projects that incite crimes or violate public morals. For more information see (PROIBIÇÃO [...], 2018).



that the MAM-SP case may have violated the Statute of the Child and Adolescent (Braga, 2017). In an official note regarding Queermuseum, the former Minister invoked the principles of freedom of expression and artistic creation, while also defending indicative ratings (ESCLARECIMENTO [...], 2017).

Having been the target of both public attacks and legal challenges, the months during which the play was performed demonstrated how unresolved the issue remains. What emerges in the contested arena of cultural production at the limits of artistic freedom is a performative clash between enduring moral systems. Efforts to resolve this dispute appear increasingly to shift from the political-institutional arena – in which no consensus for normative production exists – into the judicial sphere. Yet within that arena, the inconsistent rulings, as seen in the case of *The gospel According to Jesus, Queen of heaven*, offer little promise.

Finally, this study reinforces the understanding of the far right in Brazil as a counterpublic, particularly through its disruptive performativity. This performativity mobilizes its audience by provoking disturbances and eliciting intense emotions such as repulsion and indignation, fostering a form of engagement that amplifies its presence in the public sphere. Such tactics serve to reaffirm and expand conservative values. The far right's disruptive actions – from aggressive online behavior to orchestrated public demonstrations – aim not only to incite controversy but also to reframe human rights and diversity agendas as public problems. Through the examination of these sacred controversies, we observed how the emergence of freedom of artistic expression as a public issue has served to legitimize contemporary forms of censorship. In response, artists continue to create and to assert the political significance of the arts.



References

- ALBERTIM, B. Em Garanhuns, Johnny Hooker entra na polêmica: “Jesus é travesti”. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 jul. 2018.
- ANTUNES, H. F. Sobre momentos críticos, problemas públicos e arena pública: contribuições do pragmatismo francês. *Aurora*, Marília, v. 13, n. 2, p. 53-76, Jul./Dez., 2020.
- BOLSONARO, Jair M. Na programação [...]. [S. l.], 2018. X: @jairbolsonaro. Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1013168711409299457>. Acesso em: 01 dez. 2023.
- BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *A justificação: sobre as economias da grandeza*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.
- BRAGA, Juliana. Para ministro, exposição com homem nu fere o ECA; veja o vídeo. O Globo, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/para-ministro-exposicao-com-homem-nu-fere-o-eca-veja-o-video.html>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CEFAÏ, D. Públicos, Problemas Públicos, Arenas Públicas: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 187-213, mar. 2017.
- COSTA, M. C. C.; SOUSA JUNIOR, W. DE. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 19–36, 11 fev. 2019.
- CRIVELLA, M. A nota no jornal divulgando a apresentação de uma peça no Parque Madureira não é verdadeira [...]. *X/Twitter*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://twitter.com/MCrivella/status/1002292392786124800?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctw-camp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1002292392786124800%7Ctwgr%5Ec8f1cf5f23fe-174699fb628724ad652bd3ee20%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.intercept.com.br%2F2018%2F06%2F05%2Fcrivella-censura-jesus-trans%2F. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CRUZ, G. R.; FREIRE, J. Participação e arenas públicas: um quadro analítico para pensar os conselhos municipais setoriais e os fóruns de desenvolvimento local. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, n. 10, p. 75-102, 2003.
- CUNY, Laurence. Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad. UNESCO: Paris, 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373360>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- DUMAS, C. *Liberdade de expressão artística e cultural no Brasil: estudo de caso das censuras à peça “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu”*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2023.
- ESCLARECIMENTO – atividades culturais e classificação indicativa. *Squadra Consultoria*, Pomerode-SC, 2017. Disponível em: <https://consultoriasquadra.com.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa/>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- HAGGARD, S.; KAUFMAN, R. *Backsliding: democratic regress in the contemporary world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- KER, J. Atriz trans que interpreta Jesus: “os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater”. *Intercept Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 2018.
- KRISTÓF, L. Cultural Policy in an Illiberal State. A Case Study of Hungary after 2010. *Intersections - East European Journal of Society and Politics*, Budapest, v. 3, n. 3, p. 126-147, 2017.



LANÇA, L. *A profanação sagrada de Márcia X*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LIMA, M. *Arte profana: uma análise de performances que discutem gênero, sexualidade e religião*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

OLIVEIRA, B.; CAMELO, P.; ORLANDINI, M. Quem pode ser Jesus? Reflexões sobre o *cultural backlash* brasileiro a partir de censuras a manifestações artísticas. *RuMoRes*, São Paulo, v. 16, n. 32, 2022.

OLIVEIRA, P. L. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 15, 2014.

OLIVEIRA, P. L. “Desenhando com Terços” no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 13, n. 14, p. 145-175, setembro de 2011.

PROIBIÇÃO de acesso à Lei Rouanet para projetos que ‘atentem contra a moral’ será tema de debate. Agência Senado, Brasília, 2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/04/03/proibicao-de-acesso-a-lei-rouanet-para-projetos-que-atentem-contra-a-moral-sera-tema-de-debate> . Acesso em: 14 abr. 2025.

ROCHA, C. “Menos Marx, mais Misses”: uma gênese da nova direita brasileira (2006-2018). 2018. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

SHAHEED, Farida. Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed. El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas. ONU, Ginebra, 2013. Disponível em: <https://www.refworld.org/es/ref/infortem/cdhonu/2013/es/95838> . Acesso em: 14 abr. 2025.

SINGER, A. *Os Sentidos do Lulismo*. Reforma Gradual e Pacto Conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TUPINIQUEIM, I. S. *Censura e ataques contra artistas do corpo no Brasil com a ascensão da extrema direita na política: uma análise de casos entre os anos de 2017/2020*. Tese (Doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2024.

VALCARCE, F. L. La sociología de los problemas públicos – una perspectiva crítica para el estudio de las relaciones entre la sociedad y la política. *Nómadas - Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Madrid, v. 12, n. 02, 2005.



Academic Biography

Giuliana Kauark - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Professor at the Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Santo Amaro, Bahia, Brazil.

E-mail: giulianakauark@ufrb.edu.br

João Domingues - Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professor at the Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, Rio de Janeiro, Brazil.

E-mail: joaodomingues@id.uff.br

Caroline Dumas - Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Doctoral student at the Universidade Federal da Bahia, Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Salvador, Bahia, Brazil.

E-mail: caroldumasoli@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas

Copyright of the translation

Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Conceptualization: Giuliana Kauark. Investigation: Giuliana Kauark e Caroline Dumas.

Writing: Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Evaluation Method

Double-Blind Peer Review

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 26 November 2024

Approval date: 10 February 2025



O OUTRO É UM EU – PARTE 2

THE OTHER IS AN I – PART 2

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-0273-3008>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7859

O outro é um eu – parte 2

Resumo: Tentativa de situar a criação artística e particularmente teatral dentro do ambiente específico ideológico dos últimos anos no Brasil, em que o chamado “campo progressista”, acuado, parece tornar-se mais e mais impermeável ao pensamento crítico e autocrítico. O texto procura mesclar análises de alguns acontecimentos teatrais importantes dos últimos anos para propor um olhar sobre o pensamento dissidente em um período de refluxo como o que vivemos.

Palavras-chave: extrema direita; campo progressista; agropeça; Serra Pelada.

The other is an I – part 2

Abstract: This is an attempt to situate artistic, particularly theatrical creation, within the specific ideological environment of recent years in Brazil, in which the so-called “progressive front,” under threat, seems increasingly impervious to critical and self-critical thinking. The article seeks to merge analyses of several significant theatrical events from recent years to propose a perspective on dissident thinking in a period of reflux such as the one we are experiencing.

Keywords: extreme right; progressive front; agropeça; Serra Pelada.



1 O outro é um eu (parte 1)

Publiquei um artigo no volume 2, número 51, da revista *Urdimento*, que chamei de *O outro é um eu*¹, em que tentei abordar um fenômeno que parecia estar ocorrendo no mercado das artes, em que um determinado *status quo* artístico que segue tendo seu centro na Europa passa a, depois de certo momento, se interessar por outros olhares. Eles, no entanto, como busco analisar ali, têm um papel muito bem delimitado, e ideológico, dentro daquele universo. Ali, analisei em linhas gerais um pouco das obras da 35ª Bienal de São Paulo, além de aspectos do espetáculo *Sem Palavras* da Cia Brasileira de Teatro, entre outros acontecimentos artísticos.

Há, no entanto, um outro lado dessa questão - digamos, o problema da *alteridade* - que também parece nos desafiar no momento atual. Me refiro, não àquele *outro* que a ideologia do mercado das artes atual deseja, mas ao outro que ela *repele*. Este *outro* tem vários nomes, mas, ao contrário das “outras vozes” que todos os festivais teatrais querem reverberar, ele nunca é tratado como *outro*, e sim como *o mesmo*. Tudo se passa como se o novo, a novidade, estivesse toda ela reservada ao discurso verdadeiro, libertador e transformador das tais *outras vozes* que queremos ouvir. E tudo o que já sabemos, o que é velho, a repetição etc. está reservado a este *mesmo*, com o qual, no entanto, não nos identificamos jamais. Este *mesmo*, nós não o denominamos como *outro* portanto. O chamamos de *eles*, uma terceira pessoa vaga e depreciativa, que não pressupõe o desconhecimento e a curiosidade contida na ideia de *outro*. Sobre as *outras vozes* temos curiosidade, interesse, esperança. Sobre *eles* temos certezas, desprezo, desinteresse. Trata-se, no entanto, de uma outra forma de outro: alguém que não somos nós (por isso, a terceira pessoa, jamais a primeira), mas que supomos conhecer plenamente.

Existem alguns teóricos, descendentes da chamada teoria crítica brasileira, que procuram, em alguma medida, questionar esta noção de falsidade absoluta que nós atribuímos a *eles*. Assim como procuram questionar o nosso suposto conhecimento total sobre essas camadas da sociedade e também o fato de que atribuímos a eles serem o passado, o que é velho, o que já deveria ter acabado. Há, portanto, algum pensamento sendo produzido - por certo dissidente - sobre este *outro* - sobre *eles*: tentando pensá-los para além daquilo que supostamente *já sabemos*.

Uma das faces deste *outro* que sempre achamos que já conhecemos muito bem é a sua espiritualidade. Achamos que sabemos que são evangélicos porque são enganados, manipulados pela igreja, por conta de uma sociedade que os oprime etc. e um estado que os abandona e, portanto, a igreja ocupa o lugar do estado e sarrupia as subjetividades que o estado não deu conta de formar, ou as subjetividades que “a esquerda abandonou” - só lembrar do famoso e repetido à exaustão discurso do Mano Brown, “a esquerda tem que voltar para a quebrada” etc. Esse tipo de senso comum vem

1DAL FARRA, Alexandre. O outro é um eu. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25531/17250> . Acesso em: 11 jun. 2025.



sendo repetido de maneira obsessiva, quase como se fôssemos, nós também, adeptos de algum tipo de culto religioso que crê que, se repetirmos essas nossas rezas suficientemente, conseguiremos fazer com que ela se torne verdadeira - com que *eles* desapareçam.

Os apontados herdeiros da tradição crítica brasileira, resgatando algo do papel que ela teve em outros tempos, tentam repensar um pouco esse senso comum, este consenso, segundo o qual este *outro outro*, em específico, seria plenamente conhecido, velho, atrasado: a imagem de tudo que supostamente já conhecemos, que queremos deixar para trás.

Tenho, juntamente com diversos parceiros, me debruçado sobre este *outro* há mais de dez anos. Em 2012 estreei com o grupo Tablado SP a peça *Mateus, 10*, que tratava de um pastor evangélico que cometia um crime - partimos do Crime e Castigo de Dostoiévski. Um pouco intuitivamente à época, senti que o território onde seria possível localizar uma *ideia* como a de Raskolnikov, seu nihilismo violento, ridículo, mas também *novo*, seria o terreno da igreja evangélica. Àquela época, pouco se falava sobre a proximidade entre esses *outros* e a política. Mas já os víamos como canalhas plenamente conhecidos. Uma pessoa que era crítica de teatro à época me expressou pessoalmente sua decepção com o trabalho: tratava-se de um erro político. Aquele cara era um canalha, e precisava apenas ser preso. O meu erro era ter dado voz àquele que não queríamos que tivesse voz - àquele que tínhamos que calar. Como se o seu silenciamento no plano simbólico tivesse como consequência o seu silenciamento na vida real.

O tempo passou e este *outro outro* só ganhou mais espaço, e mais voz, mas nossa posição não mudou: queremos apenas parar de escutá-lo. Queremos apenas que ele desapareça, ele a sua suposta falsidade total, ele e seu atraso etc. Mas e se pensarmos um pouco sobre a possibilidade, ainda que seja apenas uma hipótese, de que *ele é que seja o novo, e nós é que estejamos nos repetindo*? E se nos perguntarmos sobre a possibilidade de que este outro *não diga apenas mentiras*? E de que nós, por outro lado, não digamos apenas verdades? Em suma, e se este outro também puder ser um *eu*? Se nos permitirmos olhá-lo como um eu?

De 2012 para cá, evidentemente muita coisa mudou. No entanto, ao que parece, a nossa relação com *eles* mudou pouco. Nos tornamos talvez apenas mais acuados, mas seguimos julgando conhecê-los de cabo a rabo, ao passo que sempre sem saber como lidar com eles. Nesse momento, quem está colocando freios nesse outro, novamente, não somos “nós”: lembremos que Alexandre de Moraes foi indicado ao STF por Michel Temer, aquele que à época chamávamos de golpista. Será que daqui a pouco também ele, o Michel, vai se tornar um dos “nossos”, que está salvando a democracia “deles”? Em suma, os tempos mudaram, testemunhamos como “eles” ganharam mais e mais espaço, e como ficamos paralisados diante disso, e no entanto, ao que parece, isso foi quase sempre interpretado como uma espécie de vitória do mal contra o bem, explicada com as mais variadas justificativas, mas pouca gente ou quase ninguém se volta à tentativa de entender efetivamente o que fez com que “eles” se tornassem assim tão significativos e uma resposta positivamente tão vantajosa para uma parcela tão imensa do país. Ou seja, novamente, pouca gente se volta para entender de fato a lógica deles. Tenta-se quase sempre entender como



fazem para enganar - sempre num viés de confirmação daquilo que supostamente já se sabe sobre o mal, sobre o atraso, sobre *eles*.

Em um texto acerca do documentário *Fé e Fúria*, o teórico João Marcos Duarte escreve:

É como se vivêssemos há até pouco tempo numa pátria abençoada onde já se tivesse conquistado tudo e a paz reinasse, mas que de uns tempos pra cá foi mudando de cara (ou de caráter). Por mais que se queira negar, existe uma crença, ideológica decerto, de que o Brasil é naturalmente bom e de que existem os inimigos, a minoria perigosa, que faz com que, sempre que o nosso país – terra em que mana leite e mel – esteja em vias de se tornar um lugar minimamente habitável, alguém vá lá e acaba com o sonho coletivo e com o sorriso da galera (Duarte, 2022).

De fato, é desse acordar coletivo de um sonho que estamos falando. E talvez ainda estejamos nele, como que nos recusando a sair da cama.

2 Outro Verdadeiro

Em 2022, estreamos, eu e o grupo Tablado SP, um espetáculo chamado *Verdade*, sobre os militares brasileiros. Sobre ele, escrevi um texto na revista Rosa² que procurava abordar o que percebi como uma certa *dificuldade* na recepção da obra. A peça entrou em cartaz mais ou menos no mesmo período da *Agropeça*, do Teatro da Vertigem, e as diferenças entre ambas não poderiam ser maiores - do ponto de vista, digamos, da relação que estabeleciam com a atual arena de disputa ideológica.

Pretendo abordar rapidamente essas diferenças, não tanto na análise das obras em si, mas apenas de seus pressupostos gerais, para apontar, então, o que penso que poderia ser um ponto cego do projeto realizado em *Verdade*, e com isso, terminarei expondo um novo projeto em que procurarei seguir nessa tentativa, difícil, de *constituir esse outro como um eu* - não delegando a ele que nos entregue verdades (como a ideologia atual do mercado das artes pretende fazer em relação às “novas vozes” advindas do “sul global”), mas para que o *nosso* ponto de vista possa, sem desaparecer, de fato entrar em contato com *eles*. Pois, muito embora eles não cansem de nos vencer, creio que nós seguimos desesperadamente tentando - e conseguindo - não vê-los, mas apenas ver neles as nossas próprias projeções. Nossos medos, nossas certezas, aquilo de que nós imaginamos poder nos livrar³.

2 DAL FARRA, Alexandre. Encarar a luz que cega, resistir à penumbra que conforta. *Revista Rosa*, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://revistarosa.com/7/encarar-a-luz> . Acesso em: 11 jun. 2025.

3 No meu doutorado, analisei um pouco da estrutura tendencialmente paranoide da sociedade que gera esse tipo de dinâmica de projeção constante do outro.



3 Sítio do Pica-Pau Amarelo

Não me proponho a realizar aqui uma análise detida e detalhista da obra *AGROPEÇA*, que obviamente é complexa e multifacetada, como toda obra teatral. Pretendo apenas abordar o todo do *dispositivo* que a obra instaura e o pacto que ela propõe na sua interação com o público. Como se sabe, toda a estrutura dramática da peça parte de uma inversão da obra *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, numa espécie de desforra das personagens oprimidas no romance - seja tomadas literalmente naquilo que representam na obra original, seja metaforizadas em populações oprimidas. Assim, por exemplo, a figura da Tia Anastácia retorna em performance de Mawusi Tulani para tomar as rédeas de uma das partes do espetáculo e dizer o que o romance original calou na figura desta mulher negra. Por outro lado, a boneca Emília aparece na dramaturgia como uma mulher trans, em performance provocadora e forte de Tenca Silva. Pedrinho (Vinicius Meloni) aparece como símbolo da masculinidade normativa e patriarcal, Narizinho (Lucienne Guedes) apresenta o ponto de vista de uma busca por empoderamento feminino etc.

Amilton de Azevedo escreveu que a peça, embora indique um caminho obviamente questionador e em si mesmo mobilizador, já que opta por revolver um imaginário profundamente enraizado nacionalmente, “ao não se deixar atravessar por contradições, acaba por correr o risco de tornar-se apenas uma imagem destacada; uma composição de certo modo chapada, ainda que ansiando conclamar futuros” (Azevedo, 2023). Chama a atenção na formulação do crítico a sua última parte: “ainda que ansiando conclamar futuros”. Me pergunto que futuros são esses que seriam ali conclamados. Com efeito, ao que parece, a própria ideia de “conclamar futuros”, juntamente com formulações como “formas disruptivas”, e outras, é parte de um jargão largamente utilizado e conhecido de todos nós, uma espécie de cartilha imposta de forma brutalmente unilateral, que dita a maneira como se deve ser anticolonial no sul global: e a cartilha obviamente não vem do “sul global”, mas sim, dos centros de poder. Foi assim que vimos, por exemplo, uma Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que se propôs, em 2024, a focar no “sul global”, mas o que assistimos nos palcos da cidade foi a uma série de obras de artistas advindos originalmente do sul global - mas, no entanto, todos eles (sem exceção) já tendo sido largamente apoiados e “revelados” nos centros de poder de sempre, ou seja: todos já cancelados pelo centro, para poderem, apenas depois disso, retornar ao Sul Global, como sendo o teatro verdadeiro do Sul Global. Essa cartilha do que tem o direito de ser chamado de “sul global”, de “outro”, de “futuro”, de “novas formas”, ditada pelos países centrais, é efetivamente a mais nova forma de colonialismo nas artes cênicas, que ressurgiu na sua versão mais cínica do que nunca: pois agora a metrópole ensina as colônias a maneira correta de se colocarem contra o sistema colonial *para que essa crítica reafirme e faça girar o mesmíssimo sistema que critica*.

Voltando, *Agropeça* não trata de nada disso, mas é evidente a maneira como essas forças hegemônicas perpassam o trabalho. O cenário de um rodeio se transforma em uma arena de um acerto de contas, onde cada uma das vozes oprimidas retorna com o seu direito a dizer o que foi



calado pela tradição patriarcal. A desforra - e a obra, creio, tem consciência disso - é de uso próprio. Somos *nós*, que estamos na plateia, que nos regozijamos com aquela vingança que a obra proporciona, razão pela qual certa postura provocativa das pessoas que atuam se justifica plenamente; não como risco real, mas como reafirmação: o público *quer* ser provocado naquilo que a peça provoca, pois concorda de antemão com a afirmação de fundo à provocação. Dessa forma, a provocação é, antes de tudo, um recurso retórico de reafirmação e, enquanto tal, funciona e gera comoção *justamente porque não provoca de fato em absoluto*.

Como dizia Bakhtin, o discurso da provocação é uma forma de dialogismo, porque o provocador pressupõe sempre um *outro* discurso que não está explicitado no que ele diz, mas que, silenciosamente, é o seu pressuposto, e que ele o tempo inteiro repõe ao mesmo tempo que provoca, critica, questiona. Ou seja, se trata de um discurso duplo, um discurso que fala duas coisas ao mesmo tempo e as coloca em debate. No entanto, para que esse *dialogismo* se concretize, é necessário que o *outro* discurso de fato subjaza ao discurso provocador e se mantenha, nele, ativo. Não se trata do que ocorre na *Agropeça*. Ali, o *outro* discurso não é provocado, mas exterminado de saída. O discurso de que se parte para construir a obra não é colocado em tensão, mas sim substituído e corrigido. Trata-se de uma espécie de transposição direta para o campo artístico de uma política afirmativa.

Importante frisar, não se está defendendo aqui, nem de longe, a necessidade de um diálogo purista com Monteiro Lobato, nem nada do gênero, nem sequer acredito que haja a possibilidade de fazê-lo, e nem haveria interesse nisso. Apenas gostaria de indicar que a estrutura da obra se funda numa ação que, embora emule dinâmicas de provocação, em verdade não provoca, mas reafirma posições - com as quais estamos plenamente de acordo de saída. Não se trata, neste texto, de questionar as posições defendidas - pelo contrário, estamos também de acordo com elas todas. Trata-se, sim, de entender a maneira como essa obra aborda o *outro*, aquele que ela *como que provoca*, mas em verdade apenas substitui e retira de cena.

Ao que parece, o único problema desse dispositivo é que, embora todos nós sonhemos com a simples retirada do mundo deste *outro*, o fato é que ele insiste em permanecer. Por mais que sejamos brilhantes, inteligentes, provocadores, por mais arrebatadora que seja a performance de Tenca Silva na peça, e ela o é, *o outro insiste em ficar lá*, do lado de fora do teatro. No mundo real. Diferentemente do que ocorre com os programas afirmativos na vida real, onde há efeito diretamente concreto, no mundo, transpor esse tipo de sistema para uma obra teatral parece ter um efeito, talvez, reverso: quanto mais nos afirmamos e nos congratulamos nas nossas próprias certezas sobre o *outro*, mais nos tornamos frágeis e completamente desorientados diante do fato de que, depois que saímos do teatro, do cinema ou de um debate, ou depois de assistirmos a uma fala comovente do presidente, somos achacados por *fatos* insuportáveis, realidades ainda mais incompreensíveis: como a de que Bolsonaro basicamente não perdeu apoio desde o fim de seu governo. Como a dificuldade do governo Lula de conquistar apoio social massivo. E este nosso espanto, que aumenta na medida em que passamos boa parte do nosso tempo nos convencendo daquilo que já achamos que sabemos, nos leva a saídas de emergência desesperadas, raciocínios e conceitos tão flagrantemente frágeis como o do *Pobre de*



Direita, entre outros. Se nós já sabemos que estamos certos, já entendemos este *outro* de cabo a rabo, e se não há explicação para o seu sucesso, o problema não está em nós, na nossa conceituação, mas sim neles, que têm alguma espécie de déficit cognitivo, moral etc. Ou seja, basicamente, em vez de questionar as nossas certezas, decidimos questionar os fatos.

Agropeça parece ser, nesse sentido, a realização cênica e performativa de uma ideologia hegemônica não só no Brasil, mas internacionalmente, que a peça presentifica com extrema contundência e, portanto, faz ressoar. Repõe, com emoção e energia renovada, no público, as certezas que ele já tem e assim ajuda de fato a reafirmar essa mesma hegemonia que perpassa todo o chamado “campo progressista” mundial, de Joe Biden a Lula - ideologia essa que, talvez esteja cada vez mais nítido, não está nos levando a *projetar futuros*, mas sim, quando muito, a evitar o pior, mas mesmo isso raramente tem sido possível (salvo exceções).

Creio que, na direção inversa, *Verdade* talvez seja um exemplo de uma tentativa malsucedida e desajeitada de questionar cenicamente essa mesma hegemonia, de produzir, de fato, algum tipo de *provocação*.

4 Verdade

Verdade, como já mencionado, estreou na mesma época da *Agropeça*. Conforme mencionado anteriormente, escrevi um texto na Revista Rosa sobre a obra. Gostaria, no entanto, agora apenas, de colocar a obra em perspectiva, num olhar comparativo ao que apresentei acima, em torno da *Agropeça*. Com efeito, se *Agropeça* faz parte das obras recentes que trabalham para *reafirmar o consenso* do campo progressista, potencializando o seu discurso hegemônico largamente conhecido, reconhecido e reconhecível, e se *Agropeça* o faz de maneira bem-sucedida, com uma obra que logra emocionar e mover o público em torno das compreensões, das ideias e das convicções que ele já tem; *Verdade*, por outro lado, é a tentativa, difícil, talvez necessariamente difícil, de criar fissuras nesse mesmo discurso, de ir na contramão dele. Note-se: falar o que todos já sabem e no que já acreditam, de modo a que esses mesmos se emocionem e se interessem não é uma arte fácil. Tome-se *Ainda Estou Aqui* como mais um exemplo bem-sucedido do mesmo gênero: o roteiro, a direção, a atuação do filme são (e precisam necessariamente ser) primorosas, o trabalho que ele envolve de carpintaria emocional, estrutura de roteiro etc., para se colocar na tela, de maneira a de fato emocionar a audiência em torno de convicções e certezas que ela já tem é de fato muito difícil e exigente artisticamente e demanda os técnicos de todas as áreas mais bem instrumentalizadas do país e de fora dele. Assim também, *Agropeça* necessita de toda a maestria de um diretor como Antônio Araújo para estruturar uma obra capaz de emocionar, impactar, em torno da confirmação dos pensamentos e convicções que todos já têm e já sabem que têm.

Verdade, pelo contrário, é um gesto que em si mesmo *pode ser fácil demais*. Negar a hegemonia, tornar-se o chato, o do contra, o pessimista, é um gesto fácil, pois não inspira comunhão e, portanto,



não corre o risco de não entregar o que promete. Em outras palavras: se a obra se propõe apenas a decepcionar, é bem fácil cumprir com o prometido. Mas não é por isso que acima mencionei que *Verdade* é difícil. Tampouco por autopiedade. Ao contrário, penso que a peça era difícil, pois tinha como que um desencaixe de base: partia da pretensão de que *era possível efetivamente provocar*. A peça, ou melhor, o projeto da peça, nesse sentido, padeceu de um certo nível de anacronismo. Até meados de 2015, creio que o “campo progressista” brasileiro ainda se interessava pelo dissenso, pela polêmica. De alguma forma, a autoconfiança (delirante) que ele tinha constituído para si mesmo permitia a ilusão de permanência, de modo que até mesmo o dissenso chegava a ser suportado (algo que não é comum na esquerda nacional) e mesmo *desejado*. No entanto, a partir de 2016 a esquerda (cada vez menos de esquerda) se fechou permanentemente em uma espécie de modo de autodefesa em que as críticas se tornaram simplesmente impossíveis. E nesse sentido, também com Bakhtin, na medida em que não há terreno possível para a polêmica, ou seja, se o campo discursivo com que se polemiza não está disposto a reverberar a polêmica, essa de fato não ocorre - ou seja, o efeito da obra é tão ou menos polêmico do que aquele apontado acima, na *Agropeça*.

Pois tudo, absolutamente tudo, o que for realizado que não esteja reafirmando as certezas que o “campo progressista” já tem sobre si (e sobre os outros), é simplesmente descartado. Nesse terreno, que eu já tinha abordado no meu doutorado, tudo o que envolver uma crítica interna não tem como vingar. E, portanto, não gera ruído. Consequentemente, tampouco polêmica. Nesse sentido, é preciso inverter novamente a análise: se em *Agropeça* a polêmica tem, digamos, uma intensidade baixa em termos de quanto ela efetivamente coloca em xeque, por outro lado, ela de fato reverbera, ou seja, por mais que ao fim e ao cabo não se trate de polêmica, mas de um uso retórico da polêmica com fins à reafirmação do mesmo, ainda assim, há reverberação. Em *Verdade*, por outro lado, se há polêmica real interna à peça, ela não se realiza, pois não reverbera no campo discursivo com que polemiza. Pois o *campo progressista* expulsou do seu terreno o dissenso, a discussão e a polêmica reais. E é apenas uma caixa de reverberação do mesmo - restando aos que de alguma forma se recusam a essa repetição um espaço restrito de discussão sem reverberação para dentro do seu próprio círculo restrito. Mas essa espécie de teimosia de se recusar a estar do lado certo é a marca daquela obra, que por isso corre o risco de se transformar num lamento vazio, um lugar a um só tempo incômodo, mas também fácil de se ocupar: do qual nada se espera, e do qual nada virá.

5 Futuros

O futuro já não existe e no entanto nos cabe inventá-lo realmente. E inventá-lo implica em não repetir o mesmo acreditando em novos resultados. Enquanto escrevo este texto estou em cartaz em São Paulo, no Teatro de Arena. Gosto de *Serra Pelada* porque ela desvia justamente com todas as forças do papel do lamento, daquela voz de Cassandra ressentida, gritando, “eu avisei” por aí. Ao



contrário, *Serra Pelada*, embora fale de coisas que perpassam o passado, coisas que nos preocupam e enjoam, embora retome Nelson Rodrigues e, para mim, busque puxar fios de uma tradição teatral brasileira que sempre morre, mas sempre é reacordada (que passa pelo próprio Arena, assim como pela Cia do Latão, entre outros), no entanto, essa peça tenta, de fato, por incrível que pareça, apontar futuros em termos de linguagem, em termos da nossa capacidade de falar, e de gerar sentido - ainda que a partir de uma espécie de terreno de terra arrasada onde só restam os dejetos de uma cratera imensa. Me importei muito com isso. Em oposição a uma realidade que se fecha mais e mais, procurei criar um ambiente de linguagem que de fato me interessa, e que é, em si mesmo, *construtivo*. Esse desejo, digamos, construtivista - muito embora de um construtivismo tenso e difícil - foi sempre o que me interessou neste texto em termos de linguagem. Esta é a rota que me interessou tratar, depois da experiência de *Verdade*: recriar o elogio de uma espécie de *criatividade construtiva*, não *disruptiva*, nem *destrutiva*. Retirei do trabalho o ímpeto de dissolução que sempre caracterizou meu olhar - e isso demandou esforço de elaboração estética. Essa alteração, para mim, é o que mais se me apresenta como uma tentativa de readequar o trabalho ao mundo.

Se o campo progressista está *fechado* em termos de crítica e polêmica, assim como de imaginação, dedicado apenas a reafirmar o mesmo de maneiras diferentes, querer destruí-lo é chutar cachorro morto, e mais não parece possível, pois esse campo expulsa dele tudo que o questiona. Neste ambiente, me interessa criar, neste momento, uma obra que *não é provocadora*: pois que não existe a possibilidade da provocação. Ao contrário, trata-se de uma tentativa sincera, real, de *construir algo*. Construir algo possível com os restos do que pensamos, do que vivemos e do que pegamos por aí. Como disse alguém, jogar o ouro fora e ficar com os dejetos. Fazer algo deles que me interesse de fato. Em um mundo que já acabou, diante de um campo progressista ou de uma esquerda (tendem a tornar-se sinônimos) que só tenta salvar a herança de algo que já não é mais possível faz tempo, criar uma obra possível, sem degradingolar na ingenuidade suprema, nem na reclamação previsível: *criar uma imaginação possível em um mundo impossível*.

6 Vereda

O próximo projeto a que nos referimos acima é, nesse sentido, uma continuidade. Se nos debruçamos sobre o *Garimpo* e sobre *Boca de Ouro* para criar uma obra possível a partir dos dejetos de uma tradição, nos debruçaremos agora sobre *Veredas da Salvação*, de Jorge Andrade, para criar uma obra *gospel*, com atores, músicos e artistas evangélicos. Na busca de juntar tradições brasileiras aos seus resultados atuais e traçar continuidades onde nos acostumamos a ver rupturas, essa obra será uma continuidade direta do projeto de *Serra Pelada*. Buscar nexos com a tradição a que remonta o clássico de Jorge Andrade, sua encenação icônica por Antunes Filho e a atualidade brutalmente outra de uma igreja evangélica que nos apavora, que estereotipamos, que não sabemos imaginar. Com o apoio teórico de André Castro e João Marcos Duarte que, a seus modos, também buscam



fazer os nexos entre uma teoria crítica brasileira supostamente morta e uma atualidade que demanda novos nexos teóricos, esse novo projeto procurará também dar crédito a um espaço *criativo*, que, no entanto, ocorre dentro do ambiente mais inóspito possível: o universo simbólico evangélico, neopentecostal, gospel. Para evitar mergulhar na repetição do mesmo, seja pela via afirmativa ou pela negativa, é necessário buscar, de fato, *criar*. Mesmo quando isso de fato já não é mais possível.

Em ambos os casos - *Serra Pelada* e *Veredas da Salvação* - se trata de resistir à invenção de um *outro* total, que traga uma solução: nem *eles* como inimigos puros, nem o *outro* verdadeiro, que vem para nos salvar. Criar coisas a partir dos restos, criar nexos onde de fato não os há.



Referências

AVELAR, Idelber. *Eles em nós*. São Paulo, Record, 2021.

CASTRO, André. *A luta que há nos Deuses*. São Paulo, Ed. Machado, 2024.

DUARTE, João Marcos. Fé e Fúria. *A terra é redonda*, [S. l.], 2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/fe-e-furia/#_ednref30 . Acesso em: 05 jun. 2025.

PAES MANSO, Bruno. *A fé e o fuzil*. São Paulo, Todavia, 2023.

AZEVEDO, Amilton. São muitos os tempos em oito segundos. *Ruína Acesa*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/agropeca/> . Acesso em: 05 jun. 2025.



Biografia acadêmica

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins - Universidade de São Paulo (USP)

Doutor pela Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: adalfarra@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autor convidado

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 jan. 2025

Data de aprovação: 05 jun. 2025



THE OTHER IS AN I – PART 2

O OUTRO É UM EU – PARTE 2

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-0273-3008>

The other is an I – part 2

Abstract: This is an attempt to situate artistic, particularly theatrical creation, within the specific ideological environment of recent years in Brazil, in which the so-called “progressive front,” under threat, seems increasingly impervious to critical and self-critical thinking. The article seeks to merge analyses of several significant theatrical events from recent years to propose a perspective on dissident thinking in a period of reflux such as the one we are experiencing.

Keywords: extreme right; progressive front; agropeça; Serra Pelada.

O outro é um eu – parte 2

Resumo: Tentativa de situar a criação artística e particularmente teatral dentro do ambiente específico ideológico dos últimos anos no Brasil, em que o chamado “campo progressista”, acuado, parece tornar-se mais e mais impermeável ao pensamento crítico e autocrítico. O texto procura mesclar análises de alguns acontecimentos teatrais importantes dos últimos anos para propor um olhar sobre o pensamento dissidente em um período de refluxo como o que vivemos.

Palavras-chave: extrema direita; campo progressista; agropeça; Serra Pelada.



1 The other is a self (part 1)

I published an article in volume 2, issue 51, of *Urdimento* titled *O outro é um eu*¹, in which I attempted to address a phenomenon that seemed to be occurring in the arts market: a certain artistic status quo—still centered in Europe—began, at a certain point, to show interest in other perspectives. These perspectives, however, as I sought to analyze, play a very specific and ideological role within that universe. In that piece, I offered a broad analysis of some of the works shown at the 35th São Paulo Biennial, along with aspects of the play *Sem Palavras* by Cia Brasileira de Teatro, among other artistic events.

There is, however, another side to this issue—let us say, the problem of *alterity*—that also seems to challenge us in the current moment. I refer not to the *other* desired by the current ideology of the art market, but to the other it *repels*. This *other* goes by many names but, unlike the “other voices” that every theater festival wants to amplify, it is never treated as an *other* but rather as the *same*. Everything takes place as though novelty, innovation, were entirely reserved for the discourse deemed authentic, liberating, and transformative within these *other* voices we wish to hear. And everything we already know—what is old, repetitive, redundant—is reserved for this *same*, with which, however, we never identify. We do not call it the *other*, then. We call it *them*, a vague and dismissive third person, which does not imply the unfamiliarity and curiosity carried by the idea of an *other*. Toward the *other* voices, we feel curiosity, interest, hope. Toward *them*, we hold certainty, disdain, and indifference. Yet this is another kind of other: someone who is not us (hence, the third person, never the first), but whom we presume to know fully.

Some theorists, heirs to what is known as the Brazilian critical tradition, attempt—at least to some degree—to challenge this notion of absolute falsehood that we attribute to them. They also seek to question our supposed total knowledge of these segments of society and the fact that we attribute them to the past, to what is old, to what should have already ceased to exist. There is, therefore, some thought—clearly dissident—being produced about this *other*, about *them*, attempting to conceive of *them* beyond what we allegedly *already know*.

One of the faces of this *other* that we believe we already know all too well is their spirituality. We assume they are evangelicals because they have been deceived, manipulated by the church, as a result of an oppressive society and an absent state, thus the church occupies the space the state failed to fill, or the subjectivities that “the left abandoned”—we might recall the famous and endlessly repeated speech by Mano Brown: “the left needs to return to the hood” (free translation). This kind of commonsense narrative has been obsessively repeated—almost as if we, too, were devotees of some religious cult that believes if we just repeat our prayers enough times, they will come true—namely, that *they* will disappear.

1 DAL FARRA, Alexandre. O outro é um eu. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Available from: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25531/17250>. Accessed on: Jun 11, 2025.



Those regarded as heirs to the Brazilian critical tradition, reclaiming something of the role it once played, seek to rethink this commonsense notion, this consensus, that this particular *other other* is already fully known, old, backward: the image of everything we supposedly already know and wish to leave behind.

Alongside various collaborators, I have been focused on this *other* for more than ten years. In 2012, with the Tablado SP group, I premiered the play *Mateus, 10*, which portrayed an evangelical pastor who commits a crime—we began from Dostoevsky’s *Crime and Punishment*. Intuitively, at the time, I felt that the setting in which an *idea* like Raskolnikov’s—his violent, absurd, yet *novel* nihilism—could be situated was within the evangelical church. Back then, little was said about the proximity between these *others* and politics. But we already viewed them as fully recognizable scoundrels. A theater critic, at the time, told me personally that she was disappointed in the work: it was a political mistake. That guy was a scoundrel and should simply be imprisoned. My mistake, she said, was giving voice to someone we did not want to hear—someone we were supposed to silence. As if by silencing him symbolically, we might somehow bring about his silencing in real life.

Time has passed, and this *other other* has only gained more space and a louder voice, yet our position has not changed: we merely want to stop listening to them. We just want them to disappear, they and their supposed total falsehood, them and their backwardness, etc. But what if we consider, even as a mere hypothesis, the possibility that *they are the novelty, and we are the ones repeating ourselves*? What if we ask whether this other *might not speak only lies*? And whether we, on the other hand, might not speak only truths? In short, what if this other could also be a *self*? What if we allowed ourselves to see the other as a self?

From 2012 to now, evidently a lot has changed. And yet, it seems that our relationship with *them* has changed very little. Perhaps we have become only more cornered, but we continue to believe we know them inside and out, while still not knowing how to deal with them. At this moment, those putting up barriers to this other are, once again, not “us.” Let us recall that Alexandre de Moraes was appointed to the Supreme Federal Court by Michel Temer, the same figure we then called a *golpista* (coup-plotter). Might we soon see Michel himself become one of “ours,” a person defending democracy against “them”? In sum, times have changed; we have witnessed how “they” have gained more and more ground, and how we have remained paralyzed in the face of this—and yet, it seems, this has almost always been interpreted as some kind of victory of evil over good, explained by the most varied justifications. Still, few people—almost no one—have turned to seriously trying to understand what made “them” become so significant and such a positively advantageous option for such a large portion of the country. That is, again, few have genuinely tried to grasp their logic. We have mostly tried to understand how they manage to deceive others—always with a confirmation bias toward what we supposedly already know about evil, about backwardness, about *them*.

In a text on the documentary *Fé e Fúria*, the theorist João Marcos Duarte writes:

It is as if we lived, until recently, in a blessed homeland where everything had already been achieved and peace reigned, but which, for some time now, has



started changing its face (or its character). As much as one tries to deny it, there is a belief—ideological, no doubt—that Brazil is naturally good and that there are enemies, a dangerous minority, who always manage, whenever our country—a land flowing with milk and honey—is on the verge of becoming a minimally livable place, to show up and ruin the collective dream and the people’s joy (Duarte, 2022; free translation).

In fact, this collective awakening from a dream is precisely what we are speaking of. And perhaps we are still in that dream, as if refusing to get out of bed.

2 The Other Truth

In 2022, the Tablado SP group and I premiered a play called *Verdade*, about the Brazilian military. I wrote an article about it in *Revista Rosa*², in which I tried to address what I perceived as a certain *difficulty* in the reception of the work. The play opened more or less at the same time as *Agropeça* by the Teatro da Vertigem group, and the differences between them could not have been greater—at least in terms of the relationship each work established with the current ideological battleground.

I intend to briefly outline these differences, not so much by analyzing the works themselves, but rather by pointing to their general premises to identify what I believe may be a blind spot in the *Verdade* project. I will conclude by presenting a new project in which I will continue this difficult effort to *constitute this other as a self*: not by delegating to the other the task of delivering us truths (as the current ideology of the art market tends to do with the so-called “new voices” of the “Global South”), but so that our own point of view might, without vanishing, actually come into contact with *them*. Because, although they keep defeating us, I believe that we continue desperately trying (and succeeding) not to see them, but only to see our own projections in them. Our fears, our certainties, those things we imagine we can purge³.

3 Sítio do Pica-Pau Amarelo

I do not intend here to provide a detailed or exhaustive analysis of the play *AGROPEÇA*, which is obviously complex and multifaceted, such as any theatrical work. I aim only to address the *devices* the piece employs and the pact it proposes in its interaction with the audience. As is known, the entire dramaturgical structure of the play is based on an inversion of *Sítio do Pica-Pau Amarelo*

2 DAL FARRA, Alexandre. Encarar a luz que cega, resistir à penumbra que conforta. *Revista Rosa*, São Paulo, 2023. Available from: <https://revistarosa.com/7/encarar-a-luz>. Accessed on: Jun 11, 2025.

3 In my doctoral research, I analyzed aspects of the tendentially paranoid structure of society that gives rise to this kind of dynamic of constantly projecting onto the other.



by Monteiro Lobato, a sort of retaliation by the oppressed characters in the novel—whether taken literally for what they represent in the original work, or metaphorically as oppressed populations. For example, the figure of Tia Anastácia returns in a performance by Mawusi Tulani to take control of one section of the play and voice what the original novel silenced in this Black female character. Meanwhile, the doll Emília is reimagined in the dramaturgy as a trans woman, in a provocative and powerful performance by Tenca Silva. Pedrinho (Vinicius Meloni) is portrayed as a symbol of normative patriarchal masculinity, Narizinho (Lucienne Guedes) embodies a perspective of female empowerment, and so on.

Amilton de Azevedo wrote that the play, though it clearly sets out a questioning and mobilizing trajectory—since it takes on a deeply rooted national imaginary—“by not allowing itself to be traversed by contradictions, ends up running the risk of becoming merely a highlighted image; a composition that is somewhat flat, even if longing to summon futures” (Azevedo, 2023; free translation). What stands out in the critic’s formulation is the final part: “even if longing to summon futures.” I ask myself what futures are being summoned there. Indeed, the very idea of “summoning futures,” along with phrases such as “disruptive forms,” is part of a jargon widely known and used among us—a sort of playbook imposed in a brutally unilateral fashion, dictating how one is supposed to be anti-colonial in the Global South; and the playbook obviously does not come from the Global South, but from the centers of power. This was evident, for example, in the 2024 São Paulo International Theater Festival, which claimed to focus on the “Global South.” What we saw on the city’s stages, however, was a series of works by artists originally from the Global South—but all of whom (without exception) had already been widely supported and “discovered” by the usual power centers. That is, all had already been sanctioned by the center before returning to the Global South, now presented as the true theater of the Global South. This playbook that defines who has the right to be called “Global South,” “other,” “future,” or “new forms,” as dictated by the Global North, is effectively the latest form of colonialism in the performing arts—resurfacing in a version more cynical than ever: now, the metropole teaches the colonies how to properly position themselves against the colonial system, *so that this critique ends up reaffirming and sustaining the very system it claims to oppose*.

Returning to *Agropeça*, the play does not address these dynamics explicitly, but it is clear how hegemonic forces permeate the work. The setting of a rodeo transforms into an arena for a reckoning, in which each of the oppressed voices returns with the right to say what was silenced by patriarchal tradition. The retaliation—and I believe the work is aware of this—is for our benefit. It is *we*, the audience, who delight in the vengeance the piece offers, which is why the actors’ provocative stance is entirely justified—not as a real risk, but as reaffirmation: the audience *wants* to be provoked in the very ways the play provokes, as it already agrees in advance with the assumptions underlying the provocation. In this way, provocation functions primarily as a rhetorical device for reaffirmation, and as such, it works and stirs emotion *precisely because it does not truly provoke at all*.



As Bakhtin said, the discourse of provocation is a form of dialogism, as the provocateur always presupposes *another* discourse that is not explicitly stated but silently underlies what is said, and that continually reasserts at the same time it provokes, criticizes, questions. In other words, it is a double-voiced discourse, one that speaks two things at once and puts them in tension. However, for such *dialogism* to be realized, the *other* discourse must in fact underlie the provocative one and remain active within it. That is not what happens in *Agropeça*. There, the *other* discourse is not provoked but eliminated from the outset. The discourse that underpins the creation of the work is not placed under tension, but rather replaced and corrected. It is a kind of direct transposition of affirmative politics into the artistic field.

It is important to stress that what is being defended here is not, by any means, the need for a purist dialogue with Monteiro Lobato—nor do I believe such a dialogue is even possible or desirable. Rather, I seek only to point out that the structure of the work is grounded in an action that, although it mimics the dynamics of provocation, in truth does not provoke but reaffirms positions—positions with which we already fully agree. This text is not about questioning those positions—on the contrary, I too agree with all of them. Rather, it is about understanding how this work approaches the *other*—the one it *appears to provoke* but in reality merely replaces and removes from the scene.

It seems that the only problem with this device is that, while all of us may dream of simply removing this *other* from the world, the fact is that this *other* insists on remaining. No matter how brilliant, intelligent, or provocative we may be—no matter how powerful Tenca Silva's performance in the play may be (and it is)—the *other remains*, right there outside the theater. In reality, unlike in actual affirmative programs, which have direct concrete impacts in the world, transposing such a system into a theatrical work seems to have, perhaps, the opposite effect: the more we affirm ourselves and congratulate ourselves on our certainties about the *other*, the more fragile and disoriented we become when faced with the unbearable facts that await us once we leave the theater, the cinema, or a debate, or after watching a moving speech by the president. We are confronted by unbearable *facts* and even incomprehensible realities, such as the fact that Bolsonaro has basically not lost popular support since the end of his term; or the ongoing difficulty of Lula's administration to secure broad social backing. And this sense of dismay, which grows in proportion to the time we spend convincing ourselves of what we already think we know, leads us to desperate emergency exits, to reasoning and concepts so blatantly fragile—such as *Pobre de Direita* (Right-Wing Poor), among others. If we already know we are right, and already fully understand the *other*, and if there is no explanation for its success, then the problem must not lie in us or in our conceptual framework, but in them, who must suffer from some kind of cognitive or moral deficit. In other words, rather than question our certainties, we choose to question the facts.

In this sense, *Agropeça* seems to be the theatrical and performative expression of a hegemonic ideology not only in Brazil but internationally—an ideology the play powerfully materializes and thereby amplifies. It reinvests the audience with emotion and renewed energy for the certainties it



already holds, and thus truly aids reaffirm the very same hegemonic structure that permeates the so-called global “progressive camp,” from Joe Biden to Lula—an ideology which, it is becoming increasingly clear, does not lead us to *envision futures*, but at best merely aids us avoid the worst—though even that has rarely been possible (with few exceptions).

In the opposite direction, I believe *Verdade* may be an example of a clumsy and unsuccessful attempt to question this same hegemony onstage—to actually generate some kind of *provocation*.

4 *Verdade*

Verdade, as already mentioned, premiered around the same time as *Agropeça*. As noted earlier, I wrote an article in *Revista Rosa* about the piece. What I would like to do here, however, is simply to place the work in perspective, offering a comparative reading in light of what I previously discussed regarding *Agropeça*. Indeed, if *Agropeça* is among the recent works that strive to *reaffirm* the consensus of the progressive camp, reinforcing its widely known, recognized, and recognizable hegemonic discourse—and if it does so successfully, as a work capable of moving and emotionally engaging the public around ideas and convictions they already hold—then *Verdade*, by contrast, is an attempt—difficult, perhaps necessarily so—to create fissures within that same discourse, to go against it. It is worth noting: saying what everyone already knows and believes, in a way that still stirs emotion and interest, is not easy art. Consider *Ainda Estou Aqui* as another successful example of this genre: the screenplay, direction, and performances are (and must necessarily be) exquisite; the emotional scaffolding, the script structure, and so on; all must be finely crafted to place on screen something capable of truly moving an audience around convictions it already holds. It is, in fact, an artistically demanding task that requires the best-trained professionals in the country and beyond. Likewise, *Agropeça* relies on the full mastery of a director such as Antônio Araújo to structure a work that can emotionally impact its audience by reaffirming the very thoughts and convictions they already possess and know they possess.

Verdade, by contrast, is a gesture that, in itself, *might be too easy*. Denying hegemony, becoming the annoying one, the contrarian, the pessimist, is an easy gesture because it does not inspire communion and therefore carries no risk of failing to deliver what it promises. In other words: if the work sets out only to disappoint, it is quite easy to fulfill that promise. But that is not why I previously described *Verdade* as difficult. Nor is it out of self-pity. On the contrary, I believe the piece was difficult because it suffered from a kind of foundational mismatch: it began from the assumption that it *was actually possible to provoke*. The play, or rather the project behind the play, was, in this sense, afflicted by a certain degree of anachronism. Until around mid-2015, I believe the Brazilian “progressive camp” was still interested in dissent, in controversy. Somehow, the (delusional) self-confidence it had built for itself allowed for the illusion of permanence, such that even dissent could be tolerated (something uncommon on the Brazilian left) and even *desired*.



However, starting in 2016, the left (increasingly less left) permanently retreated into a kind of self-defensive mode, in which criticism became simply impossible. And in that sense, returning again to Bakhtin, when there is no viable ground for polemic, that is, when the discursive field with which one seeks to engage in polemic is not willing to echo it, then no polemic truly occurs—that is, the impact of the work is as or even less polemical than the one outlined earlier in *Agropeça*.

For anything—absolutely anything—that does not serve to reaffirm the certainties the “progressive camp” already holds about itself (and about others) is simply discarded. In this terrain, which I had already explored in my doctoral research, anything involving internal critique has no chance of flourishing. And therefore generates no noise. And therefore generates no polemic. In this sense, the analysis must once again be reversed: if in *Agropeça* the polemic has, let us say, low intensity in terms of how much it actually puts into question, on the other hand, it does indeed reverberate—that is, even if, in the end, it is not truly polemic but rather a rhetorical use of polemic aimed at reaffirming the same, there is still reverberation. In *Verdade*, by contrast, if there is real internal polemic within the piece, it fails to manifest—because it does not resonate within the discursive field it seeks to engage. The *progressive camp* has expelled real dissent, discussion, and controversy from its terrain. It has become merely an echo chamber of the same—leaving those who somehow refuse this repetition confined to a narrow space of discussion, with no reverberation beyond their own limited circle. Yet this kind of stubborn refusal to stand on the “right side” is the hallmark of that work—which, for that reason, runs the risk of turning into an empty lament: a place at once uncomfortable, yet also easy to occupy, in which nothing is expected and from which nothing will come.

5 Futures

The future no longer exists and yet it is up to us to truly invent it. And inventing it means not repeating the same and expecting new results. As I write this text, I am performing in São Paulo, at the Teatro de Arena. I am drawn to *Serra Pelada* because it deliberately distances itself, with all its strength, from the role of lament, from that embittered Cassandra voice crying out, “I warned you,” to anyone who will listen. On the contrary, *Serra Pelada*, though it addresses things rooted in the past, which trouble and disgust us, and though it draws on Nelson Rodrigues and, in my view, tries to pick up threads of a Brazilian theatrical tradition that is always dying but always being reawakened (a tradition that runs through the Arena itself, and through groups such as Cia do Latão, among others), nonetheless, this play genuinely attempts—strange as it may seem—to point toward futures, in terms of language, of our ability to speak, and to generate meaning—even from a kind of scorched earth, where all that remains are the remnants scattered in a crater. I cared deeply about this. In contrast to a reality that is becoming increasingly closed off, I sought to create a linguistic environment that truly interests me—and that is, in itself, *constructive*. This desire—let



us call it a constructivist one, albeit a tense and difficult form of constructivism—has always been what interested me in this text, especially in terms of language. This is the direction that interested me after the experience of *Verdade*: to recreate a kind of praise for *constructive creativity, neither disruptive nor destructive*. I removed from the work the impulse toward dissolution that had always characterized my perspective—and doing so required real aesthetic effort. That shift, to me, is what most clearly expresses an attempt to reorient the work toward the world.

If the progressive camp is *closed* to critique, polemic, and imagination, and is now dedicated only to reaffirming the same in different forms, then trying to destroy it is useless, there is little else to be done, as this camp has expelled anything that questions it. In this environment, I am interested, at this moment, in creating a work that *is not provocative*: as there is no longer the possibility of provocation. On the contrary, this is a sincere, real attempt to *build something*. To build something possible from the remains of what we have thought, what we have lived, and what we have picked up along the way. As someone once said: throw away the gold and keep the scraps. Make something from them that genuinely interests me. In a world that is already over, faced with a progressive camp or a left (which tend to have become synonymous) that only tries to salvage the legacy of something that has long ceased to be viable, the task is to create a work that is still possible, without falling into supreme naivety or predictable complaint: *to create a possible imagination in an impossible world*.

6 Vereda

The next project mentioned above is, in this sense, a continuation. If we previously engaged with *Garimpo* and *Boca de Ouro* to create a possible work from the debris of a tradition, we will now turn to *Vereda da Salvação* by Jorge Andrade to create a *gospel* piece, with evangelical actors, musicians, and artists. In seeking to connect Brazilian traditions with their current outcomes and to trace continuities where we have become accustomed to seeing only ruptures, this work will be a direct continuation of the *Serra Pelada* project. It will attempt to establish links with the tradition from which Jorge Andrade's classic stems, with its iconic staging by Antunes Filho, and the brutally distinct/*other* reality of the modern evangelical church that frightens us, that we stereotype, that we do not know how to imagine. With theoretical support from André Castro and João Marcos Duarte—who, in their own ways, also seek to reestablish connections between a supposedly dead Brazilian critical theory and a present that demands new theoretical links—this new project will also aim to credit a *creative* space that, nonetheless, emerges in the most inhospitable possible environment: the evangelical, neo-Pentecostal, gospel symbolic universe. In order to avoid falling into a repetition of the same—whether via affirmation or negation—it is necessary, truly, to *create*. Even when that no longer seems possible.



In both cases—*Serra Pelada* and *Vereda da Salvação*—the aim is to resist the invention of a total *other*, one that comes bearing a solution: neither *them* as pure enemies, nor the true *other* who arrives to save us. It is about creating from the remnants, creating links where none appear to exist.



References

AVELAR, Idelber. *Eles em nós*. São Paulo, Record, 2021.

CASTRO, André. *A luta que há nos Deuses*. São Paulo, Ed. Machado, 2024.

DUARTE, João Marcos. Fé e Fúria. *A terra é redonda*, [S. l.], 2022. Available from: https://aterraeredonda.com.br/fe-e-furia/#_ednref30 . Accessed on: June 5, 2025.

PAES MANSO, Bruno. *A fé e o fuzil*. São Paulo, Todavia, 2023.

AZEVEDO, Amilton. São muitos os tempos em oito segundos. *Ruína Acesa*, [S. l.], 2023. Available from: <https://ruinaacesa.com.br/agropeca/> . Accessed on: June 5, 2025.



Academic Biography

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins - Universidade de São Paulo (USP)

PhD from the Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação in Artes Cênicas at ECA, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: adalfarra@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Copyright of the translation

Guilherme Santos and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited author

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 24 January 2025

Approval date: 05 June 2025



NO QUE PENSA O GADO?

WHAT'S THE CATTLE'S THOUGHTS?

Bruna Kalil Othero

 <https://orcid.org/0000-0001-5750-7089>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8037

No que pensa o gado?

Resumo: No maior curral do mundo, bois e gente dividem o mesmo pasto, ruminando. Entre estupros e monoculturas, o agro canta hinos vazios enquanto devora a terra e a memória. Este breve ensaio-ficção desmonta a antiestética “agropop” do Brasil-exportação e pergunta, com dentes afiados: no fundo da goela do gado, há pensamento ou só ração?

Palavras-chave: agropop; sertanejo; antiestética.

What's the cattle's thoughts?

Abstract: In the largest corral in the world, cattle and people share the same pasture, chewing cud. Between rapes and monocultures, agribusiness sings empty hymns while devouring land and memory. This brief essay-fiction dismantles the anti-aesthetic “agropop” of Brazil-exportation and asks with sharp teeth: does the bottom of the cattle throat hold thought or just feed?

Keywords agropop; sertanejo; anti-aesthetic.



a terra que os invasores chamam Brasil é o maior curral do mundo.

o chão um espaço de disputa. chegaram há meio século e desde então a violência é diária. dizem *conquista* onde deveria ser *estupro*.

Iracema: América: violadas: irmãs: iguais.

a terra que um dia foi floresta, conexão profunda, cordão umbilical, virou ou pasto ou soja. ontem casa hoje produto.

o boi vê os homens.

e como neles há pouca montanha,

os homens não veem problema em criar para matar.

(que sabemos nós?)

apesar de tudo, o boi existe. não é símbolo abstrato, não é imagem borrada nos livros de história, não é desenho na caixa de lasanha. o boi é a realidade.

o boi: vilão & vítima.

e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade. — escreve Carlos.

o gado pasta. no que pensa o gado?

pensa no seu futuro enquanto mastiga o presente?

no sabor da sua carne processada num fast-food?

na textura do seu couro na cintura de um agrobóio?

Quero e queria ser boi

Antes de querer ser flor.

E sendo boi, sou ternura. — escreve Hilda.

o gado pensa na própria ternura?

o arcadismo foi um movimento artístico do século XVIII cuja estética, entre outros aspectos, era baseada no *bucolismo*: uma representação amistosa da natureza como cenário equilibrado e perfeito para a reflexão racional do homem. [a mulher não interessa muito: os calvos letrados não as viam como cabeças pensantes.] assim, eram comuns as obras com paisagens paradisíacas, a natureza harmônica que convida a subjetividade masculina a se expressar.

o gado pensa no passado?

o romantismo foi um movimento artístico do século XIX cuja estética, entre outros aspectos, era baseada numa representação intensamente emotiva da natureza como reflexo externo das angústias interiores do homem. [a mulher continua não interessando muito: os letrados seguem calvos, e agora também tuberculosos.] assim, eram comuns as obras de homens brancos reflexivos no centro,



encarando uma tempestade ou um furacão, espelhos do seu âmago sentimental.

o gado pensa em referências bibliográficas?

o agropop é um movimento artístico? do século XXI cuja estética?, entre outros aspectos, é baseada na antiestética. a ideia? é fazer arte? para dizer que não precisam de arte, esse gasto inútil, supérfluo. a natureza aqui é mercado — produto tipo exportação, *made in Brazil*, quanto mais agrotóxico melhor, o perfume venenoso do capital. o oposto absoluto do Brasil profundo: o Brasil superficial. há pouca ou nenhuma camada de sentido implícita, raros são os jogos de linguagem, tudo é obscenamente óbvio, explicadinho tim tim por tim tim. não se pode contar com a capacidade interpretativa do público, afinal as cabeças de gado não são cabeças pensantes. é preciso mastigar até o tutano: a mensagem deve ser transparente.

o gado pensa na identidade nacional?

um exemplo. o clipe *País do Agro* (2021), da dupla Adson & Alana, autoproclamados “embaixadores do agro”. desde o início, escancarada a publicidade: a marca de um gps agrícola que orbita o vídeo até o fim, como marca d’água no canto superior da tela. a primeira imagem após o patrocínio: os irmãos de costas, caminhando em uma plantação no pôr do sol, Alana ostentando a bandeira do Brasil, que tremula ao vento. corta pros dois sentados em tronos (sim) em cima da plantação. Adson usa chapéu de caubói & Alana uma bandana. o resto dos looks é o típico estilo do Fubanguismo Cultural¹.

o gado pensa na própria aparência?

enquanto a melodia genérica repete “ô ô ô ô”, os cantores assinam vocalmente falando os próprios nomes e “PAÍS DO AGRO” aparece na tela, com um efeito tipo wordArt [*não precisa contratar um profissional, não, meu primo sabe mexer nesses trem de compiuter*]. difícil continuar descrevendo cena a cena sem cair no clichê do senso comum, então um resumo visual do que vemos a seguir: os “embaixadores do agro” entronados na plantação no pôr do sol; muitos tocos de madeira empilhados — um cemitério de árvores? —; o interior da fábrica com os grãos de soja em grandes sacos; os irmãos sentados no que parecem ser sacos de estrume; visões aéreas da monocultura e do trabalho agrícola, com máquinas e tratores coletando algodão e grãos diversos; cortes de cerveja e churrasco; um timelapse de uma semente brotando; café e mesas de comida; e, claro, imagens promocionais do tal gps agrícola que patrocina a música.

Me desculpe a bossa nova e a MPB

Mas o sertanejo é o som do Brasil

é tudo cristalino. há em curso uma clara disputa de narrativas sobre a identidade nacional. quem pode dizer o que é o Brasil? ou qual o som do Brasil?

Nome é Brasil, sobrenome rural

¹Fubanguismo Cultural, de acordo com Luan Borges: “da arquitetura cafona à culinária pueril, o retrato de uma pseudo-elite emergente que rechaça qualquer traço de cultura nacional” (BORGES, 2024).



Não é mais o país do carnaval

No mundo inteiro é respeitado

Brasil agora é o país do agro

quantos Brasis há no Brasil? e por que os fubangos se sentem no direito de se apropriar dos símbolos coletivos nacionais? quantos Brasis são excluídos, esmagados e explorados pelo “país do agro”?

o gado pensa em política?

depois da campanha presidencial de 2018, a bandeira do Brasil ganhou outras camadas de representação: além do verde e amarelo de Orleans e Bragança, herança colonial disfarçada em “verde das florestas e amarelo do ouro”, a bandeira agora também simboliza ânsia de vômito e fascismo.

o gado manda na política?

depois da crise econômica, política, social: a crise estética.

o gado pasta.



Referências

BORGES, Luan. Fubanguismo Cultural: Da arquitetura cafuna a culinária pueril, o retrato de uma pseudo-elite emergente que rechaça qualquer traço de cultura nacional. Substack: @luanborges, 08 nov. 2024. Disponível em: <https://luancborges.substack.com/p/o-fubanguismo-cultural> . Acesso em: 05 jun. 2025.



Biografia acadêmica

Bruna Kalil Othero - Indiana University (IUB)

Doutoranda e professora na Indiana University, Department of Spanish and Portuguese, Bloomington, Indiana, Estados Unidos da América

E-mail: brunakalilof@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Bruna Kalil Othero

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Autora convidada

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 05 jun. 2025

Data de aprovação: 05 jun. 2025



WHAT'S THE CATTLE'S THOUGHTS?

NO QUE PENSA O GADO?

Bruna Kalil Othero

 <https://orcid.org/0000-0001-5750-7089>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8168

What's the cattle's thoughts?

Abstract: In the largest corral in the world, cattle and people share the same pasture, chewing cud. Between rapes and monocultures, agribusiness sings empty hymns while devouring land and memory. This brief essay-fiction dismantles the anti-aesthetic “agropop” of Brazil-exportation and asks with sharp teeth: does the bottom of the cattle throat hold thought or just feed?

Keywords agropop; sertanejo; anti-aesthetic.

No que pensa o gado?

Resumo: No maior curral do mundo, bois e gente dividem o mesmo pasto, ruminando. Entre estupros e monoculturas, o agro canta hinos vazios enquanto devora a terra e a memória. Este breve ensaio-ficção desmonta a antiestética “agropop” do Brasil-exportação e pergunta, com dentes afiados: no fundo da goela do gado, há pensamento ou só ração?

Palavras-chave: agropop; sertanejo; antiestética.



the land invaders call Brazil is the largest corral in the world.

the ground, a space for dispute. they arrived half a century ago and since then violence has occurred daily. they say *conquest* when they should say *rape*.

Iracema: America: raped: sisters: equals.

the land that was once forest, a deep connection, an umbilical cord, has become either pasture or soybeans. yesterday a home, today a product.

the ox sees the men.

and since they have little mountain in them,

men see no problem in raising to slaughter.

(what do we know?)

despite everything, the ox is. it is not an abstract symbol, it is not a blurred image in history books, it is not a drawing on a lasagna box. the ox is the reality.

the ox: villain & victim.

and it is difficult, after this, to ruminate on our truth. — writes Carlos.

the cattle grazes. what's the cattle's thoughts?

do they think about their future while chewing on the present?

about the taste of their processed meat in a fast-food joint?

about the texture of their leather on the waist of an *agrob*oy?

I want and wanted to be an ox

Before wanting to be a flower.

And being an ox, I am tenderness. — writes Hilda.

do cattle think about their own tenderness?

arcadism was an artistic movement of the 18th century, the aesthetics of which was based, among other aspects, on the *bucolic*: a representation of nature as a balanced and perfect setting for man's rational reflection. [women matter little: those bald literates did not see them as thinking heads.] thus, works with paradisiacal landscapes, the harmonic nature that invites male subjectivity to express itself, were common.

do cattle think about the past?

romanticism was an artistic movement of the 19th century, the aesthetics of which were based, among other aspects, on an intensely emotional representation of nature as an external reflection of man's inner anxieties. [women still received little attention: the literate are still bald but now also have tuberculosis.] thus, works centered around reflective white men facing a storm or a hurricane



(mirrors of their sentimental core) were common.

do cattle think about bibliographic references?

agropop is? an artistic movement of the 21st century, the aesthetics? of which, among other aspects, is based on the anti-aesthetics. the idea? is making art? to say that they do not need art, this useless, superfluous expense. nature here is a market — a *made in Brazil* export-type product, the more pesticides, the better, the capital's poisonous. the absolute opposite of profound Brazil: superficial Brazil. there is little or no layer of implicit meaning, language games are rare, everything is obscenely obvious, explained step by step. one cannot count on the interpretative capacity of the public, after all, cattle heads are not thinking heads. it is necessary to chew down to and even the marrow: the message must be transparent.

do cattle think about national identity?

an example: the videoclip *País do Agro* (2021) by the duo Adson & Alana, self-proclaimed “ambassadors of agribusiness.” since its beginning, its advertising is wide open: the watermark of an agricultural GPS orbits in the upper corner of the screen to the end of the video. the first image after the sponsorship: the siblings, their backs turned, walk on a plantation at sunset, Alana waves the Brazilian flag, which flutters in the wind. cut to the siblings sitting on thrones (truly) on the plantation. Adson wears a cowboy hat & Alana, a bandana. the rest of their looks are the typical style of Fubanguismo Cultural™¹.

do cattle think about their own appearance?

while the generic melody repeats “oh, oh, oh, oh,” the singers vocally sign their own names and “PAÍS DO AGRO” appears on the screen with a wordArt-like effect [*you don't have to hire no professional, my cousin knows how to handle all this Pc stuff*]. it is difficult to continue describing this video scene by scene without falling into common-sense cliché. so, a visual summary of what we see next: the “ambassadors of agribusiness” enthroned in the plantation at sunset; many piled wooden stumps —a tree graveyard? —; the interior of a factory holds soybeans in large bags; the siblings sit in what seem to be sacks of manure; aerial views of monoculture and agricultural work with machines and tractors collecting cotton and various grains; beer and barbecue fast cuts; a timelapse of a sprouting seed; coffee and food tables; and, of course, promotional images of that agricultural GPS that sponsors the song.

Forgive me, bossa nova and MPB

But sertanejo is the sound of Brazil

all is crystal clear. there is a clear dispute going on between narratives about national identity. who can say what Brazil is? or what Brazil sounds like?

Its first name is Brazil, its surname, rural

1 According to Luan Borges: “from tacky architecture to puerile cuisine, the portrait of an emerging pseudo-elite that rejects any trace of a national culture” (BORGES, 2024).



It is no longer the country of carnaval

Around the world it is respected

Brazil is now the agro country

how many Brazils are there in Brazil? and why do *fubangos* feel entitled to appropriate the national collective symbols? how many Brazils are excluded, crushed, and exploited by the “agro country”?

do cattle think about politics?

after the 2018 presidential campaign, the Brazilian flag gained other layers of representation: in addition to the green and yellow of Orleans and Bragança — a colonial heritage disguised as “green of the forests and yellow of gold” —, the flag now also symbolizes nausea and fascism.

do cattle rule politics?

after the economic, political, social crisis: the aesthetic crisis.

the cattle grazes.



References

BORGES, Luan. Fubanguismo Cultural: Da arquitetura cafuna a culinária pueril, o retrato de uma pseudo-elite emergente que rechaça qualquer traço de cultura nacional. Substack: @luanborges, 08 nov. 2024. Disponível em: <https://luanborges.substack.com/p/o-fubanguismo-cultural>. Acesso em: 05 jun. 2025.



Academic Biography

Bruna Kalil Othero - Indiana University (IUB)

Ph.D. Candidate and Associate Instructor, Indiana University, Department of Spanish and Portuguese, Bloomington, Indiana, United States of America

E-mail: brunakalilof@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Bruna Kalil Othero

Copyright of the translation

Juliano Lima and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited author

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 05 June, 2025

Approval date: 05 June, 2025



**“EU SEMPRE FUI DO TEATRO,
EU SEMPRE FUI DE UM OUTRO LUGAR”:
entrevista com Cida Falabella**

“I HAVE ALWAYS BELONGED TO THE THEATER,
I HAVE ALWAYS BELONGED TO ANOTHER PLACE”:
interview with Cida Falabella

Juliana Coelho

 <https://orcid.org/0000-0001-5594-6002>

Thálita Motta

 <https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Cida Falabella

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8036

**“Eu sempre fui do teatro, eu sempre fui de um outro lugar”:
entrevista com Cida Falabella**

Resumo: A presente entrevista com a atriz, diretora e vereadora Cida Falabella parte do desejo de propor uma interlocução direta com uma cidadã cuja trajetória articula práticas artísticas e ação política, em diálogo com o teatro coletivo, as lutas sociais e a formulação de políticas públicas de cultura. A partir de sua experiência nos grupos *Sonho & Drama* e ZAP 18, Cida Falabella discute, em primeiro momento, os modos de criação colaborativa e o legado do teatro épico brechtiano como forma de engajamento crítico com a realidade social. Em seguida, destaca a performatividade política como operador central de sua atuação pública, tanto nas cenas teatrais quanto no parlamento municipal de Belo Horizonte, onde seu corpo, voz e presença cênica tensionam os códigos institucionais e instauram outras formas de escuta e dissenso. Ao articular memória, formação e militância, a entrevista evidencia os efeitos micropolíticos de uma práxis artística comprometida com a transformação social e com a produção de novas territorialidades culturais em contextos periféricos.

Palavras-chave: performatividade; política; teatro épico; criação coletiva; Gabinetona; ZAP 18.

**“I have always belonged to the theater, I have always belonged to another place”:
interview with Cida Falabella**

Abstract: This interview with Cida Falabella - actress, director, and city councilor - is motivated by the desire to engage in a direct discussion with a citizen whose path articulates artistic practices and political action, in dialogue with collective theater, social struggles, and the conception of public cultural policies. Drawing upon her extensive involvement with the theater groups *Sonho & Drama* and ZAP 18, Cida Falabella first discusses the means of collaborative creation and the legacy of Brechtian epic theater as a form of critical engagement with social reality. She then highlights political performativity as a central operator in her public actions, both in theater scenes and in the municipal parliament of Belo Horizonte, where her body, voice, and stage presence challenge institutional codes and establish other forms of listening and dissent. By articulating memory, education, and activism, the interview reveals the micro-political impacts of an artistic praxis committed to social transformation and the production of new cultural territorialities in peripheral contexts.

Keywords: performativity; politics; epic theater; collective creation; Gabinetona; ZAP 18.



Em dezembro de 2024 conversamos com Maria Aparecida Vilhena Falabella, atriz, diretora teatral, professora e política filiada ao PSOL em Belo Horizonte, onde exerce o mandato como vereadora. Sua experiência com a política institucional se iniciou em 2017, no compartilhamento do primeiro mandato coletivo da *Gabinetona*. Cida – como a cidade a conhece – iniciou-se no teatro em 1976 tendo participado de peças como *O Processo* (1981) e *Grande Sertão Veredas* (1985) como atriz, e *A casa do girassol vermelho* (1990), *Caminhos da Roça* (1992), *Bodas de Sangue* (1994), *A Bonequinha Preta* (1996), *Não desperdice sua única vida* (2005), *Esta Noite Mãe Coragem* (2006), como diretora. Em seu bairro de residência, o Serrano, situado na região periférica de Belo Horizonte, Cida Falabella criou, em 2001, a ZAP 18, grupo de teatro e espaço de formação que é, desde então, referência no teatro assumidamente político, com ímpetos social e estético voltados para a compreensão do comum e do território. Em seu mais recente e intimista trabalho, encenou e atuou na peça *Domingo* (2015), um monólogo baseado em textos autobiográficos, tendo sua casa no bairro Serrano como palco.

Para nós, Cida Falabella é uma cidadã imprescindível para participar do debate proposto por este dossiê temático. Em sua página na *internet*¹, suas denominações são múltiplas: “60+”, “feminista”, “atriz e diretora de teatro”, “professora”, “mãe e avó”, “arte-educadora”, “mora na periferia”, “usuária do SUS” e “anda de busão”. Elas mostram o entendimento pleno de que a política pensada no feminino é holística e permeada de fluxos entre o micro e o macro, profundamente inclusiva e permanentemente criadora. Por ser uma mulher de teatro, a sua práxis concebe aspectos estritamente “teatrais” - no sentido de compreender a capacidade heurística das formas representacionais - circunscritas tanto ao campo da cena dita “artística”, quanto na ritualidade das cerimônias oficiais legislativas. E apreende também a “performatividade” - enquanto a capacidade de agência no mundo - dessas mesmas representações e ritos, nesses diferentes campos. Para aqueles que acham que nada pode mudar, **ela** (e aqui, “ela” são Muitas, no coletivo, pois a declinação pronominal é no singular e no plural, transcendendo limitações de gênero), nos ensina, dentre outras tantas coisas, sobre a criação, construção e transformação do mundo e da vida nele: talvez e justamente por vir do teatro e por compreender sobre o caráter efêmero desta nossa existência, cheia de “sonho” e fúria.

Juliana Coelho e Thálita Motta: Cida, para além do nosso tema, você é muito especial para nós. Há um tempo, nós temos nos dedicado a pensar essas interlocuções entre teatralidade, performatividade e política, você é essa pessoa do dentro e do fora, no âmbito da esquerda. Você é efetivamente uma atriz social, política e teatral.

Gostaríamos de te ouvir sobre o longo percurso que você tem trilhado entre o teatro e as instituições que você perpassa, caminhos que vão da ZAP 18 e que se cruzam com a política institucional. Identificamos alguns marcos mais recentes, nos quais essa atuação que foi mais

1 Mais informações sobre Cida Falabella estão disponíveis também no site: <https://cidafalabella.com.br/>.



próxima do teatro na cidade, o teatro com a comunidade e, em um dado momento, isso se expandiu. O que vai se configurando é o teatro como um veículo político efetivamente instrumentalizado dentro da estrutura política oficial. Porque o teatro como veículo já era entendido como meio de transformação política desde o nascimento da esquerda. E por outro viés, o teatro também teve seu caráter político atuando pelo *status quo* durante séculos.

Mais recentemente, identificamos um primeiro momento - o da ocupação da Funarte em 2016 - como um momento de aglutinação, onde um coletivo se entendeu como luta, se encontrou na luta contra o desmonte da cultura em nosso país. O *Muitas*², a criação da *Gabinetona*³ e seu mandato coletivo⁴ seria um segundo momento. E como terceiro momento, a eleição da Áurea Carolina já em outra instância - atuando na macropolítica federal - e você, junto a Bella Gonçalves atuando na municipalidade, mantendo o diálogo entre as instâncias. Em 2020, tivemos um quarto momento, em que você e Áurea Carolina não foram eleitas, já com o país sendo governado pela extrema direita. A partir da Ocupação Funarte em 2016, até o presente momento, o bolsonarismo tem se instalado com muita força, como um fenômeno para além do próprio Bolsonaro, bem como temos visto o crescimento da extrema direita no mundo todo.

A partir disso, gostaríamos de ouvir um pouco sobre o seu percurso pregresso e sobre as mudanças ao longo de sua trajetória em relação à potência do teatro na vida política na macro e na microestrutura.

Cida Falabella - Vamos lá. É, acho massa isso, de ouvir esse momento inicial e que precede a política institucional. Então, como vocês falaram, eu fui fazendo escolhas no meu percurso teatral que já apontavam para um caminho que é político, no sentido mais amplo mesmo. Isso desde a juventude, lutando contra a censura e elegendo o teatro de grupo que, penso eu, é um modo de fazer. Na década de 90, a gente insistiu muito nisso, que o teatro de grupo era um modo de fazer

2 O movimento *Muitas pela cidade que queremos* - ou simplesmente *Muitas* - nasceu em 2015, reunindo integrantes de diferentes movimentos e coletivos sociais, com a proposta de construir candidaturas coletivas para a campanha eleitoral de 2016. Doze candidaturas de *coverança* foram lançadas e duas vereadoras foram eleitas - Áurea Carolina e Cida Falabella. Uma análise dessa experiência pode ser lida no seguinte artigo: BRASIL, F. de P. D.; ANELLI, F. R.; BECHTLUFFT, R. P. Da “movimentação” ao mandato: as inovações democráticas das “Muitas” e da “Gabinetona”. *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, São Paulo, v. 26, n. 85, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/cgpc/article/view/81772>. Acesso em: 21 maio 2025.

3 A *Gabinetona* é uma experiência de mandato coletivo que teve início em 2016, a partir da eleição de Áurea Carolina e Cida Falabella como vereadoras pelo PSOL/Frente de Esquerda BH Socialista. Em sua primeira formação, a experiência incorporou Bella Gonçalves - inicialmente suplente - como covereadora componente da base, trabalhando como uma plataforma única de compartilhamentos dos mandatos. Em 2018, a *Gabinetona* se expandiu para as três esferas do poder legislativo (municipal, estadual e federal), com a eleição de Andréia de Jesus para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais, e de Áurea Carolina para a Câmara dos Deputados. Neste período, a *Gabinetona* reuniu cerca de 90 pessoas, entre ativistas, trabalhadoras e pesquisadoras, em cooperação com movimentos populares. Em 2020, a *Gabinetona* retornou aos seus princípios municipalistas, e, atualmente, é composta pelas vereadoras Iza Lourença e Cida Falabella, eleitas para mais um mandato em 2024, e por Dário de Moura (Dário 4e20). (Informações confirmadas oralmente com Cida Falabella)

4 A *Gabinetona* assim como o *Alto Paraíso de Goiás* (2017-2020) estão entre as primeiras experiências de mandato coletivo do país, segundo o que averiguamos.



que se distinguia - o Aderbal Freire Filho falava isso - daquela fábrica de um produto só, na qual você monta toda a estrutura e faz apenas uma peça. O teatro de grupo é o contrário disso: é uma estrutura que se organiza para pensar, para fazer, para formar.

Então, acho que, sobretudo, desde a minha entrada na *Sonho & Drama* [companhia teatral] com o Carlão (Carlos Rocha), nós já tínhamos um projeto político-pedagógico, vamos dizer assim, de montar os grandes clássicos. Depois, quando me tornei diretora, fiz a opção do recorte com a cultura mineira. A partir de então, em todos os meus trabalhos, me voltei para as tradições mineiras, com a peça *Caminho da Roça*, depois com o Aníbal Machado. Um escritor que tem uma obra bem diversa e não muito contínua, mas que é um cara que tem uma importância interessante também, como um aglutinador na casa dele no Rio. Então, a gente faz um trabalho sobre ele também, não era trabalho convencional. Depois, *A Bonequinha Preta*, da Alaíde Lisboa, que é um clássico que a gente meio que deu uma renovada nele. E foi a mesma coisa na transição para a ZAP 18⁵. A escolha de estar na ZAP, de construir um espaço na periferia e que vai trabalhar com três vertentes: formação, espaço cultural aberto a outros coletivos e um coletivo teatral. Nessa formação, éramos eu, Elisa Santana e o Chico Aníbal que dividíamos o fazer e o pensar o grupo. Também aprofundamos o caráter político, fomos trabalhar com o Brecht. Acho que o grande exemplo disso é *Esta Noite Mãe Coragem*, junto com o Hilde, o Antônio Hildebrando.

E tem toda a influência também da UFMG no meu trabalho. O tempo que estive lá, o Hilde me deu essa cadeira do teatro épico: “Ah, não, você dá conta, pega isso aí, tem tudo a ver com você”. E esse desafio acabou reverberando na ZAP 18 também. O próprio mestrado. Nele eu fui estudar os grupos de teatro, entre os anos 1980 e 2000, o papel que eles tiveram na elaboração de políticas públicas para a cidade. Enfim, o próprio surgimento do FIT⁶, que é paralelo a isso, e depois a gente acaba assinando também, junto com a prefeitura, e o Movimento Teatro de Grupo, que aí sim é uma elaboração política mesmo, de fazer a defesa dos grupos de teatro, das sedes, do trabalho continuado. Até chegar no Conselho Municipal de Cultura, em que participei em 2011, lutando mesmo por direitos da política pública para o teatro, para as artes, mas para o teatro especificamente, na cadeira do teatro. Mas a gente teve uma atuação muito grande com a dança naquele período. E isso está reverberando agora, que a dança conseguiu o Centro de Referência da Dança, que funciona no Teatro Marília, o Fórum da Dança, que está fazendo o Plano Setorial. Nesse sentido, a dança avançou mais do que o teatro. Mas começa lá atrás, nessa organização e nessa representatividade que a gente conseguiu no Conselho Municipal. Na época, o Conselho era de “cultura”, hoje, é de “políticas culturais”. Foi em 2011, 2012.

Essas três frentes de trabalho e, às vezes, uma se resalta mais, outra fica mais retraída. Nesse início na ZAP 18, a formação e o coletivo eram mais fortes. Hoje, talvez, a formação e o espaço acolhendo o coletivo estão um pouco mais estruturados. Em termos de produção artística, já tem

5 ZAP 18: Zona de Arte da Periferia.

6 FIT - BH: Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte.



sete anos que a gente não produz um trabalho novo. Temos os nossos solos, tem o meu solo⁷ - um novo que eu fiz - e algumas experiências que eu tive que posso falar depois, que é a brecha que eu estou tendo para poder criar alguma coisa enquanto vereadora. Estou tentando criar aqui com vocês uma linha que faça um sentido, sem ser muito linear. Enfim, a gente está aqui na ZAP 18 desde 2002, então fizemos 22 anos de atuação.

Quando a gente começa a atuar lá atrás, fica nítido que precisávamos de um arcabouço metodológico, teórico, para além de um teatro realista, naturalista, que nem era, nem nunca foi muito a orientação da *Sonho & Drama*, nem da ZAP. A gente precisava avançar em instrumentos para que conseguíssemos ler a realidade social e ter quase que uma resposta mesmo às questões que chegavam para a gente a partir das oficinas. Nas primeiras oficinas, tínhamos mais faixas etárias, crianças, duas oficinas para crianças, para as infâncias com idades diferentes, para adolescentes, para pessoas que nunca tinham feito teatro, para atores que já tinham alguma experiência, que a gente chamava de “capacitação”. Então, sentimos que faltava um marco, uma respiração de falar como a gente iria abordar os temas. Porque aparecia muita violência doméstica, racismo, machismo, quando se trabalhava com os meninos nas improvisações, assim já nos primeiros exercícios de improvisação. Quando aconteciam os primeiros exercícios teatrais, os jogos de apropriação do espaço, de improvisação, apareciam cenas muito dramáticas, realistas, numa tentativa de busca de reproduzir aquela realidade de violência que eles viviam e a gente falava: “Meu Deus, não dá para concorrer com a realidade da violência”. E aí, como eu já estava estudando de novo o Brecht, voltamos a ele. Nós já tínhamos uma história com o Brecht na *Sonho & Drama*.

Fizemos a *Antígona*, a versão dele. E isso foi uma escolha política também, porque ele radicaliza a questão do imperialismo, mostrando uma cena inicial na Segunda Guerra Mundial, localizando a tragédia com as irmãs numa cena da Segunda Guerra e depois ele vai mostrar isso - como que o Creonte, na verdade, era tipo um Trump. A Antígona é o poder da mulher, da desobediência civil, reivindicando uma lei anterior ao Estado, que é a possibilidade de enterrar seus mortos, seu irmão no caso, que era um dissidente da guerra. Eu estava muito imbuída do Brecht, estudando, lendo, trabalhando na universidade com os meninos sobre isso.

E aí, eu comecei a trabalhar também nas oficinas, começamos a fazer oficina de Teatro Épico, a trabalhar dentro dessa chave, até que em 2006, a gente escolhe montar uma versão do *Mãe Coragem e seus Filhos*, que o Hilde - ficamos muito próximos - chamou de *Esta Noite Mãe Coragem*, e que foi quase um desaguar dessas primeiras reflexões que estávamos tendo no grupo, em quatro anos de experiências, oficinas e com as montagens anteriores. É interessante: toda vez que a gente tinha um trabalho de dramaturgia mais aberto - a partir de textos ou da literatura - e os momentos que ficamos mais inseguros quanto aos rumos e, aí, a gente recorria aos clássicos. Em 2001, antes de inaugurar a ZAP, fizemos o *Sonho de Uma Noite de Verão* - já assinado como ZAP. Era um desejo

7 *Outono* fala de uma mulher e do seu processo de envelhecimento, com direção de Cristina Tolentino.



de fazer um Shakespeare e de testar esse teatro popular do Shakespeare. E deu muito certo, porque a gente cobrava R\$1,99, uma vez por semana, e tinha 600 pessoas vendo a peça, muito popular. E aí você fala: “Caramba, esse cara realmente fazia um teatro que fala com essas pessoas”, porque não tinha nenhum problema de entendimento. Claro que fizemos cortes e enxugamos, porque a peça original dura quatro horas. E deu muito certo, foi muito bom, uma temporada no palco italiano, enfim, mas com esse apelo popular. Depois a gente fez *A Menina e o Vento*, da Maria Clara Machado, que era um desejo do Chico Aníbal, que é sobrinho da Maria Clara.

Então foi um período de transição mesmo, pois vínhamos de montagens a partir de tese de mestrado da professora Vera Lúcia Felício sobre contadores de histórias do Vale de Jequitinhonha, a obra do Aníbal Machado, enfim, a *Bonequinha Preta*, adaptação também de um livro infantil de sucesso, mas atualizando e trazendo outros elementos para ele. E aí nesse intervalo, vamos dizer, de transição, a gente monta esses dois clássicos. Claro que sempre tentando pensar dentro da perspectiva contemporânea. Na Maria Clara Machado, a gente tinha um prólogo que atualizava um pouco a peça e usamos a linguagem do circo para trabalhar com *A Menina e o Vento*, até com a Tereza Gontijo, que é palhaça, acho que vocês devem conhecer, escreveu um livro agora que foi o maior sucesso, sobre o trabalho dela nos hospitais. Ela é do *Doutores da Alegria*.

E aí chegou a hora de montar uma peça nova, aí a gente foi chamar o Hilde e trabalhar com *Mãe Coragem*, a partir de uma provocação. Na época, tinha uma chamada da TV Cultura que falava: “quando a realidade parece ficção, está na hora de fazer documentários”. E isso ficou martelando muito a minha cabeça, porque tinha a ver com as coisas que a gente estava vendo aqui, dos meninos trazendo a violência que eles sofriam. A gente perdeu um aluno que estava envolvido com o tráfico aqui na região e que é ainda muito forte aqui na região. Enfim, isso ficou me martelando. Eu falava assim: “Eu faço teatro”, porque a fala era em relação ao cinema, né, fazer documentários e tal. E na mesma época eu li também o *Cabeça de Porco*, do MV Bill, do Celso Athayde e do Luiz Eduardo Soares, que foi secretário de Segurança Pública, e que é um antropólogo que estuda a Segurança Pública. Esse livro, ele é uma cacetada, ele faz um mapeamento das cabeças de porco, que são as favelas brasileiras. Ele vai falar de várias favelas e tem muito depoimento. E isso é algo que a gente assume no *Mãe Coragem*, que são os depoimentos pessoais. E tem a segunda parte que é uma reflexão. Mas a primeira parte é só porrada, assim, é muito pesado, né? As mães perdendo os filhos, a droga que vai criando subprodutos cada vez mais viciantes, mais baratos e mais letais, e é muito pesado. Aí, eu li esse livro e pensei no *Mãe Coragem* e aí a gente chamou o Hilde e falou: “Vamos juntar isso aqui e tal”, e ele topou.

Então a gente pegou o *Mãe Coragem*, usou trechos dele, mas trabalhou muito com esse livro - *Cabeça de Porco* - e criou então uma versão de *Mãe Coragem* numa favela brasileira meio indistinta, uma favela universal, vamos dizer assim, que era muito ligada ao Rio de Janeiro. Teve aquela ocupação na Rocinha e a gente usava algumas imagens daquela ocupação, que foi muito violenta: os guardas com o fuzil e a menina e a mãe olhando para a câmera. É uma foto que tinha essa perplexidade da mãe e da filha e a favela toda ocupada. Deu muito certo, foi muito legal,



também pela experiência. Foi a primeira peça que estreou na ZAP. Não foi a primeira que estreou, a gente teve umas experiências com oficinas, mas a primeira peça profissional do grupo.

Usamos o espaço de uma maneira totalmente diferente: o Hilde inventou de usar lá em cima, a gente teve que fazer um puxadinho para caber a cena lá em cima. Então aquilo movimentou muito a nossa estrutura e tínhamos a dúvida: as pessoas vão vir aqui na ZAP? E foram temporadas de muito público, de muito sucesso. Os movimentos sociais se aproximaram muito. *O Fica Vivo*⁸ também, fizemos muito o espetáculo para jovens, em situação de cumprimento de medidas protetivas. Quando o jovem não tem 18 anos, eles ficam no sistema socioeducativo, que permite eles estudarem. Mas eles só saem com escolta e tal. Então, eles vinham aqui assistir o espetáculo. Depois disso, o desdobramento para o *1961-2009*, que era uma coisa de História do Brasil, a ideia era fazer uma “Trilogia Brasil”. Bom, a terceira peça não aconteceu. E a gente foi atualizando.

Juliana Coelho e Thálita Motta: O que seria? Qual era a ideia?

Cida Falabella - Tínhamos várias ideias. Tinha a ideia de trabalhar com o texto do João das Neves, voltando para a questão indígena. Isso há anos atrás. A gente já queria montar, que é o *Yuraiá: o Rio do Nosso Corpo*, que é um texto escrito sobre uma luta de garimpeiros e indígenas que depois se juntam para enfrentar os mineradores, os predadores, o avanço e tal. É um texto muito bonito, inédito, do João. Ele ganhou uma bolsa, na época, para escrever. Ele ficou um tempo lá no Rio Jordão, no Acre, aldeado lá nos Kaxinauá que é o povo Huni Kuin. Ele tinha um amigo que era um homem indígena de lá e que morou um tempo em Rio Branco, onde eu trabalhei também um tempo.

A história da ZAP tem essa retomada do teatro político, um desejo de fazer um teatro que não perdesse a estética, pelo contrário, que a estética conseguisse dialogar com o momento político. Então, acho que os dois exemplos são os mais impactantes. Em 2017, o Gustavo Falabella dirigiu uma outra peça que chamava *Homem Vazio na Selva da Cidade*, que tinha algum diálogo com o *Na Selva das Cidades*, do Brecht, que já falava muito de pós-verdade, dessa utilização política. Um político que vai ascendendo, um político muito sanguinário que vai ascendendo e vai criando toda uma narrativa completamente absurda. Isso também foi pré-Bolsonaro. Uma distopia que foi bem legal de fazer. O Gustavo que dirigiu esse, e eu participei muito pouco. Então, assim, a ZAP tem essa característica. E, fora isso, as oficinas são ampliadas cada vez mais para a juventude, juventude negra. Hoje a ZAP tem um núcleo, a *ZEC: Zona de Experimentação Cênica, Teatro Negro* e a *Roda de Mulheres*, um grupo de mulheres mais velhas. Na verdade, a gente falou a partir de 45, 50 anos, mas a maioria tem mais de 60. A Cristina Tolentino é quem está tocando e é uma oficina que já

8 Referência nacional e internacional para o enfrentamento da violência contra adolescentes e jovens, o *Fica Vivo* foi um projeto piloto desenvolvido pelo CRISP da Universidade Federal de Minas Gerais, serviu de modelo para outras experiências semelhantes e para a criação de políticas de segurança pública no Brasil.



virou quase um núcleo de criação e que está bem legal. E tem também o Raysner de Paula, a oficina *As Juventudes Fazem Teatro*, onde eles vão trabalhando muitas perspectivas do teatro e fazendo eles refletirem sobre a própria vida, a juventude, etc. Acho que a ZAP é um grande suporte, um chão, uma raiz para a atuação política.

E aí, em 2016 - é até curioso, pois a gente foi fazendo o *1961* até 2015 e chegou uma hora que a gente ia atualizando a peça, tinha uma chave dela mais farsesca, tinha depoimentos pessoais também, como aqueles de *Mãe Coragem*. Os atores iam criando relações com o momento político, com as suas vidas pessoais. O que estava acontecendo no país quando eu tinha 15 anos? Qual foi o famoso “momento histórico”? Eu não aguento mais momentos históricos. Todo dia tem um momento histórico (*risos*). Desde 2013, não param de ter momentos, todos são históricos. Porque é isso, a gente faz parte da história o tempo inteiro, mas em alguns momentos você se dá conta que você está construindo uma história junto com o país. Enfim, mas aí os atores faziam essa ponte, que era bem legal, criando relação com momentos históricos. Mas aí eu falei: “Gente, vamos parar de fazer essa peça, porque eu não quero falar mal da Dilma”, porque estava todo mundo metendo pau na Dilma, que o governo da Dilma estava ruim. Eu acho que é uma sacanagem fazer isso com a Dilma, se fosse um homem, ninguém estava fazendo isso. Meses depois ela foi deposta, foi tirada. E aí, realmente foi um momento histórico muito dramático.

E aí fim do Ministério da Cultura, ocupação da Funarte. Foi sim, aquela *Roda Viva*, a peça do Chico, a roda viva da história passando, aquela quantidade de coisa, os artistas se unindo. Aquela ocupação da Funarte, feminista, preta, junto com *pop* de rua. Meu Deus, foi muita coisa! Era um caldeirão de fermentação de ideias. Eu virei uma das mulheres mais velhas que teve uma liderança, que estava lá todo dia, fazendo assembleia com a Bruna Toledo⁹. Eu lembro que tinha dias que a gente falava assim: “Bruna, como é que nós vamos organizar essa assembleia hoje?”. Aí, a gente sentava, fazia a pauta e ia lá: “Vamos embora fazer”. Praticamente todos os dias tinha assembleia, eu lembro do (Guilherme) Boulos lá. Enfim, teve dias que teve palestras, as pessoas indo, teve peça todo dia. Foi também a época que eu me aproximei mais da Cristina Tolentino. A gente já se conhecia, conversava, mas a gente era colega de teatro, nunca tínhamos tido uma relação mais estreita. E a gente ficou muito amiga, até hoje muito amiga. De fato, foi uma formação. Eu acho que a arte, a cultura viu a dimensão. Foi mesmo um momento emblemático onde a cultura se entendeu como parte de uma resistência ao golpe e depois à extrema direita. Não dá para se isolar, sobretudo a arte, não dá para ficar no seu quadrado, não dá. Não basta nem você fazer uma peça só - o que aliás já é muito - ou fazer peças. Olha, eu já estou querendo voltar para esses estágios... Então, assim, vou fazer peças legais para as pessoas pensarem. E aí, você entende que não dá mais para ser só aquilo. Você vai fazer aquilo, mas você talvez vai precisar também mobilizar as pessoas com as quais você se importa, para que elas possam ver a peça ou talvez dar uma oficina ou fazer um debate ou apresentar essa peça em lugares que não são tão fechados para o público, ou ainda talvez, você vai ter que ir buscar essas pessoas na periferia, nos movimentos, enfim.

9 Bruna Toledo é ativista, produtora e mãe, uma das criadoras do Projeto MAM, *Mães na Maternidade*.



Foi uma bela reflexão que eu já acompanhava. Já tinha participado de um debate com a Marcia Tiburi e com o Chico Alencar no Parque Municipal, que foi bem legal. No movimento, no *Muitas* tinha o Léo Lessa, o Gustavo Bones, o Rafa Barros. Eu digo que são eles que me levaram para a política oficial, porque nós já éramos amigos. O Gustavo já tinha feito teatro comigo, eu já tinha dirigido o Teatro Invertido. O Rafa, nós éramos amigos desde o Conselho de Cultura, nós nos aproximamos muito ali. Éramos uma voz de resistência ali dentro. Já nos conhecíamos, mas ficamos mais próximos ali. Eles já tinham me convidado e eu havia negado num primeiro momento. A minha mãe estava muito doente, com Alzheimer e estava dando muito trabalho cuidar dela. E eu - como filha que fica mais longe fisicamente, porque minhas irmãs moram lá perto - eu só podia ir nos finais de semana. E eram os dias que às vezes tinham essas reuniões e tudo mais. Eu primeiro neguei, mas depois eles insistiram um pouco. Quando a ocupação da Funarte acabou, eu decidi entrar nesse bonde da filiação partidária. Algo que eu jamais quis na minha vida inteira, me filiar a um partido. Eu não fui do PT, não fui de partido nenhum. **Eu sempre fui do teatro, eu sempre fui de um outro lugar.** Mesmo no movimento estudantil, eu ficava lá no teatro fazendo as minhas coisas. Contribuindo, mas contribuindo com arte, com cultura, com o pensar, enfim.

Aí eu fui, sem muita expectativa de ganhar. Fizemos uma campanha praticamente com dinheiro quase nenhum, como aquelas campanhas que as *Muitas* faziam. E pela votação expressiva da Áurea (Carolina), nós ficamos em segundo e junto ficou a Bella (Gonçalves), muito próximo. Isto nos fez convidá-la para vir para uma *coverança*¹⁰. E aí foi toda a inovação e a loucura de criar uma *coverança e a Gabinetona* do zero. Tudo muito novo: a institucionalidade, ter de estudar regimento interno, saber como funciona a Câmara, conseguir um gabinete, desmanchar a parede, as equipes integradas. Uma grande utopia maravilhosa, que depois teve de ir sendo ajustada e que teve esse momento municipalista. Depois, em 2018, ela cresce para as três esferas, se amplia. A gente aluga uma casa, tinha zona megafônica e traz Jean Wyllys, traz Marcelo Freixo: um momento de grande explosão. Ao mesmo tempo, já de combate, porque o Bolsonaro já ganha a eleição. E aí, é o negócio...

Depois, em 2020, eu perco e viro covereadora de novo para manter um trabalho dentro da *Gabinetona*. Sou acolhida pela Bella e Iza, meio num retorno do que eu já tinha feito. Foi importante, mas era pandemia. Enfim, momentos muito difíceis, mas a gente foi se mantendo ali. Um momento histórico. Nossa Senhora, ali foi Bolsonaro com pandemia. Eu nem sei, viu? Nossa, a gente passou por um período muito difícil. A gente tentando se segurar e segurar as pautas - e como covereadora - o que é bem diferente. Nós mantivemos uma equipe super enxuta. Aí, em 2022, com a Bella ganhando para deputada estadual, nós entramos e fizemos um mandato de quatro anos em dois, que foi muito... aí também a gente botou para quebrar. Aprovando tudo que a gente tinha que aprovar: fizemos um monte de lei e estamos aí, aprovando lei essa semana e na semana seguinte,

¹⁰ *Coverança* é um termo que a *Gabinetona* cunhou em 2016 para reconhecer, na estrutura do mandato coletivo, o papel de figuras políticas que não foram eleitas, mas que compõem, a partir das eleições e de pactuações anteriores, os processos de decisão e de articulação com a cidade, ou seja, o corpo de representação. Portanto, a *coverança* é um instrumento que dá vazão ao potencial das candidaturas coletivas.



a lei geral do Carnaval. Dialogamos com a capoeira, com os pontos de cultura e foi uma outra microrrevolução. Porque eu também saio um pouco dessa construção, que é coletiva, mas é muito... é um tempo mais lento. Eu então consegui ter um pouco mais de autonomia. Já no mandato com a Iza (Lourença), a *Gabinete* regulou um pouco essa coisa de fazer tudo junto. Um pouco mais de autonomia e, ao mesmo tempo, diálogo. Isso de colar um mandato no outro e juntar, é algo que dava muito certo, mas também dava muita treta. Às vezes era esgotador demais, isso de construir tudo com todo mundo o tempo inteiro. Enfim, é uma experiência mesmo.

O principal é que nós conseguimos levar essa experiência para o primeiro mandato, e nesse seguimos de uma maneira reduzida. E foi o teatro dentro do mandato, esse teatro enquanto política mesmo: Augusto Boal e as técnicas do teatro popular e político. Nós fizemos formações com a Gabriela (Chiari), que é uma especialista em Teatro do Oprimido. Nós fizemos um núcleo de atuação em teatro político e ativismo, agora com o Joviano (Maia) e a Gabi (Gabriela Chiari). Tivemos aulas no Espaço Luiz Estrela e depois finalizamos na Casa Circo Gamarra - sempre com ativistas de toda a cidade e que acabam aplicando muito. E não é uma coisa assim de entregar técnicas, mas a reflexão sobre uma atuação para além de algo muito fechado, pensando em como eu posso atuar na comunidade, na força imagética mesmo, em como entregar mais imagens, mais possibilidades de compreender essas questões todas que nós estamos vivendo através do teatro, da arte, do ativismo e da performance, e que as pessoas consigam se encantar com isso. E também encantar juventudes, mulheres, porque cada um tem sua área de atuação. Então, tem movimentos feministas, movimentos de juventudes, pessoas que trabalham com agroecologia: os grupos que se formam são bem diversos, sabe? Nós devemos continuar com isso agora nesse próximo mandato também. Isso é bem legal.

Nós chegamos a ter um grupo de teatro que fazia intervenções em audiências públicas e que fazia performances nos encontros que reuniam mais pessoas. Não temos mais esse grupo porque ele depende de todos os mandatos poderem dispor de gente para fazer um grupo. Infelizmente, hoje, eu não consigo, com as 20 pessoas que eu tenho, tirar 5 para fazer um grupo, para se dedicarem exclusivamente a isso. Eu tenho que ter jurídico, comunicação, gestão, assessoria política, assessoria de cultura, assessoria de cuidados. Eu não consigo mais fazer continuamente, mas periodicamente, com parceiros e com gente do mandato de fora, essa continuidade do trabalho com o teatro e a arte.

Juliana Coelho e Thálita Motta - Todo esse trabalho foi uma explosão de criatividade, foi um destampe mesmo no imaginário de como a política pode se organizar em coletivo. Foi todo um pensamento criado naquela época. Muita gente não imaginava que isso era possível, nem vocês, talvez. Sabendo que não era impossível, vocês foram lá e fizeram. E como você analisa a reverberação disso lá dentro da Câmara dos Vereadores? Porque existe todo esse brilho que vocês instauraram ali dentro. Sabemos que muitos estão ali de uma forma meio vegetativa. Como isso impactou desde o começo até hoje? Já se assentou um pouco? Já se acostumaram? Ou se já se apropriaram das técnicas de vocês e já estão as utilizando?



Cida Falabella - Acho que o impacto inicial foi muito grande pela diversidade dos corpos mesmo. Eram pessoas muito diferentes: muitas mulheres negras, muitas mulheres de santo, muitas pessoas LGBTQIAPN+, não binárias. Enfim, era Ed Marte na posse de maiô, era Cristal Lopes, enfim, ativistas. Então, logo de cara, isso criou um certo espanto. A questão do banheiro por sexo biológico voltou a circular na Câmara. Uma pessoa da equipe foi a um banheiro um dia e alguém falou que estava errado. Então, no início foi bem, assim, impactante, né? As pessoas exigindo crachá toda hora e querendo saber onde a pessoa estava indo mesmo. Quando pessoas eram identificadas com a estética da *Gabinetona*, o pessoal falava: “Ah, você veio para a *Gabinetona*, é ali”. A gente sabiamente fez muita amizade com a equipe técnica. Fizemos formações. No início, Áurea propôs uma formação antirracista maravilhosa com a Cidinha da Silva. A gente fez formação com seguranças, sabe? Botamos os caras para brincar, para dançar. Pouco tempo antes, nós tínhamos atuado na ocupação da Câmara e tinha gente lá (seguranças) que tinham estado na ocupação da Câmara, tipo, Dú Pente¹¹. Aí falavam: “Ah, você esteve aqui naquela época, né?”.

Então teve esse impacto inicial e nós inovamos muito mesmo. Tudo era cortejo, era fazer coisas no grande plenário com folha, com o povo de Santo, de Terreiro. Às vezes esbarrando nas burocracias, mas sempre com o pé na porta. O famoso amor e pé na porta. Nós também tínhamos umas ideias como: reduzir o salário dos vereadores, não usar carro. Depois a gente foi vendo que precisávamos negociar algumas coisas e que outras não eram do nosso âmbito. Não dava para reduzir salário de vereador assim, apesar de fazermos as doações e tudo mais. Então, teve aquele impacto inicial. Depois, como parte desse impacto, muitas pessoas foram trabalhar na casa da *Gabinetona*. O volume de pessoas que ocupavam aquele espaço da Câmara também reduziu. Foi meio que pacificando e também fomos muito copiados, muito apropriados, né? Assim, o Gabriel¹², logo no início, fez um *Gabinetão* com mais três homens. É difícil explicar para a pessoa que *Gabinetona* não era uma marca e que seria só retirar as paredes. Era uma construção feminista, antirracista, enfim, com equilíbrio de gênero, de raça, com pessoas LGBTQIAPN+, com uma construção mais horizontal.

Juliana Coelho e Thálita Motta - Era uma provocação, mais do que uma cópia? Ou era uma vontade de cópia mesmo?

Cida Falabella - Mais cópia mesmo. Porque havia um encantamento em torno dessa inovação política. Acho que teve muito isso até os dois primeiros anos, vamos dizer assim. O primeiro mandato mesmo foi todo bem impactante. Depois tudo mudou: a Áurea sai da Câmara e a Bella entra. E a Bella sempre muito combativa. Eles quiseram caçar a Bella, porque um dia ela botou o dedo na cara de uma pessoa. Tivemos momentos... fizemos uma longa obstrução na época

¹¹ Dú Pente é um jovem líder e ativista pela democracia.

¹² Gabriel Azevedo, vereador eleito pelo partido Patriota.



da Escola Sem Partido. Mais de dez dias obstruindo, e foi muito dramático, pois foi muito violento com as pessoas. Teve professor sendo estrangulado com o mata leão. Então, a gente se envolveu em situações muito difíceis e muito complicadas do ponto de vista jurídico. Sempre com esse medo. Levamos vários golpes, mas resistindo também. E tentando fazer muita coisa fora da *Gabinete* também. Nós tínhamos uma coisa de não ocupar muito o plenário principal, de não dar prêmio, de não dar medalha, de não dar o grande colar, achávamos isso é uma caretece, não queríamos... Agora não, agora a gente dá o grande colar todo ano. Esse ano eu dei para a Ione de Medeiros. As pessoas ficam felizes e a gente acha que tem que ocupar esse espaço também. Senão, só tem homem branco dando colar para as mulheres deles. Com todo respeito às mulheres, elas devem merecer um grande colar mesmo para serem casadas com aqueles caras. Mas assim, não dá, não pode mais isso. Não tem ninguém preto, não tem ninguém de outra religião, não tem um artista recebendo um grande colar. A gente falou: “Não, a gente também vai dar o grande colar”. A cerimônia é chatíssima, mas assim, paciência. Fazemos um café antes, acolhemos as pessoas e depois vamos lá e “tacamos” ali o grande colar numa personalidade nossa. É uma performance também, né? E se apropriar disso. Eu adoro rituais, eu adoro essa coisa e eu gostei muito da cerimônia da Ione. Ela gostou mesmo.

Eu acho que agora, depois da pandemia e da eleição do Bolsonaro, o tom subiu muito. Nós fomos muito atacadas. Mas também fomos entendendo as armas que a gente tinha. Entendendo que não dava para reagir na mesma violência que eles vinham para cima da gente, porque eles podiam querer nos caçar. Então, tentávamos ir dosando para não alimentar esse bolsonarismo. Nós respondíamos muito prontamente. Fomos criando outras estratégias, como a da judicialização de projetos que a gente já sabia de antemão que não íamos ganhar no plenário mesmo. Não rendíamos muito e judicializávamos. E tivemos algumas vitórias.

Juliana Coelho e Thálita Motta - Você poderia falar mais dessas estratégias?

Cida Falabella - Por exemplo, os projetos como o da linguagem neutra, do banheiro por sexo biológico, agora tem um sobre esportes, pessoas por sexo biológico e esporte, tudo isso é inconstitucional, entendeu? Então, o que acontece: normalmente o projeto passa. Às vezes, o prefeito veta um artigo - isso depende da negociação política - e a gente judicializa. Entramos com uma ação direta de inconstitucionalidade - a famosa ADIN. O partido entra e quando vem a ação, ela derruba a lei. Ou entramos com uma outra lei para questionar a lei. Enfim, é uma batalha jurídica que acaba se dando fora do ambiente do Legislativo. A gente já viu que às vezes o caminho é o de apelar para a Constituição mesmo. Eles fazem essas leis porque eles querem crescer nas redes sociais e ganhar a adesão da sociedade. Cada vez que eles fazem uma lei dessas é isso: são pessoas que começam tendo 5 mil seguidores nas redes e que hoje têm 100 mil. É uma estratégia política deles. Quanto mais se cola no Bolsonaro, quanto mais se cola nessa pauta moral, dos costumes, mais eles crescem. Não tem nenhuma efetividade. Tem pauta pró-vida que na verdade é para fiscalizar o aborto legal. Mas



sabemos que no fundo o que eles querem é acabar com o aborto legal no Congresso. Então eles querem falar que Belo Horizonte é capital pró-vida.

Eu acho que tem uma coisa real, assim, e que não é tão boa para nós. Toda performance que quisemos protagonizar, nós protagonizamos durante um tempo grande no início. Eu acho que a Erika Hilton consegue isso, já colocando num patamar assim, da moda, tentando puxar uma outra linha, a de diva mesmo, a de *pop* das redes. Ela fala disso. Aqui, nós tentamos isso através do teatro e da performance. Mas muita coisa foi capturada. Não dentro da nossa linguagem. Mas a performance foi capturada pela direita. Eles são bons de performance, bons de rede. A gente estudou e debateu isso com vocês¹³. Isso coloca pra gente uma necessidade de refazer a nossa atuação. Nesse sentido, nós ficamos mais estratégicas. Talvez a gente tenha reduzido nosso potencial artístico e performático para também ser mais cerebral. É uma análise que eu precisaria até aprofundar mais. Até dentro do nosso grupo, tem hora que a gente acha isso. Eu acho que eu continuo tentando performar. Por exemplo, a minha última campanha foi totalmente performatizada. Jogar com a ideia de uma mulher que é artista, que tem fotos para capa de revista, por exemplo. A Iza falava: “Meu Deus, como você conseguiu fazer essa foto? Só sendo atriz mesmo!”. Eu falei: “Amiga, foi o esforço”. Mas que era inspirado no *Mulheres Velhas Podem*.

Nós fizemos uma campanha política e debatemos dentro da Câmara, o *Mulheres Velhas Podem* - inclusive com mulheres da direita. O que é meio louco, mas é isso. Nós tivemos a adesão de algumas mulheres da direita nesta pauta. Fizemos um projeto contra violência política de gênero, que não usou a palavra “gênero”, mas a expressão “contra as mulheres”, e que também acaba falando amplamente da população LGBTQIAPN+ também, pois toda pauta que é feminista, ela é, dialoga com a pauta LGBTQIAPN+, obviamente. Mas assim, também com mulheres da direita e todo mundo votando a favor, pois elas também sofreram violência política lá dentro. Então, são as contradições.

Vamos dizer que agora a gente está entendendo melhor as contradições e tentando trabalhar mais com elas. Não estamos abrindo mão da nossa performance, mas eu acho que nós estamos tentando entender melhor como usar estrategicamente essa performance. A esquerda está maior, mas na verdade quem inova nisso sempre são as mulheres do PSOL mesmo. O PSOL tem essa característica, porque elegeu três mulheres, duas mulheres negras, uma mulher trans e uma mulher artista, mais velha. É um perfil bem diferenciado, até mesmo dentro da própria esquerda.

Eu sinto que a gente está passando por uma mudança nisso. Uma reavaliação do que é e de como gastar a nossa beleza performática estrategicamente. Eu, por exemplo. Antes eu ia muito no microfone, eu fazia muitos discursos, me preparava muito. Agora, eu reduzi um pouco isso, porque tem um desgaste ali. Eles mudaram também o regimento interno. Depois da nossa grande obstrução, eles fizeram um regimento que reduz muito o debate político dentro da Câmara, porque

13 Cida Falabella participou ao lado de Alexandre dal Farra e Maria Marighella da mesa “A cena na política e a política na cena”, do ciclo de debates “Teatralidade e performance na política”, organizado pelo Grupo de Pesquisa CRIA - Artes e Transdisciplinaridade / UFMG, com o apoio do NELAP/ UFMG.



you praticamente vota o projeto antes e depois you tem um tempo de fala: e aí o plenário já está esvaziado. Isso também é uma coisa. O tempo do orador que era usado em momentos mais marcantes, a gente usou: o 8 de março, enfim, o aniversário de Marielle, da morte de Marielle. Hoje, ele fica para a última, ultimíssima pauta e quase ninguém usa esse tempo de orador mais. Então tem isso também, eles também agiram na nossa capacidade performática, de incidência e de fala. Não só para a gente, mas eles fizeram uma mexida boa nisso e mudou muito a relação que você tem hoje com esse tempo.

Juliana Coelho e Thálita Motta - Se você puder também nos dar uma mirada para frente, para o que você está vislumbrando no futuro.

Cida Falabella - A gente tem tentado, cada vez mais, aprofundar o mandato nisso que a gente fala da vida vivível, cotidiana, miúda. Então, isso não aparece. Isso é construção a longuíssimo prazo. A gente avançou bastante com as mulheres, com as mulheres velhas no bairro [Serrano] - no *Café da Cida* - com as mulheres enquanto guardiãs do bairro, do cuidado com o bem comum, com a casa comum. Acho que a gente deve aprofundar bastante esse trabalho territorial, que não é só onde eu moro, é também com a *Irmandade Os Carolinos*. Estamos ajudando a cuidar daquele território que tem muitos problemas ambientais, também com o espaço lá do Pai Ricardo¹⁴, no Buraco Quente, com a questão do lixo e outras possibilidades. A região tem nos acionado para construir um trabalho mais a longo prazo. Nós também mudamos: a atuação da cultura também foi ampliada para a pauta de cuidados. Não sei se vocês viram, mas a gente protagonizou essa pauta muito no Brasil, fomos convidados para ir para fora, para alguns lugares da América Latina. É uma pauta fundamental para as mulheres e para o feminismo. E Belo Horizonte aprovou uma lei do Executivo que é uma Política Municipal de Cuidados. Enfim, a gente precisa avançar muito, mas a gente tem falado muito de Pontos de Cultura, que foi o ponto máximo desse mandato nosso; aprovamos a Lei Cultura Viva e estimulamos a criação e o cadastro de Pontos de Cultura, então a política Cultura Viva hoje está bem forte. Queremos continuar com essa política cada vez mais. Debates uma lei - que eu considero antirracista e muito importante - que é a Capoeira nas Escolas. Mas não só no contraturno, mas como uma possibilidade de filosofia, cultura e partilha dentro das escolas públicas, já foi aprovado e sancionado.

14 O Mestre Ricardo de Moura coordena a Associação de Resistência Cultural Afro-brasileira Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente (CCPJO), que atua desde 1966 no complexo da Pedreira Prado Lopes, em Belo Horizonte (MG). A Casa foi erigida pelo seu pai, Joaquim Camilo, e sua mãe, Maria das Dôres de Moura, ambos iniciados nas tradições afro-brasileiras de raiz banto. Pai Ricardo, como é conhecido na comunidade, herdou dos pais os conhecimentos sobre as ervas, os toques e cuidados com os tambores, as cantigas, as benzeções, as rezas e a consulta ao oráculo de búzios com fundamento na matriz Angola, saberes que ele busca preservar e difundir na cidade de Belo Horizonte. Também é Rei Congo da Guarda de São Jorge de Nossa Senhora do Rosário no bairro Concórdia. De acordo com a página Saberes Tradicionais da UFMG: PAI Ricardo de Moura, *Saberes Tradicionais UFMG*, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/pai-ricardo-de-moura/>. Acesso em: 05 jun. 2025.



Nesses quatro anos, também queremos investir numa política para as artes, fazer esse debate mais aprofundado. Eu acho que a gente ficou muito na cultura, nesse grande guarda-chuva. Mas precisamos voltar a debater uma política para as artes, os fóruns das artes, a política setorial de cada um. Estamos investindo bastante, acompanhando o processo do teatro, que criou um Comitê de Salvaguarda do Teatro. Isso foi feito há uns anos atrás através do Galpão e agora vai ter uma continuidade. Estamos bem junto com eles nisso, pensando mesmo em uma política para as artes.

O trabalho se aprofundou, sabe? Parece que amadureceu. Nós estamos com mais autonomia e aprovando leis importantes em diálogo com o Executivo. São coisas que vão ficar como um patrimônio para a cidade, um legado, que não é só do mandato. Aprovamos e sancionamos a Lei Geral do Carnaval. É necessário um arcabouço teórico importante para ter uma lei. Fizemos Lei de apoio aos Blocos caricatos, fizemos muita coisa bonita de arte, saúde mental também com o *Arte da Saúde*. Estamos debatendo junto com a Prefeitura o programa *Arena da Cultura*¹⁵, para poder virar projeto de lei também. No ano que vem a gente vai cuidar disso. E acho que é isso. Mas continuem aguardando performances também. Assim que tivermos brechas. De qualquer forma, tudo isso é muita performance.

15 Criado em 1998, o *Arena da Cultura* foi o grande programa de descentralização cultural de Belo Horizonte, tornando-se a *Escola Livre de Artes Arena da Cultura*, em 2014.



Biografia acadêmica

Juliana Coelho - Universidade de São Paulo (FAPESP)

Diretora e pesquisadora independente, doutora pela Universidade Paris 8, pesquisa pós-doutoral no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil (FAPESP).

E-mail: juliana.coelho.br@gmail.com

Thálita Motta Melo - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Artista e pesquisadora independente, membro do Coletivo Mulheres Encenadoras e doutora pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: thalitakollic@gmail.com

Maria Aparecida Vilhena Falabella (Cida Falabella) - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Vereadora em Belo Horizonte. Atriz e diretora de teatro, professora e arte-educadora, é formada em História na FAFICH e mestre em Artes pela UFMG.

E-mail: domingocida2014@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Juliana Coelho, Thálita Motta Melo e Maria Aparecida Vilhena Falabella

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autoras convidadas

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

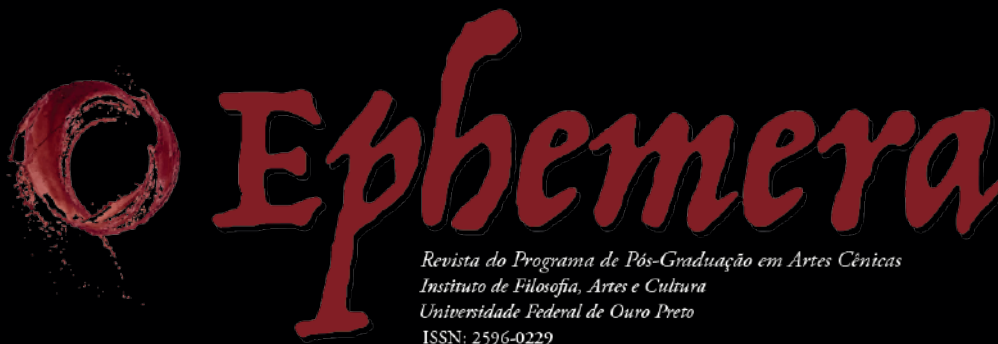
Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 05 jun. 2025

Data de aprovação: 05 jun. 2025



**“I HAVE ALWAYS BELONGED TO THE THEATER,
I HAVE ALWAYS BELONGED TO ANOTHER PLACE”:**

INTERVIEW WITH CIDA FALABELLA

“EU SEMPRE FUI DO TEATRO, EU SEMPRE FUI DE UM OUTRO LUGAR”:

entrevista com Cida Falabella

Juliana Coelho

 <https://orcid.org/0000-0001-5594-6002>

Thálita Motta

 <https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Cida Falabella

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8193

**"I have always belonged to the theater, I have always belonged to another place":
interview with Cida Falabella**

Abstract: This interview with Cida Falabella - actress, director, and city councilor - is motivated by the desire to engage in a direct discussion with a citizen whose path articulates artistic practices and political action, in dialogue with collective theater, social struggles, and the conception of public cultural policies. Drawing upon her extensive involvement with the theater groups *Sonho & Drama* and ZAP 18, Cida Falabella first discusses the means of collaborative creation and the legacy of Brechtian epic theater as a form of critical engagement with social reality. She then highlights political performativity as a central operator in her public actions, both in theater scenes and in the municipal parliament of Belo Horizonte, where her body, voice, and stage presence challenge institutional codes and establish other forms of listening and dissent. By articulating memory, education, and activism, the interview reveals the micro-political impacts of an artistic praxis committed to social transformation and the production of new cultural territorialities in peripheral contexts.

Keywords: performativity; politics; epic theater; collective creation; Gabinetona; ZAP 18.

**"Eu sempre fui do teatro, eu sempre fui de um outro lugar":
entrevista com Cida Falabella**

Resumo: A presente entrevista com a atriz, diretora e vereadora Cida Falabella parte do desejo de propor uma interlocução direta com uma cidadã cuja trajetória articula práticas artísticas e ação política, em diálogo com o teatro coletivo, as lutas sociais e a formulação de políticas públicas de cultura. A partir de sua experiência nos grupos *Sonho & Drama* e ZAP 18, Cida Falabella discute, em primeiro momento, os modos de criação colaborativa e o legado do teatro épico brechtiano como forma de engajamento crítico com a realidade social. Em seguida, destaca a performatividade política como operador central de sua atuação pública, tanto nas cenas teatrais quanto no parlamento municipal de Belo Horizonte, onde seu corpo, voz e presença cênica tensionam os códigos institucionais e instauram outras formas de escuta e dissenso. Ao articular memória, formação e militância, a entrevista evidencia os efeitos micropolíticos de uma práxis artística comprometida com a transformação social e com a produção de novas territorialidades culturais em contextos periféricos.

Palavras-chave: performatividade; política; teatro épico; criação coletiva; Gabinetona; ZAP 18.



In December 2024, we spoke with Maria Aparecida Vilhena Falabella, an actress, theater director, teacher, and politician affiliated with the PSOL party in Belo Horizonte, where she serves as a city councilor. Her experience with institutional politics began in 2017, sharing the first collective mandate of the *Gabinete*. Cida - as the city knows her - began her theater career in 1976, performing as an actress in plays such as *O Processo* (1981) and *Grande Sertão Veredas* (1985), and directing works such as *A casa do girassol vermelho* (1990), *Caminhos da Roça* (1992), *Bodas de Sangue* (1994), *A Bonequinha Preta* (1996), *Não desperdice sua única vida* (2005), and *Esta Noite Mãe Coragem* (2006). In Serrano, her home neighborhood located in a peripheral area of Belo Horizonte, Cida Falabella founded the ZAP 18 in 2001. This theater group and education space has since become a reference for avowed political theater, with social and aesthetic impulses geared towards understanding the common and the territory. In her most recent and intimate work, she staged and performed in the play *Domingo* (2015), a monologue based on autobiographical texts, with her own home in the Serrano neighborhood as its stage.

For us, Cida Falabella is an essential citizen to include in the debate proposed by this thematic dossier. On her website¹, her self-descriptions are multiple: 60+, feminist, actress and theater director, teacher, mother and grandmother, art-educator, lives in the periphery, SUS user, and rides the bus. These terms reveal an in-depth understanding that politics conceived in the feminine is holistic and permeated by flows between the micro and the macro, profoundly inclusive, and permanently creative. As a woman of the theater, her praxis encompasses strictly "theatrical" aspects - in the sense of understanding the heuristic capacity of representational forms - circumscribed both to the field of the so-called "artistic" stage and to the ritual of official legislative ceremonies. And she also apprehends the "performativity" - as the capacity for agency in the world - of these same representations and rites in these different fields. For those who think nothing can change, **she** (and here, "she" represents Many, in the collective, as the pronominal declension is both singular and plural in Portuguese, transcending gender limitations) teaches us, among many other things, about the creation, construction, and transformation of the world and of life within it: perhaps precisely because she comes from the theater and understands the ephemeral character of this existence of ours, full of "dream" and fury.

Juliana Coelho and Thálita Motta: Cida, beyond our topic, you are very special to us. For some time now, we have been devoting ourselves to reflecting on the intersections between theatricality, performativity, and politics; you are that person both inside and outside the system, within the Left-wing sphere. You are effectively a social, political, and theatrical actress.

We would like to hear about the long path you have traveled between theater and the institutions you engage with, paths that run from ZAP 18 and intersect with institutional politics. We have identified some very recent milestones in which this engagement - which was more closely

1 More information about Cida Falabella is also available on: <https://cidafalabella.com.br/>.



tied to theater in the city, theater with the community - at a certain point expanded. What is taking shape is theater as a political vehicle effectively instrumentalized within the official political structure. Because theater as a vehicle was already understood as a means of political transformation since the birth of Left-wing ideology. And from another perspective, theater has also maintained its political character by acting on behalf of the *status quo* for centuries.

More recently, we identified a first moment - the occupation of Funarte in 2016 - as a moment of agglutination, when this group understood itself as a strength, finding itself in the struggle against the dismantling of culture in Brazil. *Muitas*², the creation of the *Gabinetona*³ and its collective mandate⁴ would be a second moment. And as a third moment, the election of Áurea Carolina, already at another level - working in federal macro-politics - and you, together with Bella Gonçalves, working at the municipal level, maintaining the dialogue between these political spheres. In 2020, we had a fourth moment, in which neither you nor Áurea Carolina were elected, with the country already being governed by the far right. From the Funarte Occupation in 2016 up to the present moment, *bolsonarismo* [political ideology that supports former president Jair Bolsonaro] has taken hold with great force, as a phenomenon beyond Bolsonaro himself, and we have also seen the rise of the far right worldwide.

From this point onwards, we would like to hear about your professional trajectory to date, and how your career has changed in relation to the power of theatre in political life at both the macro and micro levels.

Cida Falabella - Let's go. Yeah, I think it's really great hearing you bringing up this initial moment that precedes institutional politics. So, as you said, I was making choices in my theatrical history that already directed to a political path, in the broadest sense. This started in my youth, fighting against censorship and choosing theater group which, I think, is a way of doing things.

2 The movement "*Muitas pela cidade que queremos*" - or simply *Muitas* (Many) - was founded in 2015, bringing together members of various movements and social collectives with the aim of building collective candidacies for the 2016 electoral campaign. Twelve shared mandates were launched, and two councilwomen - Áurea Carolina and Cida Falabella - were elected. An analysis of this experience can be read in the following article: BRASIL, F. de P. D.; ANELLI, F. R.; BECHTLUFFT, R. P. Da "movimentação" ao mandato: as inovações democráticas das "*Muitas*" e da "*Gabinetona*". *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, São Paulo, v. 26, n. 85, 2021. Available from: <https://periodicos.fgv.br/cgpc/article/view/81772> . Accessed on: May 21, 2025

3 *Gabinetona* is a collective mandate that began in 2016, following the election of Áurea Carolina and Cida Falabella as city councilors for PSOL/Belo Horizonte Socialist Left Front. In its initial configuration, the experience incorporated Bella Gonçalves - initially a substitute - as a co-councilor forming part of the base, operating via a unified platform for mandate-sharing. In 2018, *Gabinetona* expanded into all three spheres of the legislative branch (municipal, state, and federal) with the election of Andréia de Jesus to the Legislative Assembly of the state of Minas Gerais and Áurea Carolina to the Chamber of Deputies. During this period, *Gabinetona* brought together approximately 90 people, including activists, workers, and researchers, in cooperation with grassroots movements. In 2020, it returned to its municipalist foundations and is currently composed of councilors Iza Lourença and Cida Falabella, both re-elected for another term in 2024, along with Dário de Moura (Dário 4e20). (Information verbally confirmed by Cida Falabella)

4 *Gabinetona* and the *Alto Paraíso de Goiás* initiative (2017 - 2020) are, to our knowledge, among the first collective mandate experiences in the country.



In the 90s, we insisted a lot on that point. A theater group (*troupe*) was a way of doing things that was different, as Aderbal Freire Filho used to say, from the one-product factory approach, in which you build an entire structure and put on a single play. A theater group is the opposite of that: it is a structure that organizes itself to think, to create, to educate.

So I think, especially since my beginnings in *Sonho & Drama* [theater company] with Carlão (Carlos Rocha), we already had a sort of political-pedagogical project of staging the great classics. Later, when I became the director, I made the choice to focus on Minas Gerais' culture. From that point on, in all my works, I turned to the roots of Minas Gerais, first with the play *Caminho da Roça*, then with works by Aníbal Machado. He is a writer with a very diverse and somewhat discontinuous body of work, but he holds some importance, a kind of unifier in Rio de Janeiro, where he lived. So, we produced a work about him as well; it was not a conventional work. Then *A Bonequinha Preta*, by Alaíde Lisboa, which is a classic that we kind of renewed and made our own. And the same happened in the transition to ZAP 18⁵. The choice to be at ZAP, to build a space on the outskirts that would work with three strands: education, an open cultural space for other collectives, and a theater ensemble. In that educational part, it was Elisa Santana, Chico Aníbal and I who shared the doing and thinking of the group. We also deepened the political perspective by working with Brecht. I think the prime example of that is *Esta Noite Mãe Coragem*, together with Hilde (Antônio Hildebrando).

The Federal University of Minas Gerais (UFMG) deeply influenced my work. During my time at UFMG, Hilde handed me the Epic Theatre course to teach: "Oh, you can handle it, go ahead with this, it suits you perfectly." And that challenge ended up reverberating at ZAP 18 as well. My master's studies went along these lines too. In it, I went to study theater groups between the 1980s and 2000s, and the role they had in formulating public policies for the city. The emergence of FIT⁶ itself ran parallel to this; we even signed it together with the city hall, and the *Movimento Teatro de Grupo*, which was a very political campaign to defend theater groups, their venues, and ongoing work. This led to my involvement in the City Culture Council in 2011, where I fought for the rights of public policy for theater and the arts, but specifically for theater. At that time, we were also heavily involved in dance. This is bearing fruit now: dance got the Dance Reference Center at Teatro Marília, the Dance Forum is drafting the Sectoral Plan. In that sense, dance has advanced more than theater. But it started back there, in the organization and representation we achieved on the City Council. Back then the council was concerned with "culture," today it is with "cultural policies." This was around 2011–2012.

Of these three areas of work, one sometimes stands out more than the others, while another sometimes takes a retreat. Today, perhaps the education activities and the space for housing the collective are a bit more structured. In terms of artistic production, seven years have passed since

5 ZAP 18: Zona de Arte da Periferia [Zone of Periphery Art].

6 FIT - BH: Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte [Belo Horizonte International Theater Festival]



we produced a new piece. We have our solo works... My solo⁷ (a new one that I made), and some other experiments I created, which I can talk about later; this is the opportunity I have now to create something while being a councilor. I am trying to create with you here a thread that makes sense, without being too linear. Anyway, we have been at ZAP 18 since 2002, so we have completed 22 years of activity.

When we started working back then, it became clear that we needed a methodological, theoretical framework beyond a realistic, naturalistic theater, which was neither the orientation of *Sonho & Drama* nor of ZAP. We needed to refine some tools so that we could read social reality and have almost an answer to the issues that came to us through the workshops. In the first workshops, we had a wider range of age groups: children (in two workshops for different childhood age groups), adolescents, and people who had never done theater, and actors who already had some experience, which we called "training." So we felt that a milestone was missing, a way to frame how we were going to approach the themes, as there was a lot of domestic violence, racism, *machismo* [macho behavior] showing up when we worked with the boys in improvisations, from the very first improv exercises. When the first theatrical exercises happened, space-appropriation games, improvs, very dramatic, realistic scenes would appear, in an attempt to reproduce the violent reality they lived. We would say: "My God, we can't compete with the violence of their reality." And since I was studying Brecht again, we went back to him. We already had a history with Brecht at *Sonho & Drama*.

We staged *Antigone*, his version. And that was a political choice too, because he radicalizes the issue of imperialism, showing an initial scene in World War II, locating the tragedy with the sisters in a WWII scene, and then he goes on to show how Creon was actually like Trump. *Antigone* is about the power of women, of civil disobedience, claiming a law prior to the State, the right to bury one's dead, in this case her brother, who was a war dissident. I was completely immersed in Brecht, studying, reading, and working with the students on this.

Then I also started working in the workshops. We began doing an Epic Theater workshop, continuing in that vein, until in 2006 we chose to stage a version of *Mother Courage and Her Children*, which Hilde - we had grown very close - called *Esta Noite Mãe Coragem*. It was almost an outpouring of those first reflections we were having in the group, after four years of experience, workshops, and previous productions. It is interesting: whenever we had a production with more open writing, based on texts or literature, at moments when we felt more uncertain about where we were headed, we turned to the classics. In 2001, before officially founding ZAP, we did *A Midsummer Night's Dream*, already credited as ZAP. It was a desire to do Shakespeare and to test popular Shakespearean theater. And it worked really well, because we charged R\$1.99 once a week and had 600 people watching the play, it became very popular. And then you might say, "Wow, this guy really made theater that speaks to people," and it is because there was no problem understanding it. Of course, we made cuts and abridged it, as the original play lasts four hours. And it went very

7 *Outono* is about a woman and her aging process, directed by Cristina Tolentino.



well, it was great, a season on a proscenium stage, but with this popular appeal. Then we did *A Menina e o Vento* by Maria Clara Machado, which was something that Chico Aníbal, Maria Clara's nephew, wanted.

So it was indeed a transitional period, as we had been doing productions based on Professor Vera Lúcia Felício's master's thesis about storytellers from the Jequitinhonha Valley, the work of Aníbal Machado, and *A Bonequinha Preta* (also an adaptation of a successful children's book, but updated and with new elements). And then in this interval, you might call the transition period, we put on those two classics. Of course, we're always trying to think from a contemporary perspective. In the Maria Clara Machado piece, we had a prologue that updated the play a little, and we used circus techniques for *A Menina e o Vento*, even involving Tereza Gontijo, who is a clown. I believe you know her; she wrote a book that was a huge success, about her work in hospitals. She is part of the *Doutores da Alegria* [Brazilian clown troupe that visits hospitalized people, mostly children].

Then the time came to stage a new piece, so we brought Hilde in to work on *Mãe Coragem*, prompted by a provocation. At that time, there was a TV Cultura campaign that said: "When reality seems like fiction, it is time to make documentaries." That really echoed in my head, as it related to what we were seeing: the boys bringing the violence they endured. We lost a student who was involved in drug trafficking in the region, which remains very strong to this day. Anyway, this kept echoing in my head. I would say: "I do theater," because the comment was about cinema, right? This point of making documentaries and so on. And at the same time, I also read *Cabeça de Porco* by MV Bill, Celso Athayde, and Luiz Eduardo Soares, a former Secretary of Public Security and is an anthropologist studying Public Security. That book is a gut punch; it maps out the "pig heads," representing the Brazilian *favelas*. It discusses many *favelas* and presents a lot of testimony. And that is something we incorporated into *Mãe Coragem*: the personal testimonies. And the second part of the book is more reflective. But the first part is all hard-hitting, you know, it's very heavy. Mothers losing their children, drugs that create ever more addictive, cheaper, and more lethal byproducts... It's very intense. So, I read that book and thought of *Mãe Coragem*, and then we called Hilde and said to him: "Let's bring this together," and he agreed.

So, we took *Mãe Coragem*, used excerpts from it, but worked extensively with the *Cabeça de Porco* book. We then created a version set in a sort of nondescript Brazilian *favela* - a kind of universal *favela*, you could say - that was very linked to Rio de Janeiro. There was that occupation in Rocinha, which was extremely violent, and we used some images of that occupation: policemen with rifles and a girl and her mother looking at the camera. It is a photo that highlighted the mother and daughter's bewildered expressions and the whole *favela* occupied. It matched very well together. It was also a really rewarding experience: it was the first professional play by the ZAP group. It wasn't the first production we ever did, as we had done workshops before, but it was the group's first fully staged play.

We used the space in a totally different way: Hilde had the idea of using the upstairs area. We actually had to build an extension to make the scene fit upstairs. So that really mobilized our



structure. We wondered: would people come all the way to ZAP? And those were seasons with a huge audience and great success. Social movements came really close. We also worked with a project called *Fica Vivo*⁸, which focused on young people under protective court orders. Young people who have not yet turned 18 stay in the socio-educational system, which allows them to study. However, they can only leave with a police escort. So they came here to watch the play. After that came to us the idea of *1961–2009*, which was about the history of Brazil – the idea was to make a “Brazil Trilogy”. Well, the third play never happened. So, we continued to update what we had.

Juliana Coelho and Thálita Motta: What was it going to be? What was the idea?

Cida Falabella - We had a lot of ideas. One of them was working with a text by João das Neves, going back to the Indigenous themes. That was years ago. We already wanted to stage *Yuraidá: O Rio do Nosso Corpo*, which is a play about a struggle of prospectors and Indigenous people who then unite to confront the miners, the predators, the advancing exploitation. It is a very beautiful, unpublished text by João. He received a grant at the time to write it. He spent some time on the Jordão River in Acre, living in the Kaxinawá village of the Huni Kuin people. He had a friend there who was an Indigenous man and who had lived in Rio Branco for a while, where I also worked for a time.

ZAP's history has this return to political theater - a desire to do theater that did not lose its aesthetic dimension; on the contrary, allowing aesthetics to engage with the political moment. So I think on those two examples were the most striking ones. In 2017, Gustavo Falabella directed another play called *Homem Vazio na Selva da Cidade*, which had some dialogue with Brecht's *In the Jungle of Cities*, a play that already spoke a lot about post-truth and political manipulation. It is about a bloodthirsty politician who rises to power by creating an absurd narrative. That was also pre-Bolsonaro. It was a really cool dystopia to bring to the stage. Gustavo directed it, and I participated very little. So, that's ZAP's characteristic. Aside from that, the workshops have expanded increasingly toward youth, especially Black youth. Today ZAP has a core called ZEC: *Zona de Experimentação Cênica, Teatro Negro*, and *Roda de Mulheres*, a group of older women. We actually said age 45 or 50 up, but most are over 60. Cristina Tolentino is the one running it, and it has become almost a creative core in itself, and it is doing really well. There's also Raysner de Paula, and the workshop *As Juventudes Fazem Teatro*, in which they work with many perspectives of theater and make the young people reflect on their own lives, on youth, etc. I think ZAP is a great support, a foundation, a root for our political action.

8 A national and international reference for addressing violence against adolescents and youth, *Fica Vivo* [Stay alive] was a pilot project developed by CRISP at the Federal University of Minas Gerais and served as a model for similar initiatives and the development of public security policies in Brazil.



Then, in 2016, interestingly, because we had been doing *1961* until 2015, at some point we decided to update the play. It had a more farcical thread, and we had personal testimonies as well, like those in *Mãe Coragem*. The actors were making connections to the political moment and their own personal lives. "What was happening in the country when I was 15? What was the famous 'historic moment'?" I can't stand "historic moments" anymore. Everyday there is a historic moment (*laughs*). Since 2013, moments never stop: every day is a historic moment. Because that's how it is: all the time, we are part of history, but at some moments you realize you are actually helping to build history together with the country. So, the actors were making that bridge, it was really cool, creating that connection with historic moments. But then I said, "Guys, let's stop doing this play, because I do not want to speak ill of Dilma," as everyone was criticizing her, saying her government was bad. I think it was wrong to treat Dilma that way. If she were a man, nobody would have done that. A few months later, she was deposed; it really turned out to be a very dramatic historic moment.

And then came the end of the Ministry of Culture, the occupation of Funarte. Indeed, there was that *Roda Viva*, Chico Buarque's play, the circle of history passing, that whole lot of events, the artists uniting. That feminist, Black occupation of Funarte, together with street pop events. My God, so many things were going on! It was a cauldron of ideas fermenting. I became one of the oldest women who took a leadership role; I was there every day, holding assemblies with Bruna Toledo⁹. I remember days when we would say, "Bruna, how are we going to organize this assembly today?" Then we would sit down, make an agenda, and go: "Let's do it." There was almost an assembly every day - I remember Guilherme Boulos was there. Anyway, some days there were lectures, people going in, there was a play every day. It was also the time when I became closer to Cristina Tolentino. We already knew each other, but we're just theater colleagues; we'd never had a closer relationship. We became great friends, and we still are. It really was a formative experience. I think art and culture understood its role: that was indeed an emblematic moment in which culture saw itself as part of the resistance to the coup and then to the far right. You can't isolate yourself, especially art, you can't just stay in your box, you know? It is not enough to just create a play - which is already a lot - or to just make plays. Look, I am already thinking about going back to those earlier stages... So, I will create great plays that make people think. And you understand then that you ought to do more. You do that, but then maybe you also need to mobilize the people you care about, so that they can see the play or maybe give a workshop or have a discussion or present this play in places that are not so closed to the public, or even maybe you have to go out and bring those people from the outskirts, from the social movements, etc.

It was a powerful reflection that I had already started to follow. I had participated in a debate with Marcia Tiburi and Chico Alencar in Parque Municipal, which was really great. In the *Muitas* group there were Léo Lessa, Gustavo Bones, Rafa Barros. I say they're the ones who led me into official politics, as we're already friends. Gustavo had already done theater with me;

9 Bruna Toledo is an activist, producer, and mother, one of the creators of the MAM Project, *Mães na Maternidade*.



I had already directed *Teatro Invertido*. Rafa, we had been friends since the Culture Council, we got very close there. We were a voice of resistance there. We knew each other already, but we grew closer then. They had invited me before, but I had initially declined. My mother had Alzheimer's and it was difficult to care for her. And I - as a daughter who lives far away, only my sisters lived nearby - I could only come on weekends. And those happened to be the days when those meetings and so on took place. I first said no, but they insisted a bit. When the Funarte occupation ended, I decided to get on board with personal affiliation. Something I had never wanted in my whole life: to join a party. I was not a member of the Workers Party (PT); I was not in any party. **I have always belonged to the theater, I have always belonged to another place.** Even during my time in the student activism, I would stay there in the theater doing my own things; contributing, but contributing with art, with culture, with thought, in short.

So I ran, without much expectation of election. We ran the campaign with almost no money, like the kind of campaign *Muitas* used to run. And because of Áurea (Carolina)'s strong performance at the polls, we came in second, with Bella (Gonçalves) close to us. That led us to invite her to join us in a *coverança* (shared mandate)¹⁰. And that is when the whole innovation, and madness, of creating a shared mandate and *Gabinetona* from scratch, began. Everything was brand new: the institutional framework, having to study bylaws, learning how the City Council functions, securing an office, taking down a wall, building integrated teams. A great and wonderful utopia, which then had to be adapted, and eventually moved into a more municipalist phase. Then in 2018, it expanded to all three levels of government. We rented a house, created the megaphone zone, and hosted Jean Wyllys, Marcelo Freixo - it was an explosive moment. But at the same time, a moment of confrontation, as Bolsonaro had already won the election. And then, well, the real deal...

Later, in 2020, I lost and returned as a co-councilor to continue our work within *Gabinetona*. I was welcomed by Bella and Iza, in a kind of return to what I had helped build. It was important, but it was during the pandemic. Very tough times, but we held on. A historic moment. My goodness, it was Bolsonaro and the pandemic. I do not even know what to say. We went through a very tough period, trying to stay upright and uphold our agenda, and to do so as a co-councilor, which is quite different. We maintained a very lean team. Then in 2022, when Bella moved up, we entered again and completed a four-year term in two, and that was really... well, we went full throttle. We passed everything we had to pass: we wrote a ton of legislation, and we are still approving laws - this week and next week, for example, the *Lei Geral do Carnaval* (General Carnival Law). We have been in dialogue with the *capoeira* community, with the *Pontos de Cultura*; it was another micropolitical revolution. Since I'm also from that sort of collective model, but it is a slower process. I was able to work with a bit more autonomy. In the mandate with Iza (Lourença), *Gabinetona* adjusted its approach of doing absolutely everything together. There is now a little more autonomy, as well as

10 *Coverança* (shared mandate) is a term that *Gabinetona* coined in 2016 to recognize, in the structure of the mandate, the role of political figures who were not elected, but who compose, from the elections and previous agreements, the decision-making processes and articulation with the city, that is, the body of representation. Therefore, the *coverança* is an instrument that gives vent to the potential of collective candidacies.



a continued dialogue. That fusion of mandates - gluing one to the other - worked really well, but it also created a lot of tension. At times, it was just exhausting, trying to build everything with everyone all the time. Anyway, it's a full-package experience.

The most important thing is that we were able to carry that experience into our first term, and in this one, we have continued it in a reduced manner. And there was theater inside the mandate - theater as politics itself: Augusto Boal and the techniques of popular and political theater. We held training sessions with Gabriela (Chiari), who is a specialist in the Theater of the Oppressed. We created a working group focused on political theater and activism, now led by Joviano (Maia) and Gabi (Gabriela Chiari). We held sessions at the Luiz Estrela Space and later wrapped them up at Casa Circo Gamarra - always involving activists from across the city, who have gone on to apply those experiences. And it is not about delivering a set of techniques, but rather encouraging reflection on modes of engagement that go beyond a fixed format - thinking about how one can act in the community, the power of the images itself, how to convey more images, more possibilities for understanding all these issues we are dealing with - through theater, art, activism, and performance - and how people might be moved by that. And also, how it might move youth and women, as everyone has their own area of expertise. So, there are feminist movements, youth movements, people working with agroecology: the groups that form are quite diverse, you know? We intend to continue this work in our next term as well. That is pretty cool.

At one point, we even had a theater group that carried out interventions at public hearings and performances at larger community gatherings. We do not have that group anymore because it depends on each mandate being able to allocate people for it. Unfortunately, today, with the 20 people I have, I can't spare five to create a group dedicated exclusively to that. I need people in legal counsel, communications, management, political advising, cultural advising, and care advising. So I can't maintain the group consistently, but from time to time, with partners and collaborators from outside the mandate, we continue the work of integrating theater and art.

Juliana Coelho and Thálita Motta - All of this work was an explosion of creativity - it truly blew open the imagination of how politics could be organized collectively. A whole new way of thinking emerged at that time. Many people did not even imagine it was possible - not even you all, perhaps. But knowing it was not impossible, you went and did it. So how do you evaluate the ripple effects of that within the City Council? There is a kind of brilliance you all established in there. We know that many people there are functioning in a kind of stasis. How has that impact evolved from the beginning until now? Has it settled down? Have they gotten used to it? Or have they adopted your strategies and started using them themselves?

Cida Falabella - I think the initial impact was huge, mostly because of the diversity of bodies present there. These were very different people: many Black women, many women of Afro-



Brazilian religions, many LGBTQIAPN+ and nonbinary people. I mean, there was Ed Marte at the ceremony wearing a swimsuit, Cristal Lopes, briefly, activists. So right from the start, it caused quite a stir. The issue of bathroom access based on biological sex resurfaced in the Chamber. One of our team members went to the bathroom one day and someone said they were not supposed to be there. So yes, the beginning was definitely intense. People were demanding ID badges constantly and wanted to know exactly where someone was going. When someone was identified as part of the *Gabinetona* aesthetic, others would say, "Ah, you're here for the *Gabinetona* - over there." We wisely made a lot of friends with folks on the lower floors. We organized training sessions. Early on, Áurea proposed an incredible antiracist training with Cidinha da Silva. We even trained the security staff - you know, and had them play games, dance. Not long before that, we had taken part in the occupation of the Chamber, and some of the security guards had been there during that time, like Dú Pente¹¹. They would say, "Oh, you were here back then, right?"

So yes, there was a big initial impact, and we innovated a lot. Everything became a procession - we were staging events in the main chamber with palm leaves, with people from Afro-Brazilian religious communities. Sometimes we bumped up against bureaucratic obstacles, but we always had a foot in the door - what we called "love and foot in the door." We also had ideas such as lowering council members' salaries, not using official vehicles. Later on, we realized that some things had to be negotiated and that others were not even within our jurisdiction. You can't just lower a councilmember's salary like that, even if we were making donations and so on. So yes, there was that initial impact. Then, as a result of that impact, a lot of people started working in the *Gabinetona* office. The number of people occupying that space in the Chamber gradually decreased. It all became a bit more settled, and we were also heavily copied and appropriated, you know? For example, Gabriel¹² - right at the beginning - created a "*Gabinetão*" with three other men. It's hard to explain to people that *Gabinetona* wasn't a brand you could just recreate by removing the walls. It was a feminist, antiracist construction - one with gender and racial balance, with LGBTQIAPN+ inclusion, built with a more horizontal structure.

Juliana Coelho and Thálita Motta - Was that more of a provocation than a copy? Or was it an actual desire to imitate?

Cida Falabella - More imitation, really. There was a sense of bewitchment around that kind of political innovation. I think the "spell" lasted for the first two years, more or less. That first term was very impactful. Then everything changed: Áurea leaves the Chamber and Bella enters. And Bella has always been very combative. They even tried to remove her from office because she pointed her finger at someone. We had some very intense moments... We carried out a long obstruction during

¹¹ Dú Pente is a young leader and activist for democracy.

¹² Gabriel Azevedo, councilman elected by the *Patriota* party.



the *Escola Sem Partido* debate - more than ten days of obstruction - and it was extremely dramatic, very violent. One teacher was even put in a chokehold. So we found ourselves in very difficult and legally complicated situations. We were always afraid of that. We took a lot of hits, but we kept resisting. We also tried to do a lot of things outside of *Gabinete*. We used to avoid occupying the main plenary too much, avoided giving out awards or medals or the grand collar award - we thought that was outdated, we did not want to do that... But now we award people with grand collar every year. This year I awarded Ione de Medeiros. People are happy, and we believe we should occupy that space too. Otherwise, it is only White men handing out collars to their wives. With all due respect to those women - they probably deserve a collar just for being married to those guys - but still, we can't keep doing that. No Black person, none from another religion, no artist was receiving the grand collar. We said, "No, we are going to award the grand collar too." The ceremony is super boring, but oh well. We host a little coffee beforehand, welcome everyone, and then go in and bestow our grand collar on one of our chosen honorees. It is a performance too, right? It is a form of appropriation. I love rituals, I love that stuff, and I really enjoyed Ione's ceremony. She truly appreciated it.

I think now, after the pandemic and Bolsonaro's election, the atmosphere became much more intense. We were heavily attacked. But we also started to understand what tools we had. We realized we could not respond with the same level of aggression that was being directed at us, as they might try to expel us. So we tried to calibrate our responses, to avoid fueling *bolsonarismo*. For example, we took court projects to the plenary session that we knew we would not win in advance. Instead of spending too much energy on them, we took them to court. And we had some victories that way.

Juliana Coelho and Thálita Motta - Could you talk more about these strategies?

Cida Falabella - For example, bills such as the one on gender-neutral language, the one on bathroom access by biological sex, and now a new one on sports - people by biological sex and sports - all of these are unconstitutional, you see? So what happens is this: the bill typically passes. Sometimes the mayor vetoes a specific article, depending on political negotiations, and then we take legal action. We file a direct action of unconstitutionality - the well-known ADIN. The party initiates the process, and when the court rules, the law is struck down. Or we propose another bill that challenges the existing one. In short, it becomes a legal battle that unfolds outside the legislative arena. We have learned that sometimes the path forward is to appeal directly to the Constitution. They propose these laws because they want to grow their social media following and build public support. Every time they submit one of these bills, the pattern is the same: people who begin with five thousand followers soon have one hundred thousand. It is a political strategy. The more they align themselves with Bolsonaro, the more they embrace this moral and cultural agenda, the more



they grow. There is no actual effectiveness. The so-called pro-life agenda is, in reality, about policing legal abortion. We know that, ultimately, what they want is to eliminate legal abortion through the Chamber of Deputies. They want to declare Belo Horizonte a pro-life capital.

I believe there is something real here, and it isn't very favorable to us. Every performative intervention we wanted to lead, we did for quite a long time in the beginning. I believe Erika Hilton succeeds in this now, already placing herself in that domain of fashion, drawing on a different model - that of the diva, the pop figure on social media. She talks about this. Here, we try to pursue that through theater and performance. But much has been captured. Not within our specific vocabulary, but performance itself has been captured by the Right. They are skilled in performance and in digital platforms. We studied and discussed this with you¹³. They force us to reconsider our mode of engagement. In this sense, we have become more strategic. Perhaps we have reduced our artistic and performative potential in order to become more cerebral. That's an analysis I still need to examine more closely. Even within our own group, sometimes we sense this shift. I believe I still try to perform. For example, my most recent campaign was entirely performative, playing with the image of a woman artist who appears on magazine covers, for instance. Iza said, "My God, how did you manage to take that photo? Only an actress could do that!" I replied, "Friend, it was the effort." But it was inspired by the *Mulheres Velhas Podem* [Old Women Can] campaign.

We developed a political campaign and debated *Mulheres Velhas Podem* within the Chamber, including with right-wing women. It may sound a little bit odd, but that's what happened. Some women from the Right joined us in supporting that agenda. We proposed a bill against political violence targeting gender. It didn't use the word "gender," but rather the expression "against women," and it ultimately addressed the LGBTQIA+ population as well because every feminist agenda, obviously, intersects with LGBTQIA+ issues. So yes, women on the Right supported it, and everyone voted in favor, because they too had experienced political violence within that institution. These are the contradictions we face.

Let's say that now we are beginning to better understand these contradictions and trying to engage with them more directly. We are not abandoning our performative practice, but I believe we are trying to understand how to use performance more strategically. The Left-wing is larger now, but in truth, the ones who consistently innovate in this area are the women of PSOL. That is a distinguishing feature of the party, which elected three women: two Black women, one trans woman, and one older woman artist. It is a very distinct profile, even within the Left itself.

I feel that we are going through a transformation in this regard - a reevaluation of what it means to spend our performative brilliance strategically. For example, I used to go to the microphone frequently and give many speeches. I prepared them extensively. Now, I have reduced that a bit

13 Cida Falabella participated alongside Alexandre dal Farra and Maria Marighella in the panel "*A cena na política e a política na cena*" part of the "*Teatralidade e performance na política*" debate series, organized by the CRIA Research Group - Arts and Transdisciplinarity / UFMG, with the support of NELAP/UFMG. Available on: <https://www.youtube.com/live/c1zrRq1ihy?si=DUQtgL8LnU3nDZS>



because exhausts. They also changed bylaws. After our major obstruction, they rewrote the rules in a way that significantly limits political debate within the Chamber. One essentially votes on the bill first, and only afterward is there time for debate - by which point the place is nearly empty. That is another factor. The speaker's time, which we used for symbolic moments, as th March 8th, the anniversary of Marielle's death, is now placed at the very end of the session. Almost no one uses it anymore. So there is that too, they also acted upon our ability to perform, to intervene, and to speak up. Not just in relation to us, but they made a significant structural shift, and it has greatly altered the way we relate to that time and space now.

Juliana Coelho and Thálita Motta - If you could also share a look forward, what are you envisioning for the future?

Cida Falabella - We have been trying, more and more, to deepen the mandate through what we call "the livable life," the small, everyday matters. This kind of work does not get much visibility. It is long-term construction. We've made significant advances with women, especially older women in the Serrano neighborhood, via the *Café da Cida* gatherings, with women acting as guardians of the neighborhood, caretakers of the common good, of our shared home. I believe we need to deepen this territorial work, which is not only in the place where I live; it also involves the *Irmandade Os Carolinos*. We are helping care for that territory, which faces numerous environmental challenges. We are also working with the space led by Pai Ricardo¹⁴ in Buraco Quente, dealing with waste management and other possibilities. They have been reaching out to us to build a longer plan. We have also undergone changes: the cultural agenda has expanded to include care. I don't know if you saw, but we helped bring that agenda to national prominence in Brazil, and we were invited to speak about it throughout Latin America. It is a fundamental issue for women and for feminism. Belo Horizonte has approved an executive law establishing a Municipal Policy of Care. Of course, there is much progress still to be made, but we have been very active in relation to Pontos de Cultura, which was the high point of this term. We passed the Cultura Viva Law and encouraged the creation and official registration of the Pontos de Cultura, so the Cultura Viva policy is now very strong. We want to continue strengthening that policy. We also debated a law, which I consider antiracist and very important, the *Capoeira nas Escolas* (Capoeira in Schools). Not

14 Mestre Ricardo de Moura coordinates the Afro-Brazilian Cultural Resistance Association Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente (CCPJO), which has been operating since 1966 in the Pedreira Prado Lopes [favela] complex, in Belo Horizonte (MG). The House was built by his father, Joaquim Camilo, and his mother, Maria das Dôres de Moura, both initiated in the Bantu-root Afro-Brazilian traditions. Pai Ricardo, as he is known in the community, inherited from his parents the knowledge of herbs, the rhythms and care of the drums, the songs, the blessings, the prayers, and the consultation of the cowrie shell oracle based on the Angola matrix, knowledge that he seeks to preserve and disseminate in Belo Horizonte. Pai Ricardo is also the *Rei Congo of the Guarda de São Jorge de Nossa Senhora do Rosário* in the Concórdia neighborhood. According to the UFMG Traditional Knowledge page: PAI Ricardo de Moura, *Saberes Tradicionais UFMG*, Belo Horizonte, 2018. Available from: <https://www.saberestradicionais.org/pai-ricardo-de-moura/>. Accessed on: June 5, 2025.



only in extracurricular hours, but as an opportunity for philosophy, culture, and community within public schools. It has already been passed and signed into law.

In these next four years, we also want to invest in a dedicated policy for the arts and to engage in a deeper debate. I believe we have focused a great deal on culture, in the broader sense, but we need to return to the discussion of an arts policy: arts forums and sector-specific policies for each area. We are investing significantly and following the process of the theater community, which created a Theater Safety Committee. That was initiated a few years ago by Grupo Galpão, and it will now continue. We are working closely with them, truly envisioning a long-term policy for the arts. The work has deepened, you know? It feels like it has matured. We now have greater autonomy and are passing important legislation in dialogue with the executive branch. These are measures that will remain as part of the city's legacy - not just of the current mandate. We passed and signed the General Carnival Law. It required a solid theoretical framework to support such a law. We passed legislation supporting *Blocos Caricatos* (carnival satire groups). We accomplished many meaningful things in the areas of art and mental health as well, with the *Arte da Saúde* initiative. We are currently in dialogue with the city about turning the *Arena da Cultura*¹⁵ program into a formal bill. Next year, we will be working on that. And I believe that's it. But do stay tuned for performances too - as soon as we find the right moment. In any case, this is quite a performance.

15 Created in 1998, the *Arena da Cultura* was the great cultural decentralization program of Belo Horizonte, becoming the *Escola Livre de Artes Arena da Cultura*, in 2014.



Academic Biography

Juliana Coelho - Universidade de São Paulo (FAPESP)

Director and independent researcher, PhD from the Universidade Paris 8, postdoctoral research at the Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil (FAPESP).

E-mail: juliana.coelho.br@gmail.com

Thálita Motta Melo - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Artist and independent researcher, member of the Coletivo Mulheres Encenadoras and PhD from the Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: thalitakollic@gmail.com

Maria Aparecida Vilhena Falabella (Cida Falabella) - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

City councilor in Belo Horizonte. Actress and theater director, teacher, and art educator, she holds a degree in History from FAFICH and a master's in arts from UFMG.

E-mail: domingocida2014@gmail.com

Funding

Not applicable

Ethics Committee Approval

Not applicable

Competing interests

No declared conflict of interest

Research Context

No declared research context

Copyright

Juliana Coelho, Thálita Motta Melo and Maria Aparecida Vilhena Falabella

Copyright of the translation

Guilherme Santos and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)

Not applicable

License

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited authors

Editors

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Peer Review History

Submission date: 05 June 2025

Approval date: 05 June 2025



**QANONS, ANTIVACINAS E INFLUENCIADORES
DE BEM-ESTAR:
uma perspectiva semiótico-discursiva sobre os vínculos entre teorias da
conspiração, espiritualidade e wellness**

*QANONS, ANTI-VAXXERS, AND WELLNESS INFLUENCERS:
a discursive cultural semiotic perspective on the links between conspiracy theories,
spirituality, and wellness*

Paolo Demuru

 <https://orcid.org/0000-0003-1559-9530>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.8034

**QAnons, antivacinas e influenciadores de bem-estar:
uma perspectiva semiótico-discursiva sobre os vínculos entre teorias da conspiração,
espiritualidade e *wellness***

Resumo: Estudiosos de diversas áreas destacaram o vínculo entre teorias da conspiração, o discurso espiritual da *new age* e o bem-estar. Este artigo contribui para este campo de estudo ao analisar criticamente os mecanismos semióticos subjacentes que governam a sobreposição entre as teorias da conspiração relacionadas ao QAnon, antivacina e Covid-19, a espiritualidade da Nova Era e o bem-estar. De uma perspectiva lotmaniana, faço uma análise semiótica crítica dos vínculos entre esses três domínios discursivos durante a pandemia de Covid-19, concentrando-me especialmente na página do *Facebook* da influenciadora de saúde alternativa Christiane Northrup. Para fazer isso, baseio-me no conceito de tradução de Lotman, bem como em seu desenvolvimento no campo da semiótica cultural. Combinando a teoria da tradução de Lotman com a semiótica discursiva de Greimas, afirmo que o vínculo entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar é baseado nas traduções de cinco elementos culturais semióticos: (i) tramas narrativas básicas; (ii) temas e papéis temáticos; (iii) figuras; (iv) características plásticas; e (v) paixões coletivas. Com base nesta análise, também busco detalhar como funciona a tradução de Lotman, observando quais características semióticas são exatamente traduzidas quando dois ou mais semiosferas entram em contato, bem como em que lógicas essa tradução se baseia.

Palavras-chave: conspíritualidade; tradução; discurso; semiótica.

**QAnons, anti-vaxxers, and wellness influencers:
a discursive cultural semiotic perspective on the links between conspiracy theories, spirituality,
and wellness**

Abstract: Scholars have highlighted the bond between conspiracy theories, new age spirituality, and wellness. This paper contributes to this scholarship by critically analysing the underlying semiotic mechanisms that govern the overlap between QAnon, antivax, and Covid-19 related conspiracy theories, new age spirituality and wellness. From a Lotmanian perspective, I draw a critical semiotic analysis of the links between these three discursive realms during the Covid-19 pandemic, especially focusing on alternative health influencer Christiane Northrup's Facebook page. To do this, I rely on Lotman's concept of translation, as well as its development in the field of cultural semiotics. Combining Lotman's theory of translation with Greimas' discursive semiotics, I claim that the bond between conspiracy theories, spirituality, and wellness is based upon the translations of five semiotic cultural elements: (i) basic narratives plots; (ii) themes and thematic roles; (iii) figures; (iv) plastic features; and (v) collective passions. Drawing on this analysis, I also seek to detail how Lotman's translation works, looking at which semiotic features are exactly translated when two or more semiosphere come into contact, as well as what logics this translation is based on.

Keywords: conspíritualidade; translation; discourse; semiotics.



1 Introdução¹

O que teorias da conspiração como QAnon têm a ver com a *yoga* e a meditação, os cristais e as *barras de access*, os coquetéis de ervas (supostamente) medicinais e outras práticas contemporâneas de autocuidado? Por que os influenciadores do campo da *wellness* (bem-estar), que promovem curas alternativas àquelas da medicina e da saúde ocidental, foram (e continuam sendo) responsáveis pela geração dos maiores índices de difusão de *fake news* sobre as vacinas, a Covid-19 e outras doenças (Brennen *et al.*, 2020)?

Neste artigo, busco responder a estas perguntas a partir de um estudo de caso específico: aquele da ex-ginecologista estadunidense, autora *best-seller* e influenciadora de bem-estar Christiane Northrup. Desde 2020, junto à explosão da pandemia de Covid-19, Northrup incorporou, em seu discurso sobre espiritualidade e cuidados pessoais, traços de narrativas conspiratórias como QAnon e outras peças desinformativas sobre política, saúde e vacinas, cujos vínculos e tramas pretendo, aqui, evidenciar e reconstruir. A abordagem teórico-metodológica que norteia a pesquisa funda-se em um diálogo entre a semiótica da cultura de Jurij Lotman e a semiótica discursiva de Algirdas Julien Greimas.

O fluxo argumentativo do texto é o seguinte: antes de tudo, apresentarei o objeto de estudo, mostrando as correspondências entre o discurso de Northrup, o discurso conspiratório e as narrativas contemporâneas sobre espiritualidade e autocuidado. Em seguida, deter-me-ei no conceito de “tradução”, assim como desenvolvido por Lotman (1970, 1977, 1985, 1990, 1993; Lotman; Uspenskij, 1975, 1978) e outros autores do campo da semiótica da cultura (Lorusso, 2015; Sedda, 2012, 2018). Combinando a teoria da tradução lotmaniana com a semiótica de Greimas, procurarei observar, sucessivamente, quais elementos do discurso de QAnon e outras teorias de conspiração migraram para o discurso espiritual e do bem-estar (e vice-versa). Com isso, almejo mostrar como a espiritualidade e o bem-estar foram usados para amenizar e disseminar posições extremistas nas mídias sociais, dando vida a um discurso complexo cuja análise crítica é cada vez mais urgente.

Estudiosos de diversas áreas disciplinares destacaram os elos entre as teorias da conspiração e os discursos sobre a espiritualidade, cunhando, com a intenção de enquadrar melhor o fenômeno, o termo “conspiritualidade” (Ward; Voas, 2011; Asprey; Dyrendal, 2015; Remski, 2021). Outros autores demonstraram como os influenciadores de bem-estar e curas alternativas desempenharam um papel central no fortalecimento desta conexão, especialmente durante a pandemia de Covid-19 (Baker, 2022). Este artigo visa a contribuir ao debate acadêmico sobre esses assuntos desvendando os mecanismos semióticos subjacentes à sobreposição entre essas esferas discursivas.

1 O presente artigo é uma versão traduzida e revisitada, pela mão do autor, do original: DEMURU, Paolo. QAnons, anti-vaxxers and alternative health influencers: a cultural semiotic perspective on the links between conspiracy theories, spirituality and wellness during the Covid-19 pandemic. *Social Semiotics*, v. 32, n. 5, p. 588-605, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2157170>. Acesso em: 09 jun. 2025.



No entanto, o estudo em questão possui também escopos teóricos. Através da análise das conexões entre as narrativas do bem-estar e da “conspiritorialidade”, pretendo mostrar como funcionam, em suas camadas de articulação mais profundas, os processos de tradução entre campos culturais e discursivos diversos. Embora seja um conceito central para a sua teoria, a “tradução” foi abordada por Lotman em um nível, por assim dizer, “macro”. Mais do que qualquer outro aspecto, ele evidenciou as regras gerais das dinâmicas de tradução semiótica, concentrando-se principalmente no contato entre línguas e nos modos por meio dos quais um texto de uma dada cultura é incorporado em outros universos culturais. Contudo, o semioticista russo não especificou quais elementos do texto entram em jogo nessas migrações. Ciente desta lacuna, este estudo pretende explicitar o funcionamento da tradução semiótico-discursiva em um nível “micro”, observando “o que” de fato é traduzido quando duas ou mais semiosferas entram em contato, bem como as lógicas nas quais a tradução se baseia.

2 *New age*, QAnon e influenciadores de bem-estar

Em 2011, Charlotte Ward e David Voas publicam um artigo intitulado “The emergence of conspiritoriality” no *Journal of Contemporary Religion*. Com o termo *conspiritoriality*, os autores identificam uma,

filosofia político-espiritual baseada em duas convicções centrais [...]: (1) um grupo secreto controla, ou está tentando controlar, secretamente, a ordem política e social mundial; (2) a humanidade está passando por uma “mudança de paradigma” de consciência [...], então a solução para (1) consiste em agir de acordo com uma nova visão de mundo “acordada” (2) (Ward; Voas, 2011, p. 103-104).

Desde a publicação de Ward e Voas, o vínculo entre as teorias de conspiração e as crenças espirituais da *New Age* tem se fortalecido cada vez mais. Um dos exemplos mais emblemáticos desta conexão é QAnon. Surgida nos EUA em 2017, QAnon é uma teoria conspiratória de extrema direita segundo a qual um grupo de satanistas pedófilos – do qual fariam parte, entre outros, Barack Obama, George Soros, Hillary Clinton, Bill Gates, Celine Dion – estaria conjurando contra o estado norte-americano.

As origens de QAnon remontam aos primeiros posts de “Q” na plataforma 4chan, em outubro de 2017. “Q” era um usuário anônimo que alegava ocupar uma posição de prestígio nos bastidores do governo Trump, motivo pelo qual teria acesso a informações secretas. Segundo “Q”, Trump teria sido eleito para dar início à “tempestade” (*the storm*) que eliminaria, de uma vez por todas, o “estado profundo” (*deep state*) que governava secretamente os EUA e o mundo inteiro. A partir daí, QAnon cresceu rápida e desmesuradamente, tornando-se uma verdadeira “teoria de tudo”, com múltiplas referências intertextuais e interdiscursivas, que vão desde a cultura *pop* até a política e a religião².

2 Cf. Rothschild, 2021; Wu Ming, 2021.



Como diversos estudiosos e jornalistas observaram, QAnon mistura motivos clássicos do discurso conspiratório (Butter; Knight, 2020), como a dominação do mundo por parte de grupos de poder ocultos, o anticomunismo e o antisemitismo, com elementos do evangelicalismo e da filosofia *New Age* (Argentino, 2021; La France, 2020; Metzger, 2021). Preciso que, na esteira de Hanegraff (1996), uso aqui a expressão *New Age* tanto no sentido estrito, que enfatiza sua dimensão milenarista – ou seja, a fé em uma Nova Era de despertar que está por vir (também crucial no evangelicalismo), quanto no sentido *lato*, que contempla práticas como a *yoga* e a meditação, as curas alternativas e as crenças em energias e realidades não materiais (Asprem; Dyrendal, 2015). Ambos os aspectos são cruciais no QAnon.

Consideremos, por exemplo, a autodescrição publicada por Jacob Chansley – o “Xamã do QAnon” que, ao lado de outros adeptos da teoria, invadiu o Capitólio de Washington em 6 de janeiro de 2021 – em seu antigo perfil de Facebook:

Jake Angeli é um Xamã Autoiniciado, Curador Energético, Ministro Ordenado, Palestrante Público e Autor Publicado. Ele é nativo do Vale do Sol e trabalha na área de saúde comportamental há mais de 6 anos, trilhando o caminho xamânico há mais de uma década [...]. Ele é um guerreiro metafísico, um curador compassivo e um servo do Deus Criador Divino (Evans, 2021).

Esta declaração revela como as raízes de QAnon estão fincadas em uma sobreposição entre os discursos do cristianismo e da *New Age*. Além disso, o pequeno texto mostra a presença, no discurso de QAnon, do tema da guerra santa e/ou espiritual (usado por muitos movimentos evangélicos e neocarismáticos norte-americanos), referindo-se explicitamente à luta entre as “forças do mal” e o “exército de Deus” (Argentino, 2021).

Desde 2020, com o surgimento da pandemia de Covid-19, os “QAnons”, como são chamados os seguidores de QAnon, começaram a promover teorias de conspiração sobre o novo coronavírus. Segundo eles, a pandemia fazia parte de um plano secreto das elites para controlar o mundo e as vacinas injetariam *microchips* através dos quais as pessoas poderiam ser rastreadas.

A inclusão desses tópicos na já ampla gama de motivos conspiracionistas utilizados por QAnon tem favorecido sua infiltração no campo discursivo do bem-estar. Influenciadores de saúde e curas alternativas, *personal trainers* e *coachs* supostamente preocupados com o bem-estar de seu seguidores abraçaram as narrativas conspiratórias de QAnon. Entre eles, a Dra. Christiane Northrup, que contribuiu ativa e fortemente para espalhar o vídeo Plandemic (sobre a suposta criação do novo coronavírus em um laboratório chinês) e o filme Out of Shadows (baseado nas narrativas de QAnon), aconselhando seus seguidores a assisti-los.

Formada em medicina pela Geisel School of Medicine da Universidade de Dartmouth, Northrup foi obstetra, ginecologista e cofundadora da clínica Women to Women (Mulher para Mulher) no Estado de Maine (EUA), onde lecionou medicina alternativa e promoveu tratamentos baseados em “pensamentos positivos” e alimentos macrobióticos. A tese de sua abordagem médica era (e ainda é) que as mulheres têm uma sabedoria inata sobre sua saúde, a qual, no entanto,



foi colocada em segundo plano pela medicina ocidental. Em 1994, Northrup publicou um livro intitulado “Corpo de Mulher, Sabedoria de Mulher”, que se tornou um best-seller do The New York Times e a levou ao programa televisivo de Oprah Winfrey: o The Oprah Winfrey Show.

Em uma matéria publicada no The Washington Post, Sam Kastenbaum (2022) detalhou a vida e a carreira de Northrup, incluindo sua conversão à teoria QAnon. Kastenbaum descreve assim a rotina diária de Northrup no Facebook durante a pandemia de Covid-19:

Ela costumava sentar-se em uma mesa ensolarada na costa do Maine. Ligava a câmera e discorria sobre temas espirituais, como alinhamento de chakras e campos energéticos [...]. Em seguida, Northrup abordava um tema mais sombrio: Covid-19. Afirmava que o vírus fazia parte de um plano envolvendo lavagem cerebral do Estado Profundo e esquemas traiçoeiros de despovoamento. Incentivava os seus fãs a conferirem QAnon, chamava o Center for disease control (Centro de Controle de Doenças) de “culto à morte por Covid” e descrevia as vacinas como crimes contra a humanidade. “Estamos, de fato, em guerra”, ela disse em um recente despacho. “É o bem contra o mal. As trevas contra a luz” (Kastenbaum, 2022).

O discurso de Northrup é um exemplo emblemático de como as teorias de conspiração, a filosofia espiritual *New Age* e o a narrativa do bem-estar misturaram-se nas redes sociais após o surgimento do novo coronavírus. Em um movimento semiótico circular e abrangente, o discurso do bem-estar incorporou aquele da conspíritualidade e, vice-versa, o discurso da conspíritualidade incorporou aquele do bem-estar (Baker, 2022).

Como vimos, Jacob Chansley é uma prova viva dessa mistura. Quando foi preso pela invasão ao Capitólio, a primeira coisa que ele fez foi solicitar alimentos orgânicos para “não adoecer”. Segundo seu advogado, “[A] comida não-orgânica, que contém produtos químicos artificiais, seria uma ‘intrusão de objetos não identificados’ em seu corpo e poderia lhe causar, caso ele a ingerisse, causaria, doenças graves. Nas tradições xamânicas, o corpo, a mente e a alma estão interconectados, e o bem-estar dos três é necessário para que meu cliente possa praticar sua fé” (Leonard, 2021).

Para os fins deste estudo, também é relevante destacar o papel das emoções coletivas na ligação entre as teorias da conspiração, a espiritualidade e as práticas de bem-estar. Abordando a dimensão mágica da conspíritualidade, Parmigiani (2021) demonstrou que ela deve ser abordada não apenas como um fenômeno cognitivo, mas também como uma experiência sensorial e afetiva, por meio da qual as pessoas constroem um vínculo de pertencimento à comunidade³.

Ainda sobre a relação entre QAnon e o discurso do bem-estar, Argentino (2021) observou que a intrusão da primeira no segundo fez com que QAnon se tornasse, por assim dizer, mais “leve” e “palatável”. Geralmente caracterizado por emoções negativas como ódio e raiva (Douglas; Sutton, 2020), o conteúdo do QAnon foi sendo gradualmente mitigado graças aos vínculos com a *New Age* e as curas alternativas, criando “um duto de radicalização diferente que precisa ser levado em consideração pelos grupos que atuam contra o terrorismo e a radicalização” (Argentino, 2021).

3 Cf. Landowski, 2005. Madisson; Venstel, 2020.



Abordarei estas questões na seção de análise deste artigo, focando, em particular, no caso de Northrup, sem, no entanto, identificar elos pontuais com o discurso de outros influenciadores do bem-estar. Meu objetivo é mostrar como uma abordagem semiótica-discursiva-cultural pode contribuir para este campo de estudo, desvendando os mecanismos subjacentes à tradução entre as teorias da conspiração, a filosofia *New Age* e o discurso do bem-estar. Antes de chegarmos lá, é necessário, porém, analisar mais profundamente a teoria da tradução de Lotman.

3 A tradução cultural-discursiva: considerações a partir de Lotman

O conceito de tradução de Lotman é complexo e heterogêneo, pois o semioticista utiliza este termo para se referir a processos semióticos diferentes. Para jogar luz sobre a noção e projetar uma possível sistematização, proponho, a seguir, uma classificação das tipologias de tradução trabalhadas por Lotman em sua obra.

Em primeiro lugar, na esteira de Jakobson (1959), a tradução lotmaniana refere-se a traduções intralinguísticas, interlinguísticas e intersemióticas (Lotman, 1970, 1990). Em segundo lugar, o conceito denota a tradução da realidade para uma das línguas da cultura ou em textos específicos, a qual contribui para a inserção de informações na memória coletiva (Lotman, 1990, p. 127; Lotman; Uspenkij, 1975, p. 31).

Em terceiro lugar, a tradução lotmaniana diz respeito ao que poderia ser chamado de “tradução intracultural”, ou seja, à maneira como elementos de uma determinada cultura migram através das diferentes semiosferas que a compõem, o que está relacionado aos processos de autodescrição, isto é, de construção dos modelos e dos metamodelos graças aos quais uma cultura se reconhece em si mesma, produzindo, em alguns casos, estereótipos (Lotman; Uspenkij, 1975, p. 31; Lotman, 1977, 1985). Como exemplo, podemos mencionar o caso do estilo brasileiro de jogar futebol, cujos traços distintivos, como a capacidade de improvisar e se ajustar aos movimentos do oponente, foram transpostos, durante o século XX, para outros discursos sociais e culturais – a dança, a música, a arquitetura, a literatura, a política – para construir e explicar o caráter nacional brasileiro (Demuru, 2014).

Em quarto lugar, a tradução diz respeito aos processos de “tradução intercultural”, ou seja, ao modo como elementos de um dado universo cultural são incorporados e adaptados em outros universos culturais (Lotman, 1985, 1990). Pense-se, a este propósito, na tradução do Evangelho para a língua e cultura do povo Kanak, analisada semioticamente por Sedda (2012). Na esteira do estudo seminal de James Clifford (2001), Sedda mostra como o povo Kanak interpretou a Trindade cristã como uma entidade dual com traços tanto masculinos quanto femininos por causa de uma “tradução imperfeita” do termo “Deus”. Tal interpretação foi construída de acordo com o sistema religioso local Kanak, que se baseava em um sistema totêmico dual, e especificamente nas figuras divinas de Bao e Kanya. No caso da tradução intercultural, as fronteiras desempenham um



papel crucial na adaptação daquilo que vem de fora, atuando como uma “membrana de filtragem que transforma os textos estrangeiros que se tornam parte da semiótica interna da semiosfera [de chegada], retendo, contudo, algumas de suas características” (Lotman, 1990, p. 136-7).

Todos esses tipos de tradução buscam estabelecer equivalências semióticas entre as semiosferas envolvidas no processo, sejam elas línguas naturais, discursos ou culturas nacionais. As traduções lotmanianas, especialmente a tradução intracultural e intercultural, dizem todas respeito à necessidade de encontrar correspondências e compatibilidades entre diferentes sistemas semióticos.

Para Lotman, a tradução pode ser simétrica ou assimétrica. No primeiro caso, lidamos com o estabelecimento de correspondências precisas entre componentes de duas ou mais semiosferas. No segundo caso, em vez de uma identidade precisa, constrói-se uma equivalência convencional entre os elementos em jogo no processo de tradução, o que muda profundamente sua natureza semiótica. Como argumenta Lotman, esta é a única maneira de gerar novas informações culturais: “a relação assimétrica e a necessidade constante de escolha, fazem com que a tradução seja, neste caso, um ato de geração de novas informações e exemplifique a função criativa tanto da língua quanto do texto” (Lotman, 1990, p. 15). Isso é ainda mais forte e fortemente perceptível nos processos de tradução que Lotman reúne sob a expressão “tradução do intraduzível”. A “tradução do intraduzível” concerne ao estabelecimento de vínculos entre elementos que, em uma determinada fase histórica e/ou em um determinado contexto sociocultural, são vistos como incompatíveis. Segundo Gherlone, este ato de ressignificação de sentidos historicamente predeterminados não caracteriza “o mero vazamento de novas informações, mas, sim, a suspensão de todas as coordenadas [...] dentro das quais o significado e a emergência de algo radicalmente novo tomam forma como resultado de uma unidade não-sintática de assimetrias” (Gherlone, 2014, p. 81, tradução minha). Dessa forma, como resume Lotman, “a tradução do intraduzível pode se tornar um catalizador de informações do mais alto valor” (Lotman, 2009, p. 6).

Toda tradução produz zonas de intraduzibilidade. O estabelecimento de equivalências e correspondências enfatiza certos aspectos das semiosferas que entraram em contato, enquanto, ao mesmo tempo, oculta outros. No entanto, esse resíduo de elementos “não traduzidos” pode dar origem, futuramente, a outras traduções imprevisíveis (Lotman, 2009).

Dito isso, deve-se observar que Lotman aborda a tradução, especialmente as traduções intraculturais e interculturais, a partir de uma perspectiva macro, focando em unidades macrosemióticas como textos, discursos e línguas. O que foi mencionado acima explica o funcionamento geral da tradução, mas diz pouco sobre os seus detalhes. Algumas perguntas permanecem sem resposta. Quais elementos são exatamente traduzidos quando um texto, um discurso, uma língua de uma determinada semiosfera é traduzido para outra? E qual é a lógica por trás deste processo?

Abordando a globalização durante os séculos XX e XXI, Lorusso fez perguntas parecidas com as que tracei acima. Ao questionar-se, a título de exemplo, sobre os sujeitos ocidentais que praticam *yoga*, a semioticista italiana pergunta:



como um elemento chave da espiritualidade oriental tornou-se compatível e vinculou-se (criando um sistema) com o individualismo narcisista ocidental [...]. Existem códigos implícitos com os quais se pode interpretar a utilidade de realizar um exercício místico enquanto se toma sol? Não existem, evidentemente, regras explícitas, mas sim sistemas de compatibilidade e co-ocorrência facilitados por uma série de traços compartilhados (semânticos, rítmicos, enunciativos) e ainda reforçados por formas discursivas bem definidas (Lorusso, 2015, p. 186).

A resposta de Lorusso aponta para uma possível área de pesquisa. Quando ela fala sobre os traços compartilhados (semânticos, rítmicos, enunciativos) que facilitam a compatibilidade entre diferentes sistemas semióticos, entrevê-se a possibilidade de especificar a dinâmica da tradução cultural tanto teórica quanto metodologicamente, considerando o papel desempenhado por unidades semióticas menores do que textos, discursos e línguas.

Entretanto, além das unidades em si, é importante esclarecer os mecanismos semióticos de fundo nos quais a tradução cultural se baseia. A este propósito, Sedda (2018, p. 25) identifica dois “modos” complementares de tradução: “o encadeamento” e “a correlação”. O encadeamento refere-se à tradução entre e através de signos, entendidos em termos peirceanos, que gera formas específicas de entrelaçamento semiótico. A correlação diz respeito à tradução entre formas semióticas, sejam elas sistemas de signos, códigos, línguas, discursos. Os dois processos estão estritamente relacionados e dependem um do outro. Para explicar a sua operação conjunta, Sedda parte da análise de Hjelmseiv sobre o significado da associação entre os termos “democracia” e “liberdade” nos EUA e na União Soviética (URSS) ao longo da Guerra Fria. Como Sedda argumenta, o encadeamento entre “democracia” e “liberdade” dá origem a associações completamente diferentes em inglês e russo, uma vez que os termos se correlacionam com duas diversas visões de mundo, compostas por histórias, ideologias, práticas e emoções coletivas diferentes. Foi por causa dessas diferenças semiótico-culturais que os dois impérios políticos acusaram um ao outro de não serem democráticos e não promoverem liberdade, atribuindo significados diferentes à cadeia linguística “democracia-liberdade”. Algo parecido acontece, continua Sedda, quando você pede um café expresso em Roma ou no Rio de Janeiro. A palavra café se refere a coisas diferentes nas duas cidades: um café mais curto na Itália, um café mais longo no Brasil, xícaras de tamanhos diferentes, quantidade diferente de açúcar, e assim por diante. O significado - e a realidade concreta - daquele expresso depende desse encadeamento entre signos e da forma como são formados pelo cenário discursivo das duas culturas.

Na análise seguinte, abordarei estas questões com relação ao meu objeto de estudo. Mais especificamente, examinarei quais características semióticas são mobilizadas na tradução entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar, bem como como elas se intersectam entre si, criando um vínculo muito peculiar entre as três semiosferas. Para fazer isso, combinarei a teoria de tradução de Lotman com a semiótica discursiva de Greimas. Enquanto o primeiro nos ensina a ampliar nosso olhar e relacionar diferentes esferas do sistema cultural, o último fornece ferramentas metodológicas para descrever em profundidade o funcionamento interno de um único texto ou discurso. Isso torna possível identificar, em um nível mais “micro”, quais unidades semiótico-culturais são mobilizadas no processo de tradução.



4 Corpus

O corpus selecionado para este estudo inclui: textos, vídeos e imagens postadas por Christiane Northrup em sua página do Facebook entre março de 2020 e maio de 2022; postagens do Qanon extraídas de um arquivo⁴ que reúne todas as postagens de Q nos sites de quadros de imagens 4chan, 8chan e 8kun; *slogans* do QAnon e postagens em redes sociais de outros influenciadores de bem-estar e perfis já discutidos por Argentino (2021) e Baker (2022). Na análise a seguir, examino em profundidade, a partir de um viés qualitativo, alguns exemplos significativos deste conjunto de dados para mostrar como uma abordagem semiótica pode contribuir a revelar como as teorias da conspiração, a filosofia *New Age* e o discurso do bem-estar traduzem-se entre si.

5 A tradução semiótica entre os discursos conspiratório, espiritual e do bem-estar

A análise a seguir mostra como o vínculo entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar baseia-se na tradução de cinco características semióticas culturais: (i) estruturas narrativas de base; (ii) temas e papéis temáticos; (iii) figuras; (iv) traços plásticas; (v) paixões coletivas. Tais elementos migram entre as três semiosferas, alterando profundamente sua identidade e estrutura semiótica.

6 Tramas narrativas

A primeira tradução entre o discurso conspiratório e os discursos sobre a espiritualidade *New Age* e o bem-estar psicofísico gira em torno de algumas precisas estruturas narrativas de base. O principal enredo que caracteriza o discurso conspiratório diz respeito à oposição entre um grupo secreto que controla o destino do mundo e as pessoas comuns sobre as quais ele exerce seu domínio (Butter, 2020). Paralelamente, o discurso *New Age* afirma que a humanidade está passando por uma mudança crucial de consciência e as pessoas alcançarão, em breve, uma nova dimensão espiritual, construindo um mundo pacífico no qual os indivíduos serão finalmente livres. Como mostram os estudos sobre “conspiritualidade”, o problema da opressão das elites sobre as pessoas pode ser resolvido agindo de acordo com esta visão de mundo “desperta” (Ward; Voas 2011, p. 104). Ora, quando tais enredos cruzam o discurso do bem-estar do século XXI, algo semioticamente interessante acontece. Vejamos, passo a passo, do que se trata.

Estudos recentes demonstram como o discurso do bem-estar se fundamenta na desconfiança em relação à medicina ocidental e às indústrias farmacêuticas e alimentícias, transformando o

⁴ Extraídas do arquivo: <https://qposts.online>.



autocuidado em um ato de resistência contra os supostos ditames da sociedade e da economia capitalista (Baker; Rojek, 2020). No entanto, até o início da segunda década do século XXI, essa crença não estava associada a temas de natureza estritamente política. Durante a pandemia de Covid-19, essa situação mudou. Gurus do bem-estar e influenciadores de saúde e curas alternativas adotaram teorias da conspiração de extrema direita, como QAnon, além de atitudes antivacina baseadas na crença de que o novo coronavírus teria sido criado em laboratório para controlar os corpos, as mentes e o comportamento das pessoas. Conforme observado por Baker (2022), isso se deve à ênfase conferida pela cultura do bem-estar à experiência subjetiva e à intuição individual, exploradas por conspiracionistas para aumentar sua visibilidade na esfera pública. Assim, verdades pessoais foram elevadas a verdades absolutas, “resultando em narrativas envolventes de autotransformação em detrimento da expertise profissional” (Baker, 2022, p. 4).

Em termos semióticos, estamos aqui diante de uma tradução de uma estrutura narrativa específica, a qual, ao viajar de uma semiosfera para outra, adquire novas formas, contornos e nuances. Ao migrar para a semiosfera do bem-estar, o motivo conspiratório clássico do confronto entre o povo e as elites passa a se relacionar com um novo conjunto de valores, temas, figuras, símbolos e outros elementos semióticos: bem-estar mental, corporal e espiritual, processos de cura, dietas *detox*, *superfood*, cristais, óleos, ervas, vendidos como remédios contra a degeneração física e espiritual das sociedades ocidentais. Um novo “emaranhado semiótico” (Sedda, 2018) emerge, moldado, agora, pela paisagem discursiva do bem-estar. Isso é evidente no perfil de Facebook de Christiane Northrup, onde *posts* conspiratórios sobre a Covid-19, as vacinas e QAnon são misturados com declarações como a seguinte: “a comida é mais do que gordura, carboidratos e proteínas. A comida tem seu próprio campo de energia único que afeta a nossa saúde” (perfil do Facebook de Christiane Northrup, 8 de maio de 2022).

As consequências dessa operação são duplas. Ao entrar em contato com o universo semiótico do bem-estar, a narrativa da opressão das elites deixa de ser apenas uma questão político-econômica para se tornar algo mais abrangente, incorporando o autocuidado e transformando-o em um de seus principais pilares discursivos. Inversamente, o bem-estar adquire uma conotação política, antes oculta. Ele passa a ser visto como algo que não depende apenas das escolhas do indivíduo, mas também do sucesso da luta coletiva contra as elites e aqueles que detêm o poder (o estado profundo, Bill Gates, Anthony Fauci, China, entre outros). Conforme escreveu Christiane Northrup:

Aqui estão os fatos sobre a Covid-19 e sua verdadeira agenda. Enquanto isso, a grande maioria das pessoas parece estar perfeitamente disposta a abdicar de suas vidas e meios de subsistência até que nosso governo ou Bill Gates nos deem uma vacina não testada e perigosa. É hora de todos nós acordarmos e retomarmos o poder!! (perfil do Facebook de Christiane Northrup, 21 de abril de 2020).



7 Temas e papéis temáticos

A tradução entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar também envolve a reconfiguração de “temas” e “papéis temáticos”, conforme definidos por Greimas. Segundo o semioticista lituano, “temas” são campos de valores disseminados ao longo da trajetória narrativa, como amor, beleza, guerra e, no caso em questão, o próprio “bem-estar”, enquanto os “papéis temáticos” referem-se às expectativas em torno de papéis cultural e socialmente sedimentados, como “o guerreiro”, “o médico”, “o professor”, “o espião”, e assim por diante (Greimas; Courtes, 1982, p. 343-344).

No que tange ao nosso objeto de estudo, o “despertar” pode ser considerado o primeiro tema através do qual as semiosferas do conspiracionismo, da espiritualidade e do bem-estar constroem pontes entre si. Motivo central do discurso espiritual da Nova Era, a ideia do “despertar” é central em QAnon. Não por acaso, uma das *hashtags* mais usadas por seus seguidores é “O Grande Despertar” (*the great awakening*), que se refere tanto à conscientização política do povo americano quanto a uma Nova Era de prosperidade que virá após “A Tempestade” (*the storm*) que Trump estaria preparando para eliminar o “estado profundo” (*deep state*). No entanto, não se trata da única correspondência a ser destacada. Essas narrativas lembram outro célebre discurso de matriz espiritual: aquele do evangelicalismo e dos movimentos neocarismáticos norte-americanos. Como já foi apontado, QAnon baseia-se no pré-milenarismo protestante, combinando o pensamento conspiratório com o imaginário do Apocalipse e as crenças positivas sobre um futuro melhor (La France, 2020). Em QAnon, o termo “despertar” é frequentemente usado de forma ambígua exatamente para permitir a transição da esfera do discurso da *New Age* para a esfera do discurso neopentecostal (e vice-versa). Como argumentam Robertson e Amarasingam (2022, p. 8), a expressão “o grande despertar”, “ajuda a obscurecer o fato de que alguns QAnons cristãos veem ‘A Tempestade’ como um evento bíblico, mas outros a veem como uma transformação na consciência nos termos do pensamento da Nova Era”.

Durante a pandemia de Covid-19, o tema do “Despertar” e a *hashtag* “O Grande Despertar” foram usadas por algumas microcelebridades e influenciadores da saúde alternativa em seus perfis de mídia social. Ente elas, desponta, mais uma vez, a figura de Christiane Northrup. Em diversas ocasiões, Northrup postou textos e vídeos reunidos sob a *hashtag* “O Grande Despertar”. De maneira semelhante ao que observamos antes, nessas postagens, narrativas conspiratórias sobre o novo coronavírus são constantemente misturadas com conselhos astrológicos, espirituais e médicos:

- Dia 9: O Grande Despertar. Como apoiar nosso trabalho na Nova Terra. Também como trabalhar com o Amor Divino (Perfil do Facebook de Christiane Northrup, 13 de abril de 2020).
- Dia 13: O Grande Despertar. Assumindo o que te inspira. Falando a sua verdade para a saúde da tireoide (Perfil do Facebook de Christiane Northrup, 17 de abril de 2020).



- O Grande Despertar, 17 de julho de 2020. Fraude em testes, Fauci na capa da InStyle, clima astrológico de Jen Raccioppi, sabedoria de Phil Good (Sr. Dot) (Perfil do Facebook de Christiane Northrup, 17 de julho de 2020).

Nesta trama que une teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar, os papéis temáticos desempenham um papel semelhante àquele exercido pelos temas. Vejamos.

As narrativas conspiratórias baseiam-se na ideia de que o povo é uma “vítima” das elites. Não por acaso, os líderes populistas de extrema direita que propagam teorias da conspiração para alimentar sua popularidade retratam-se, muitas vezes, como vítimas do sistema. A primeira consequência deste posicionamento é a atribuição de outro preciso papel temático: o de “salvador da pátria”, de “messias” enviado por Deus. De acordo com a narrativa do QAnon, por exemplo, Trump seria um verdadeiro “messias” (Hills, 2017). O próprio Trump deu a entender, em várias ocasiões, que ele estaria desempenhando esta função, definindo-se “O Escolhido” e/ou “O Rei de Israel” (Bailey, 2019; Demuru, 2020).

Ora, quando o discurso conspiratório cruza o discurso do bem-estar, tais papéis adquirem outras nuances. Antes limitados à esfera do autocuidado, os influenciadores de bem-estar e saúde alternativa tornam-se guias políticos que indicam ao povo o caminho para se libertar das presas das elites. Pensemos, a este propósito, no tema do “despertar político”, assim como postulado por Northrup, e aos papéis temáticos a ele associados. Desde abril de 2020, quando começa a abraçar a narrativa e o vocabulário do QAnon, Northrup passa a chamar seus seguidores de “guerreiros”. Trata-se de outro papel temático, típico do discurso conspiracionista, que cumpre uma “migração discursiva” para o campo do bem-estar, como podemos observar no exemplo abaixo:

- Olá Guerreiros da Luz Radical. Tive uma sessão com Karen Bauer [...]. Queria compartilhar isso com nossa comunidade. Aliás, Karen me disse que eu sou um General no Exército da Luz, e muitos de vocês também são. De fato, somos guerreiros chamados aqui exatamente para este momento. Mais amanhã!! (Perfil do Facebook de Christiane Northrup, 14 de setembro de 2020).

O mesmo pode ser dito de outros influenciadores de saúde alternativa e bem-estar, como Kelly Brogan, Pete Evans e David Avocado Wolfe, cujos discursos sobre bem-estar e autocuidado tornaram-se, gradualmente, conspiratórios. Ao passo que aconselhavam seus seguidores a cuidarem de si mesmos bebendo sucos *detox*, tais sujeitos começaram a promover teorias da conspiração de extrema direita, incentivando as pessoas a não usarem máscaras ou a não se vacinarem contra a Covid (Baker, 2022, p. 13).

Por outro lado, é preciso ressaltar que o espaço da política tem sido cada vez mais preenchido por líderes ou conselheiros que atuam como “gurus” espirituais e *influencers* de autocuidado, especialmente durante a pandemia de Covid-19. Steve Bannon, estrategista de Trump e promotor da “Internacional Populista”, que inclui líderes de extrema direita como Viktor Orbán, Marine Le Pen, Jair Bolsonaro e Matteo Salvini, é provavelmente o máximo expoente dessa sobreposição entre política, espiritualidade e bem-estar. Já carregado de misticismo e referências a guias espirituais



fascistas como Julius Evola (Teitelbaum, 2020, p. 66), o discurso de Bannon passou a incorporar, desde 2020, elementos do universo narrativo do bem-estar. Entre outros feitos, vale lembrar o momento em que o ex-diretor executivo do Breitbart News começou a vender *kits* de zinco, D3 e outras vitaminas contra a Covid, agindo, conforme a definição de Mencimer (2021) como um verdadeiro “guerreiro do bem-estar”.

Assim como o enredo narrativo anteriormente analisado, temas e papéis temáticos funcionam como “pontes narrativas” entre os discursos conspiratórios, da espiritualidade e do bem-estar. É graças a eles que as três semiosferas convergem umas sobre as outras. Ora, essa tradução gera um novo discurso no qual todos esses domínios semióticos coexistem, transformando-se e alimentando-se mutuamente.

No que tange a este processo, vale destacar que, em primeiro lugar, as teorias da conspiração assumem, nesta transição, traços típicos do campo discursivo da espiritualidade *New Age* e do bem-estar. Em segundo lugar, nota-se que a espiritualidade e o bem-estar adquirem nuances próprias de teorias conspiratórias mais marcadamente políticas.

Em terceiro lugar, surge um novo espaço semiótico, que incorpora elementos das três semiosferas, mas não corresponde exatamente a nenhuma delas. Nos termos de Lotman, poderíamos dizer que essa interseção não cria um conjunto simétrico de equivalências entre as três semiosferas, mas um novo domínio discursivo, suscetível de engendrar novos significados e informações, de maneira muito semelhante ao que acontece com a tradução de textos artísticos (Lotman, 1990, p. 14-15).

8 Figuras

A conexão entre teorias da conspiração, bem-estar e espiritualidade também se baseia na migração e no reposicionamento de “figuras semióticas”. Na esteira do quadro teórico proposto por Greimas, entende-se por figuras, elementos do mundo que têm um nome e um significado válidos em um determinado universo cultural: a luz, o sol, um homem, uma mulher, uma criança, um guerreiro, uma tempestade, o sangue, Deus, o diabo (Greimas, 1989).

Considere-se, por exemplo, a figura da luz. Tanto nas narrativas evangélicas quanto naquelas *New Age*, a luz significa liberdade e realização espiritual, a conquista de uma terra prometida de paz e amor. QAnon tomou para si esse semantismo religioso do termo, utilizando-o para conferir ao seu discurso político-conspiratório uma aura de espiritualidade. Em suas postagens no 4chan e 8chan, “Q” fala abertamente sobre uma Nova Era de iluminação espiritual e política, usando expressões curtas e impactantes, semelhantes às aquelas utilizadas por líderes de seitas como Scientology (Montell 2021): “da escuridão para a luz”; “a luz vencerá a escuridão”, “a luz derrotará a escuridão”. Por outro lado, os influenciadores de bem-estar e saúde alternativa que abraçaram o QAnon e outras narrativas



conspiratórias deixaram, durante a pandemia de COVID-19, de usar o termo “luz” para se referir apenas ao despertar espiritual, conferindo-lhe um tom marcadamente político. É o caso, mais uma vez, de Christiane Northrup, que se definiu, como vimos, um “General do Exército da Luz”, guia dos “Guerreiros da Luz Radical” que lutam contra “as forças sombrias que estão trabalhando para nos manter em baixa vibração”.

Ao migrar para o campo do bem-estar, o papel temático do guerreiro carrega consigo outras figuras do imaginário histórico-cultural ocidental, especialmente aquelas ligadas ao discurso da guerra: a armadura, o capacete, o escudo e a espada. Essas figuras podem permanecer implícitas ou serem, conforme a necessidade do momento, explicitamente manifestadas. A imagem abaixo, postada por David Avocado Wolfe em 14 de novembro em seu perfil no Instagram, exibe sem ambiguidade a figura do guerreiro, evocando uma rede de referências e alusões não apenas relativas à semiosfera religiosa – as cruzadas cristãs em particular – mas também ao universo dos jogos de “realidade alternativa”, RPG e LARP em particular, e dos videogames, que também é crucial em QAnon (Cosentino, 2020). No centro superior da imagem, a frase “O amor vencerá” se destaca sob um fundo preto e prateado. Estamos aqui diante de um exemplo que mostra de maneira nítida como a intrusão do QAnon mudou o discurso do bem-estar. O tema do amor, que os influenciadores da *wellness* costumavam relacionar a figuras como o sol, a luz, as fontes divinas de energia, o planeta Terra, as flores e outros elementos da “Mãe Natureza”, aparece agora ligado ao imaginário da guerra. O mesmo pode ser dito sobre o arranjo plástico-estético da foto, dominado por tons escuros, que não são usualmente empregados pelos influenciadores da esfera do bem-estar em seus perfis nas redes sociais (Figura 1).

Figura 1 - A guerreira feminina de David Avocado Wolfe



Fonte: Perfil de Instagram de David Avocado Wolfe, 2020

No discurso de Northrup, “amor” também está inserido em uma teia de figuras que misturam imagens próprias dos campos da Nova Era e do bem-estar, bem como outras utilizadas por QAnon e outras teorias conspiratórias contemporâneas, como no seguinte exemplo: “O Grande Despertar

17 de setembro de 2020. Dizendo NÃO, obrigado à mídia *mainstream*, o que o amor realmente é, nossa vibração agora está muito mais alta por Lorie Ladd, alquimizando a preocupação” (perfil do Facebook de Christiane Northrup, 17 de setembro de 2020).

Mais uma vez, trata-se de um processo de encadeamento e correlações semióticas que remodela a esfera discursiva da Nova Era-bem-estar, assim como a das teorias da conspiração. Fundindo-se entre si, os discursos conspiratórios, do espiritualismo e do bem-estar geram um novo emaranhado de figuras, cujo significado depende das correlações preexistentes específicas de cada semiosfera, agora renovadas em um novo quadro narrativo.

9 Formantes plásticos

A imagem da guerreira feminina postada por David Avocado Wolfe no Instagram revela outro mecanismo subjacente à tradução entre teorias da conspiração, espiritualidade e discurso do bem-estar, que diz respeito à forma como o conteúdo do QAnon tem sido mobilizado nas redes sociais. Marc André Argentino (2021) mostrou como os adeptos de QAnon começou a adotar, em 2021 – após seus perfis serem banidos do Twitter e do Facebook –, tons cromáticos e outros traços plásticos típicos do discurso do bem-estar. Argentino (2021) chama essa mistura semiótica de “Pastel QAnon”:

O termo Pastel QAnon refere-se à comunidade de influenciadoras femininas inicialmente encontradas no Instagram, mas agora presentes em várias plataformas (MeWe, Telegram, Parler, Gab, etc.). Muitas começaram como blogueiras de estilo de vida, instrutoras de fitness, influenciadoras de dietas, espiritualistas esotéricas ou promotoras de curas alternativas. O “Pastel” refere-se à estética e branding únicos que essas influenciadoras imprimem às suas páginas e, por sua vez, ao QAnon, usando modelos de mídias como o Canva. Esteticamente, o Canva é uma opção popular para influenciadores do Instagram desenvolverem uma marca própria. O Canva foi usado, em última análise, para suavizar as mensagens do QAnon que eram compartilhadas nessas páginas [...]. A estética criada por essas influenciadoras suavizam a propaganda do QAnon fundamentada na cultura e as imagens de (fóruns de internet como) 8kun. A estética Pastel é o oposto polar do conteúdo “cru” do QAnon que seria encontrado no 8kun. Ao suavizar a propaganda do QAnon, a comunidade Pastel QAnon cria novos recrutamentos e pipelines de radicalização em ecossistemas dominados por mulheres (Argentino, 2021).

Ao contrário da imagem publicado por Wolf, na qual conteúdos “suaves” relacionados ao bem-estar da Nova Era, como o “amor”, são associados a tons escuros, neste caso observa-se uma narrativa conspiratória “dura” vinculada a cores vibrantes. Conforme adverte Argentino, trata-se de um artifício que busca camuflar a mensagem do QAnon, conferindo-lhe uma aparência mais amena. Contudo, essa estratégia também evidencia o mecanismo de tradução entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar: um processo que conecta os conteúdos de uma semiosfera às expressões da outra, estabelecendo uma relação de reciprocidade e interdependência (Figura 2).



Figura 2 - Um exemplo de Pastel QAnon



Fonte: Marc André Argentino, @_MMArgentino.

10 Paixões coletivas

Por fim, a convergência entre os discursos do bem-estar, da espiritualidade e as teorias de conspiração também depende da tradução de paixões coletivas específicas. Ora, as teorias da conspiração de extrema direita são profundamente impregnadas de emoções negativas. Estudos indicam que seus adeptos tendem a expressar mais raiva e ódio em comparação com aqueles que não acreditam nessas narrativas (Douglas e Sutton, 2020). No entanto, quando os enredos, temas e figuras narrativas da conspiração são transpostos para o universo da espiritualidade da Nova Era e do bem-estar, observa-se uma transformação significativa na carga afetiva que elas carregam. A raiva e o ódio são atenuados ou ocultados. Um exemplo emblemático dessa dinâmica é a estética *Pastel QAnon* sobre a qual discutimos anteriormente. Nesse contexto, as mensagens conspiratórias, tradicionalmente associadas a uma retórica de hostilidade, tornam-se mais positivas. Elas adquirem uma aura de empatia social, amor e pacifismo. Assim, a luta contra o *deep state* e o culto satânico deixa de ser apresentada como “uma guerra” ou “uma tempestade”, assumindo a forma de um protesto alegre e pacífico, uma manifestação de pessoas não violentas preocupadas com o bem-estar (físico e moral) do mundo.

Esse processo semiótico permitiu ao QAnon incorporar integrantes da comunidade da *wellness* e da espiritualidade *New age*, indivíduos que anteriormente não travavam relações com

teorias conspiratórias de extrema direita. A adoção de sentimentos espirituais positivos em sua narrativa facilitou a aceitação dessas teorias por parte desse público (Argentino, 2021; Baker, 2022). Por outro lado, essa tradução das paixões coletivas também transformou o universo da Nova Era, que passou a exibir tons mais intensos e até mesmo hostis. Um exemplo significativo é o uso do termo “guerreira” por Christiane Northrup, que ilustra como o discurso do bem-estar adquiriu conotações mais agressivas. Embora Northrup mantenha um tom calmo e pacífico em suas interações com seguidores no Facebook, inclusive ao tratar de questões relacionadas ao bem-estar, o léxico bélico emerge em seu discurso de maneira sutil, sobretudo ao alertar contra o medo e a raiva, os quais, segundo ela, “alimentam a escuridão” e os “répteis”. Northrup frequentemente orienta seus seguidores a evitarem esses sentimentos, afirmando: “Aqui está a nossa agenda: não alimentar os répteis [...]. Como você os alimenta? Medo. Raiva. Eles não ficam por perto de pessoas de alta vibração” (Kastenbaum, 2022). Contudo, a raiva encontra expressão em outros recursos semióticos, como o vocabulário de guerra e as referências simbólicas do QAnon previamente mencionadas.

Dessa forma, emerge uma questão central: não seria isso um paradoxo discursivo? Como uma semiosfera cultural, cuja identidade está fundamentada na promoção do amor, da paz interior e do equilíbrio emocional, pode assimilar as mesmas emoções negativas que movem os adeptos das teorias da conspiração? Como sentimentos tão opostos podem coexistir no mesmo espaço discursivo?

Essa situação remete ao conceito de “tradução do intraduzível”, proposto por Lotman (2009), que descreve a interação entre elementos de semiosferas distintas, gerando novos significados e formas imprevisíveis. A tradução da raiva no universo do bem-estar exemplifica esse mecanismo. Um exemplo marcante é a figura da “guerreira feminina” postada por David Avocado Wolfe no Instagram. A imagem destaca elementos que simbolizam amor e paz, mas também sugere, de forma implícita, uma postura combativa. A figura de uma mulher empunhando uma espada, combinada com tons escuros, transmite a ideia de que a comunidade de bem-estar está em guerra, enfurecida e pronta para lutar contra as elites globais.

Assim, as paixões coletivas funcionam como uma engrenagem fundamental na maquinaria semiótica que sustenta a interconexão entre teorias da conspiração, espiritualidade e bem-estar. Assim como os demais recursos semióticos analisados, elas promovem a articulação entre essas três semiosferas, alterando profundamente sua natureza. Ao mesmo tempo, ao transitar de uma semiosfera para outra, essas paixões também sofrem transformações, tornando-se parte de um novo quadro de relações e significados.

[...]



11 Conclusões

Durante a pandemia de Covid-19, influenciadores ligados à esfera da saúde alternativa promoveram a disseminação de *fake News*, peças desinformativas nas redes sociais. Gurus do bem-estar da Nova Era, como Christiane Northrup, desempenharam um papel crucial na propagação de notícias falsas sobre vacinas contra a Covid-19, teorias da conspiração relacionadas ao QAnon e outras narrativas equivocadas. Conforme demonstrado pela literatura analisada neste artigo, o sucesso desses influenciadores reside na fusão de narrativas conspiratórias, conceitos da Nova Era e ideais de bem-estar.

Este estudo teve como objetivo explorar os mecanismos semióticos que sustentam essa combinação e, simultaneamente, evidenciar como uma abordagem teórico-metodológica que integra as semióticas de Lotman e Greimas pode contribuir para uma análise crítica da sociedade contemporânea. A análise revela que a convergência entre QAnon e o bem-estar da Nova Era se apoia na tradução de tramas narrativas específicas, temas e papéis temáticos, figuras simbólicas, características visuais e paixões coletivas. Esses elementos são adaptados e reconfigurados ao transitar entre diferentes esferas discursivas.

Ao revestir o discurso conspiratório da opressão popular pelos “poderes ocultos” com uma aura espiritual e conectar temas, figuras e outros recursos semióticos do QAnon aos do universo do bem-estar da Nova Era, esses influenciadores conseguiram suavizar o tom agressivo das narrativas conspiratórias. Isso facilitou a infiltração dessas ideias em ambientes onde antes eram menos comuns, ampliando seu alcance e influência.



Referências

- ARGENTINO, M. A. Pastel QAnon. *Global Network on Extremism and Technology*, 17 mar. 2021. Disponível em: <https://gnet-research.org/2021/03/17/pastel-qanon/>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- ASPREM, E.; DYRENDAL, A. Conspirituality reconsidered: How surprising and how new is the confluence of spirituality and conspiracy theory? *Journal of Contemporary Religion*, v. 30, n. 3, p. 367–382, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13537903.2015.1081339>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BAILEY, S. P. “I am The Chosen One”: Trump again plays on messianic claims as he embraces “King of Israel” title. *The Washington Post*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/religion/2019/08/21/i-am-chosen-one-trump-again-plays-messianic-claims-he-embraces-king-israel-title/>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BAKER, S. A. Alt. health influencers: How wellness culture and web culture have been weaponised to promote conspiracy theories and far-right extremism during the Covid-19 pandemic. *Journal of Cultural Studies*, v. 25, n. 1, p. 3–24, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/13675494211062623>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BAKER, S.; ROJEK, C. *Lifestyle Gurus: Constructing Authority and Influence*. Cambridge: Polity Press, 2020.
- BRENNEN, S.; SIMON, F.; HOWARD, P. N.; NIELSEN, R. K. *Types, sources, and claims of COVID-19 misinformation*. Oxford: Reuters Institute Factsheet, 2020. Disponível em: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/types-sources-and-claims-covid19-misinformation>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BUTTER, M. *The Nature of Conspiracy Theories*. Cambridge: Polity Press, 2020.
- BUTTER, M.; KNIGHT, P. (ed.). *Routledge Handbook of Conspiracy Theory*. Abingdon: Routledge, 2020.
- CLIFFORD, J. Indigenous Articulations. *The Contemporary Pacific*, v. 13, n. 2, p. 468–490, 2001.
- COSENTINO, G. *Social Media and the New Post-Truth World Order: The Global Dynamics of Misinformation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.
- DEMURU, P. *Essere in Gioco*. Calcio e Cultura tra Brasile e Italia. Bologna: Bononia University Press, 2014.
- DEMURU, P. Conspiracy theories, messianic populism and everyday social media use in contemporary Brazil: A glocal semiotic perspective. *Glocalism*, v. 3, n. 3, p. 1–42, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.12893/gjcp.2020.3.12>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- DOUGLAS, K. M.; SUTTON, R. M. Motivations, emotions and belief in conspiracy theories. In: BUTTER, M.; KNIGHT, P. (ed.). *Routledge Handbook of Conspiracy Theory*. Abingdon: Routledge, 2020. p. 181–191.
- EVANS, J. A closer look at the ‘QAnon Shaman’ leading the mob. *Medium*, 7 jan. 2021. Disponível em: <https://gen.medium.com/the-q-shaman-conspirituality-goes-rioting-on-capitol-hill-24bac5fc50e6>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- GHERLONE, L. *Dopo la semiosfera*. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman. Milano: Mimesis, 2014.
- GREIMAS, A. J. Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts. *New Literary History*, v. 20, n. 3, p. 627–649, 1989.



GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

HANEGRAAFF, W. J. *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden: Brill, 1996.

HILLS, D. Back to A White Future: White Religious Loss. Donald Trump and the Problem of Belonging. *Black Theology*, v. 16, n. 1, p. 30-52, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14769948.2018.1411750>. Acesso em: 20 dez. 2024.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: FANG, A. et al. (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

KASTENBAUM, S. Christian Northrup, once a New Age health guru, now spreads Covid disinformation. *The Washington Post*, 9 maio 2022. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/religion/2022/05/03/covid-christiane-northrup/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

LA FRANCE, A. The Prophecies of Q. American Conspiracy Theories Are Entering a Dangerous New Phase. *The Atlantic*, jun. 2020. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/06/qanon-nothing-can-stop-what-is-coming/610567/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

LANDOWSKI, E. *Les Interactions Risquées*. Limoges: Pulim, 2005.

LEONARD, B. QAnon shaman granted organic food in jail after report of deteriorating health. *Politico*, 2 mar. 2021. Disponível em: <https://www.politico.com/news/2021/02/03/qanon-shaman-organic-food-465563>. Acesso em: 20 dez. 2024.

LORUSSO, A. M. *Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

LOTMAN, J. M. Culture as collective intellect and the problems of artificial intelligence. In: O'TOOLE, L. M.; SHUKMAN, A. (ed.). *Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics*. Oxford: Holdan Books, 1977. p. 84-96.

LOTMAN, J. M. La dinamica dei sistemi culturali [Dinamika kul'turnykh sistem]. In: LOTMAN, J. M. (ed.). *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venice: Marsilio Editori, 1985. p. 131-145.

LOTMAN, J. M. *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LOTMAN, J. M. *Kul'tura i vzryv*. Moskva: Gnosis, 1993. Trad. ingl. *Culture and Explosion*. Berlin: Mouton de Gruyter.

LOTMAN, J. M. *Struktura Judozhestvennogo Teksta*. Moskva, 1976. Trad. ingl. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Ardis.

LOTMAN, J.; USPENSKIJ, B. A.; MIHAYCHUK, G. On the semiotic mechanism of culture. *New Literary History*, v. 9, n. 2, p. 211-232, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468571>. Acesso em: 20 dez. 2024.

MADISSON, M. L.; VENSTEL, A. *Strategic Conspiracy Narratives: A Semiotic Approach*. Abingdon: Routledge, 2020.

MENCIMER, S. Steve Bannon: Wellness Warrior? *Mother Jones*, 20 mar. 2021. Disponível em: <https://www.motherjones.com/politics/2021/03/steve-bannon-wellness-warrior/>. Acesso em: 20 dez. 2024.



METZER, M. Qanon unexpected root in new age spirituality. *The Washington Post*, 29 mar. 2021. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/magazine/2021/03/29/qanon-new-age-spirituality/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

MONTELL, A. *Cultish: The Language of Fanaticism*. New York: Harper Wave, 2021.

PARMIGIANI, G. Magic and Politics: Conspiratoriality and COVID-19. *Journal of the American Academy of Religion*, v. 89, n. 2, p. 506-529, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/jaarel/lfab053>. Acesso em: 20 dez. 2024.

REMSKI, M. Hello YogAnon! Nazi. Loved. Yoga. 2021. Disponível em: <https://matthewremski.medium.com/hello-yoganon-nazis-loved-yoga-f8f4bc50147e>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROBERTSON, G.; AMARASINGAM, A. How conspiracy theorists argue: Epistemic capital in the QAnon social media sphere. *Popular Communication*, v. 20, n. 3, p. 193–207, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/15405702.2022.2050238>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROTHSCHILD, M. *The Storm Is Upon Us*. London: Octopus Publishing Group, 2021.

SEDDA, F. *Imperfette traduzioni*. Per una semiopolitica della cultura. Roma: Nuova Cultura, 2012.

SEDDA, F. Traduzioni invisibili, concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche. *Versus*, v. 126, n. 1, p. 125–152, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14649/90539>. Acesso em: 20 dez. 2024.

TEITELBAUM, B. *War for the Eternity: Inside Bannon's Far Right Circle of Global Power Broker*. New York: Harper Collins, 2020.

WARD, C.; VOAS, D. The Emergence of Conspiratoriality. *Journal of Contemporary Religion*, v. 26, p. 103–121, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13537903.2011.539846>. Acesso em: 20 dez. 2024.

WU MING 1. *Q di complotto*. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema. Roma: Alegre, 2021.



Biografia acadêmica

Paolo Demuru - Universidade Presbiteriana Mackenzie

Professor adjunto do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Comunicação em Letras, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: paolodemuru@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Direitos autorais de Informa UK Limited/Taylor & Francis Group cedidos para o autor, Paolo Demuru, exclusivamente para esta publicação.

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Esta é uma tradução autorizada do artigo “QAnons, anti-vaxxers and alternative health influencers: a cultural semiotic perspective on the links between conspiracy theories, spirituality and wellness during the Covid-19 pandemic” de Paolo Demuru, originalmente publicado na Social Semiotics, v. 32, n. 5, p. 588-605, <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2170>, © 2022 Informa UK Limited/Taylor & Francis Group. A tradução para o português é disponibilizada em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**Modalidade de avaliação**

Autor convidado

Editoras responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

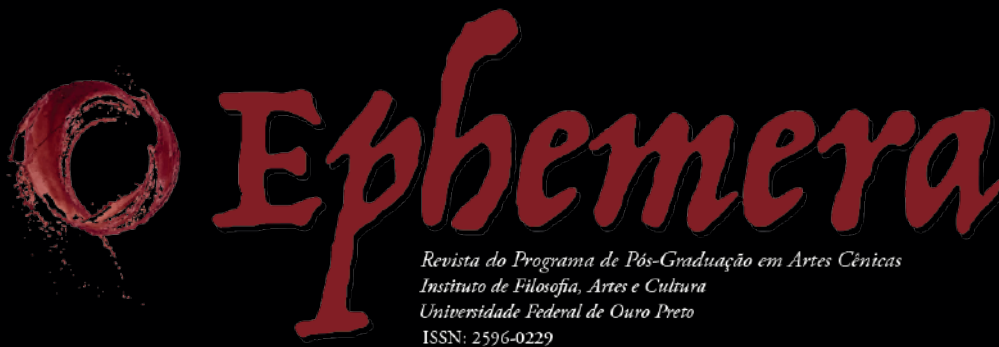
Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 05 jun. 2025

Data de aprovação: 20 ago. 2025



**DO GIRO À GIRA:
poéticas e pedagogias corporificadas**

FROM GIRO TO GIRA:
embodied poetics and pedagogies

Vinícius da Silva Lório

 <https://orcid.org/0000-0002-2285-5558>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7379

Do giro à gira: poéticas e pedagogias corporificadas

Resumo: Criar poéticas e pedagogias relacionais e engajadas, corporificadas, no campo do teatro, se tornou uma (auto)provocação do autor, diante das demandas conjunturais de um mundo fraturado, no período que compreende a pandemia que acometeu o mundo, desde 2020, aos tempos em busca da superação de seus efeitos. Reconhece-se como uma urgência, nos mais diversos contextos formativos e de criação, pensar e inventar estratégias coletivas, no plano da ação, que considerem as transformações nos modos de viver, as maneiras como as relações vêm sendo construídas e a demanda de subversão de formas dominantes, hegemônicas, de pensar e criar, de produzir conhecimento. Assim, este estudo compõe uma cartografia que, em uma abordagem autoetnográfica, mapeia alguns princípios e procedimentos que atravessam o percurso do autor, no sentido de investigar e criar poéticas e pedagogias teatrais atravessadas por arranjos dissidentes, composições e processos criativos e pedagógicos descoloniais e decoloniais (Walsh, 2017). Abordagens presentes em conceitos como “corazonar” (Santos, 2021), “giro” e “gira” (Rufino, 2021), para pensar outras epistemologias, e o pensamento em torno de uma “pedagogia engajada” (hooks, 2017) são articuladas na proposta do autor, enquanto artista-professor-pesquisador, em prol de experiências relacionais e contextualizadas, frente à emergência de outras práticas e outros modos de coexistência e criação, na arte e na vida.

Palavras-chave: epistemologias decoloniais; estética relacional; pedagogia engajada; pedagogias do teatro.

From *giro* to *gira*: embodied poetics and pedagogies

Abstract: Creating relational and engaged, embodied poetics and pedagogies in the field of theater became a (self)provocation of the author, faced with the conjunctural demands of a fractured world in the period that encompasses the pandemic that affected the world since 2020 to the times in search of overcoming its effects. It is recognized as an urgency, in the most diverse educational and creative contexts, to think and invent collective strategies, at the level of action, that consider the transformations in ways of living, the ways in which relationships have been constructed and the demand for subversion of dominant, hegemonic ways of thinking and creating, of producing knowledge. Thus, this study composes a cartography that, in an autoethnographic approach, maps out some principles and procedures that cross the author's path in order to investigate and create poetics and theatrical pedagogies crossed by dissident arrangements, des and decolonial (Walsh, 2017) compositions and creative and pedagogical processes. Approaches present in concepts such as “corazonar” (Santos, 2021), “giro” and “gira” (Rufino, 2021), to think about other epistemologies, and the thinking around an “engaged pedagogy” (hooks, 2017) are articulated in the author's proposal, as an artist-teacher-researcher, in favor of relational and contextualized experiences, given the emergence of other practices and other modes of coexistence and creation, in art and in life.

Keywords: decolonial epistemologies; relational aesthetics; engaged pedagogy; theater pedagogies.



1 Introdução: construir “alter-(n)ativas”

Corporificar conhecimentos. Eis um dos principais convites e desafios do nosso tempo, considerando as demandas de resistência e re-existência frente a conjunturas hegemônicas marcadas por dinâmicas de subordinação, opressão, discriminação e desigualdades de muitas ordens. Luiz Rufino (2021, p. 9), para se referir a este quadro, fala em um “mundo fraturado”, em vias de fim, o que, para ele, não se constituiria como “[...] uma profecia, mas sim uma prática sistêmica que sustenta a modernidade e se perpetua ao longo de um tempo encapsulado pelas promessas de progresso e desenvolvimento civilizatório”.

Os últimos anos, caracterizados por um movimento que tem buscado superar os efeitos da pandemia de COVID-19 que tomou o mundo, especialmente a partir de 2020, em coabitação e integração com o cenário histórico desenhado acima, têm trazido a urgência de reivindicar e relacionar outras epistemologias, redes de conhecimentos corporificados em corpos encarnados, gerados e retroalimentados em experiências mundanas, individuais e coletivas.

Para mim, como artista-professor-pesquisador, isso tornou ainda mais vivo o desejo de investigar e inventar poéticas e pedagogias do teatro que tivessem como princípios a dialogia, o engajamento e, sobretudo, o “estar-com-o-outro” no mundo, isto é, uma abordagem relacional. Reconhecer isso disparou, em mim, o movimento de criar experiências em arte, também na sala de aula, atravessadas por arranjos dissidentes, composições cênicas e processos artísticos e pedagógicos des e decoloniais (Walsh, 2017) e, além disso, provocar os/as estudantes, nas graduações nas quais atuo com formação docente, à criação de programas de arte desta natureza.

Essa (auto)provocação vai ao encontro de um pensar-agir “decolonial”, que, para Walsh (2017, p. 25), refere-se a assumir “[...] posições, horizontes e projetos para resistir, transgredir, intervir, emergir, criar e influenciar. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua, no qual se pode identificar, tornar visíveis e estimular ‘lugares’ de exterioridade e construções alter-(n)ativas”.

Isso implica tomar o teatro e o conhecimento nele gerado como uma matéria viva, seus sujeitos como seres contextualizados, em movimento, um *corpus* social. Acima de tudo, trata-se de um convite a uma dança, a uma narrativa epistemológica que abraça este como o que ele é: um “[...] corpo de emoções e afetos, do sabor, do cheiro, do tato, da audição, da visão [...], uma narrativa somática que precede e sustenta as narrativas das quais o corpo fala [...]” (Santos, 2021, p. 137).

Entre tantas linhas pelas quais tenho mergulhado, li em uma delas, escrita por Rufino (2021, p. 51): “[...] tudo que há no mundo tem um corpo para bailar”. Há alguns anos, em 2018, desenvolvi um projeto de extensão, intitulado “Corpos (da) Cidade”, no qual tínhamos como um dos princípios esta leitura ecológica dos centros urbanos e, em escala macro, daquilo que nos cerca, o universo que habitamos e a vida que o anima. Assim, a proposição que nasce destas abordagens exigiu uma atitude poética, pedagógica, ética e política que possibilitasse olhar, escutar e (se) afetar



pelo e com o outro, pelo e com o que nos cerca, com as motivações, demandas e expectativas conjunturais no horizonte.

Como cidadão de um lugar, em relação, e como artista-professor-pesquisador, nos meus lugares de atuação e ação, isso significou investigar e inventar dispositivos relacionais e engajados. Daí o porquê de vir pesquisando, pensando e buscando construir poéticas e, nelas, conhecimentos corporificados. Não é suficiente se colocar contra determinadas práticas cartesianas, dominantes, opressoras, insensíveis, entre outras que ecoam os movimentos de colonialidade. É preciso agir. Uma ação que, aqui, reconhece estes corpos, aos quais venho fazendo referência e que reclamam a urgência de vencer essas demandas citadas, não somente como “[...] àqueles que foram aprisionados como sendo o ‘outro’ da conjunção branco/macho/adulto/cristão. Falo, também, de planta, bicho, chão, água, palavra, saberes, espíritos e sonhos” (Rufino, 2021, p. 50).

Esse reconhecimento, em minhas práticas, implicou uma convocação a uma escuta ativa em relação ao contexto no qual estamos inseridos e a criar estratégias coletivas e ecológicas para interromper esse fluxo contínuo de dominação hegemônica, no nosso caso, nos modos de ser/estar, pensar e fazer arte, teatro. Fazer-se relacional e engajado, aqui, exigiu uma re-integração entre arte e vida. Não havia e não há como ser diferente.

Estou falando de uma memória viva, encarnada, que re-monta - e desmonta - um tempo que se desdobra desde 2020, aos dias atuais. Disparar (auto)provocações, naquele período e, ainda, aqui-agora, me possibilitou o encontro com um conceito que surgiu, antes, enquanto ação e princípio nas lutas de povos indígenas e afrodescendentes da América Latina: “corazonar”. Esse termo, ao qual tive acesso na leitura de estudos de Santos (2021), fez-se presente, primeiro, em empiria, no mundo, na cosmopercepção¹ indígena e afro, cujas lógicas não dialogam com a fragmentação do corpo, do sujeito, da vida, da natureza. Assim, ecoar este modo de perceber o mundo e o movimento que o atravessa, em minhas poéticas e suas pedagogias, tem me convocado ao esgarçamento das fronteiras e binaridades convencionadas no pensar-fazer ocidental. Isso porque “conceber o *corazonar* como uma emergência é vê-lo na expressão do híbrido alquímico emoções/afetos/razões, o sentir/pensar inscrito nas lutas sociais” (Santos, 2021, p. 154). Como entendido e praticado, aqui, em experiências criativas e pedagógicas teatrais, há um movimento de estímulo mútuo, em uma via de mão dupla, para podermos “gozar o mundo” enquanto o transformamos.

É importante não confundir isso com uma abordagem “romântica” ou “aleatória”, no uso descontrolado de nossas emoções. Diz respeito, ao contrário, por tomá-las - inclusive de modo planejado - como “[...] a energia vital que impele as boas-razões-para-agir a passarem à ação ponderada”, ressalta Santos (2021, p. 154). Isso tem implicado um movimento constante de

1 Mais inclusiva que o termo “cosmovisão”, que seria usado, no Ocidente, para resumir a lógica cultural de uma sociedade, pelo seu privilégio do visual, a “cosmopercepção” expandiria para outras leituras de mundo, por diferentes grupos culturais, que podem privilegiar outros sentidos, que não apenas o visual, ou a combinação deles (OYĖWŪMÍ, 2021). Esta abordagem nos conduz, ainda, a reconhecer outras perspectivas e outras dimensões, que não são exclusivas da matéria.



atualização das minhas práticas e da minha construção, enquanto artista-professor, me reconhecendo, também, como um dos sujeitos expostos nos entrelugares que compõem essas poéticas, na sala de aula e fora dela. Nesse sentido, não é só o/a aluno/a que se expõe, que se coloca vulnerável nos processos. É preciso ser e compor pontes e rios, simultaneamente.

A fim de nos provocar nesse sentido, convido a um mergulho em uma reflexão de bell hooks (2017) que sublinha a demanda de uma metodologia holística e dialógica nos processos pedagógicos - aqui, também, artísticos - nos quais ambos, estudantes e docentes, compartilham, segundo ela, confessam. Este seria um dos princípios de uma pedagogia engajada, isto é, que fortalece, estimula e se torna lugar de partilha mútua.

Todos/as correm riscos, enquanto constroem e atualizam seu percurso, coletivamente, o que é, também, uma dimensão sociocultural do corazar: a partilha de riscos no agrupamento que compomos, em uma poética, um criar em prol de soluções para questões igualmente compartilhadas. Neste sentido é que as abordagens e perspectivas que venho relacionando, aqui, (in)surgem como uma emergência coletiva entre diversos pares artistas-professores-pesquisadores, os quais, junto a mim, identificam a urgência de espaços-tempos para ecoar, criar, disparar e sistematizar modos outros de se pensar e fazer arte, de ser e estar “com-o-outro”.

Com isso no horizonte, esta escrita compõe mapeamentos e estudos nos quais tenho construído um diálogo entre as especificidades procedimentais, teórico-epistemológicas, referenciais, experimentais e empíricas de poéticas e estéticas insurgentes, incluindo suas pedagogias, atravessadas por um movimento de expansão, de entrecruzamento e agenciamentos de práticas e epistemologias outras, especialmente aquelas do Sul² (Santos, 2021).

É importante dizer que as reflexões e provocações trazidas, aqui, foram disparadas e são derivadas de um universo empírico, de práticas e investigações cênicas, de experiências criativas e pedagógicas no campo do Teatro, que se potencializam e se desdobram em teorização. Isto é, registro, sistematização, análise, interpretação das mesmas e, então, um retorno à ação, corporificando a tríplice ação-reflexão-ação.

Tenho feito isso junto a diversos agrupamentos, no contexto da Universidade de Minas Gerais, onde atuo como artista-docente, com a comunidade local e agrupamentos de artistas. Neste contexto, a arte de mapear tem sido disparadora de ações, sendo essa a principal abordagem metodológica e, também, princípio e dispositivo para outras criações. É a partir dessas abordagens e do reconhecimento das demandas partilhadas, em uma percepção “corazionada” do/no nosso tempo, que tenho investido na criação de poéticas e pedagogias corporificadas, isto é, engajadas e relacionais, como um possível caminho para as pedagogias teatrais do/aqui-agora e, diria, daquelas em devir. Algo que reconheço ecoar, também, como uma resposta ao que nos pergunta e

2 O Sul, nesse contexto, para Santos (2021, p. 17), diz respeito a um “Sul epistemológico”, “[...] à produção e à validação de conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas da injustiça, da opressão e da destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado”.



desafia Rufino (2021, p. 9): “qual a possibilidade de adiarmos esse horizonte de desabamento do céu e de aumento dos escombros que asfixiam a dignidade do existir?”.

Passar por algumas dessas “construções alter-(n)ativas”. Eis um convite às próximas linhas.

2 Ser/Estar com

Compartilhar. O que partilho hoje, aqui - e, antes, no aqui-agora de uma quinta-feira, por volta das 10 horas de uma manhã fria, em Belo Horizonte, Minas Gerais - se estabelece em um estado da prática como pesquisa e da pesquisa como prática, algo que é atravessado por minhas inquietações e descobertas, enquanto artista-professor-pesquisador, considerando o período que compreende desde o início do ano de 2020, quando a pandemia de COVID-19 acometeu o mundo.

Naquele contexto sem precedentes, um desafio, que tinha a potência de nos paralisar ou nos colocar em movimento, surgiu para os/as professores/as: criar e realizar aulas remotas, também de teatro. Então, o que, hoje, compartilho, lendo e atualizando como um possível caminho, faz parte de um mapeamento em um percurso tateante de compreensão do que foi construído, entre outros lugares, no contexto da graduação de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal de Minas Gerais, nas disciplinas de estágios de teatro. Nesse curso, algo que se potencializou pelas demandas do período de isolamento social, tenho investido em criar oportunidades de experiências para que os/as professores/as em formação investiguem possibilidades e inventem poéticas, seus programas de arte, para construir suas práticas artísticas e pedagógicas na docência.

Esse contexto e suas demandas me estimulam a pensar e disparar dispositivos em prol de ações e de um pensamento poético que pudesse nos colocar em relação e gerar um engajamento, ainda que, na pandemia, mediados por telas. Sendo um dispositivo, aqui, compreendido à luz do uso comum foucaultiano, que “[...] parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos [...] que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter efeito mais ou menos imediato” (Agamben, 2009, p. 35) sempre implicados num processo de subjetivação, isto é, na constituição do seu sujeito, “[...] que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre viventes e os dispositivos” (Agamben, 2009, p. 41). As propostas de programas e de composições realizadas nas disciplinas consistiram em materialidades, procedimentos, ações, etc., que dispararam outras ações e interações. O desejo era que pudéssemos criar espacialidades relacionais, entrelugares para “ser/estar com” o outro, as sonoridades, as visualidades, a mídia, a criação. Foi neste sentido que criei um programa performativo³ intitulado “Todos Compomos Rio”.

3 Para Eleonora Fabião (2013), o programa performativo configura o enunciado da performance, composto por um conjunto de ações a ser realizado, sem ensaio, pelo artista, pelo público ou por ambos.



Naquele período, tive contato com um trabalho do coletivo Dodecafônico⁴, de São Paulo-SP. Antes da pandemia, esse agrupamento estava criando uma obra que envolvia uma relação com rios na capital paulista. Com a crise sanitária que se instalou, naquele contexto, eles/as também precisaram atualizar suas ações, sua poética, para aquele processo criativo e, então, geraram uma obra que se chama “[Des]terror - cartas ao rio”. Diante desta criação, eu comecei a pensar como eu poderia criar dispositivos relacionais com os/as estudantes e, ao mesmo tempo, instigá-los a buscar, nos lugares de experimentação poética, princípios para outras formas de ser/estar e pensar outras teatralidades. Naquele contexto - e, também, neste de agora - aquelas que habitam a vida, os movimentos sociais e culturais, o mundo.

Essa problematização se fazia oportuna, uma vez que, diante do que vínhamos desenvolvendo, de um lado, as principais questões que surgiam eram direcionadas a uma crise da espetacularidade, isto é, da presença de um público, de pessoas partilhando o mesmo lugar, aplaudindo, enfim, de toda convenção que marca, sobretudo, o teatro tido como ocidental; e, de outro lado, de modo complementar, a crise entre ausência e presença. Um conjunto de tensões que aquele desenho remoto intensificava para nós. Então, comecei a investigar algo que re-monto, aqui, como procedimento que materializaria um dos princípios para as poéticas e pedagogias que venho propondo: dispositivos relacionais. Esta investigação vai ao encontro de um tipo de prática artística e pedagógica atravessada pelo que propunha Nicolas Bourriaud (2009, p. 21): “[...] pela intersubjetividade e [que] tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido”.

O trabalho do Dodecafônico surgiu como uma primeira oportunidade de experimentação, de corazonar. Imersos nela, alunos/as e eu nos provocamos: que elementos reconhecíamos, ali, em um elo teatralidade-vida? Poeticamente, como compor com aquela criação que já estava composta? A ação, quando compartilhada, ocorreu de modo síncrono, em “tempo real”, mas hibridizando registros prévios de outras ações, com as quais os performers interagiam. Meu primeiro contato foi em uma daquelas ocasiões. Porém, conseguíamos acessar o registro dela na página do coletivo, em uma rede social. Com esta possibilidade de interação, de construção de relações e realização de composições, em diferentes tempos e espaços, disparei este dispositivo com a turma. Começamos, assim, com este trabalho, a atualizar modos de criar e compor, em “aqui-agoras” nossos. A partir disso, fomos criando programas performativos como possibilidades de construção de presença, naquele entrelugar remoto. Como é o caso deste, abaixo.

Pausar e ir à composição:

compor com vídeo
compor com sonoridades
compor com bilhete para tela-corpo-sujeito
[escrever bilhete para alguém do outro lado - não é necessário identificar]
disparar sequência aleatória pela posição na tela

4 Coletivo composto por artistas de várias áreas, que, atualmente, tem investigado procedimentos de deriva, o caminhar pela cidade como uma prática estética e política. Para saber mais: <https://coletivoteatrododecafonico.com/>.



compor sonoridade com leitura coletiva de cada bilhete, simultaneamente (Registro do meu diário de bordo, em 10 de setembro de 2020, da disciplina Análise da Prática e Estágio de Teatro IV, da qual sou professor-orientador).

Esse tipo de dispositivo passou a constituir um conjunto de proposições poéticas com vistas em experiências relacionais: atos performativos remotos, ecoando muito a abordagem sensível de Klauss Vianna (2005, p. 52), quando nos lembra: “a arte é, antes de tudo, um gesto de vida”. Como está refletido em meu bilhete, escrito na tarde de 10 de setembro de 2020, quando executamos o programa acima:

Oi, teu vaso de tampa rosa parece uma nave flutuando sobre você, irradiando a luz branca que estoura em tuas mãos. Saúde! [diante de um espirro da pessoa]
(Registro do meu diário de bordo, um bilhete que escrevi para um corpo-tela-sujeito).

É importante dizer que, embora eu esteja trazendo alguns programas, o intuito é compartilhar o mapeamento de princípios que compõem as poéticas e pedagogias que venho investigando, nos últimos anos, considerando os contextos e experiências, individuais e coletivas, pelas quais viemos passando. No caso da experiência compartilhada há pouco, conseguimos subverter os suportes que nos colocavam em contato (computadores, celulares, *tablets*), em um movimento de interação que nos punha em relação com o outro, em um mergulho no espaço por ele/a habitado, ainda que no enquadramento e nos limites impostos pela lente que o capturava e pela tela que o exibia. Subjetivar aqueles lugares e seus objetos, a relação do outro com aquele contexto e as ações que povoavam aquele aqui-agora, no lugar de vida de cada um/a, naquele momento, no isolamento social, disparou, em nós, outros estados e gerou possibilidades outras de encontros e presenças. Conseguimos, então, dar origem a um entrelugar relacional, impulsionados por uma poética que nos expunha e nos convidava a perceber que, para além das telas, estávamos com-o-outro - ou podíamos estar. Criamos um “lugar terceiro” ou, nas palavras de Homi Bhabha (1996, p. 36), um terceiro espaço, um campo intersticial que “[...] permite as outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas [...]”. Foi o que ocorreu: não se tratava mais do meu quarto, da sala de uma aluna, do quarto de outro ou da varanda voltada para o quintal da casa de um dos estudantes, para citar alguns espaços ocupados por nós. Emergiu, ali, naquele presente, um lugar terceiro, um interstício co-criado, compartilhado, relacional.

Assim, uma espécie de encruzilhada, um universo de subjetividades em relação foi se constituindo naquela experiência e em outras que tinham por objetivo “ser/estar com”. Essa possibilidade e a oportunidade criadas para isso com aqueles/as estudantes me remete à abordagem que Leda Maria Martins (1997), em *Afrografias da Memória*, constrói para tratar deste entre-lugar de entrecruzamentos. Para ela, a encruzilhada se constitui como uma instância simbólica, que gera

[...] vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e



disseminação. [...] a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção [...] (Martins, 1997, p. 28).

Habitar esses entrelugares, naquele contexto e mesmo nos de agora, quando ainda buscamos a sua superação, aparece, como em uma “gira”, como uma possibilidade poética e política que nos conduz a pedagogias e estéticas relacionais, uma vez que saímos do isolamento social imposto por aquela conjuntura, mas mantivemos muito do distanciamento em relação ao outro, à sua realidade, às suas questões sociais, históricas, emocionais, entre uma variedade de dimensões que o/nos compõem. Vejo, ouço e percebo isto a cada aula, a cada visita em uma escola de Educação Básica, a cada reunião de programas e projetos na Universidade, entre meus pares, da academia, da arte, do teatro, do mundo. Há muitos discursos sensíveis - outros nem tanto - mas práticas, ainda, autocentradas - diria que por efeitos de uma lógica ocidentalizada e capitalista.

Estes dias, escutei um relato de uma professora supervisora que observava uma criança que queria apenas alguma atenção, alguma escuta de uma estagiária, que, envolvida em seu universo de prioridades, não se dispôs sequer a enxergar, a devolver uma réplica ao que propunha a criança. Uma espécie de invisibilização daquele sujeito, pela docente em formação, que foi sentida e, depois, expressa à sua professora. Lamento por ela, pela estagiária, pela oportunidade potente de troca e afeto perdida. Este tipo de atitude e postura, trazida nesta breve narrativa, sintetiza o que precisamos reverter para, de fato, investirmos na construção de poéticas e pedagogias relacionais.

Nesta direção, compartilho de um pensamento e um lembrete de Rufino (2021, p. 19-20), advindo também da observação de um diálogo entre uma professora e uma criança⁵, que me leva a crer e me provoca à mudança: “[...] estamos sempre a aprender e, ao nos lançarmos nessa jornada, estamos a nos refazer na relação com o outro. Aprender implica afeto, está relacionado primeiramente à esfera do sentir [...]”. Quando passei a considerar e a investigar possibilidades presentes numa espécie de giro epistemológico e de ação neste sentido, reconheci, no processo, a demanda de algo que estaria relacionado, justamente, às dimensões sensíveis “[...] do viver e do pulsar essa vivacidade tecendo diálogos que primam por uma relação ética com quem se tece”, como completa Rufino (2021, p. 20) - e me leva à “gira”, do que falarei logo mais adiante. Este se tornou o meu intento, fruto de muitas inquietações, que reverberam até hoje, que atualizo nas linhas que trago aqui e se ritualizarão, performativamente, a cada outra leitura, a cada processo criativo e pedagógico que vivenciar.

3 Criar lugares e “ganhar corpo e chão”

Pedir licença para criar e falar de um lugar. Aquela conjuntura trazia outra inquietação: como construir um espaço para “ser/estar com” o outro e não “para” o outro? Esta questão tem funcionado

5 Cf. Rufino, 2021, p. 17-25.



como um dispositivo para articular os princípios e vencer as demandas que vêm sendo partilhadas nestas páginas. Logo, o que narro, aqui, é fruto do percurso docente, ao mesmo tempo, em que dispara a minha atuação como professor-artista, entre inquietações, a investigar como desenvolver uma prática na qual eu conseguiria me relacionar com as pessoas e não apenas “dar aulas para elas”, - o que poderia ser um caminho mais “prático”, uma espécie de prestação de serviços. Mas prefiro um pensar-agir que compreende a educação e a arte como lugares habitados por existências e poéticas, que têm a potência ética, estética e política de poetizar e transformar o cotidiano, a vida.

Durante a pandemia, por exemplo, isso se acentuou com as demandas de processos pedagógicos remotos, também de teatro. Naquela ocasião, além da busca por inventar um tipo de teatro possível, nos exigiu investigar que tipo de programa e pensamento artístico e pedagógico era preciso ser desenvolvido para abraçar isso e lidar com a dinâmica de ausência-presença imposta pelo isolamento social. A educação seria, então, o lugar mais potente para isso, uma vez que “[...] emerge como um radical vivo; corporal; vibrante; dialógico; inacabado; alteritário; comunitário; produtor de presença, dúvida, vivência e partilha” (Rufino, 2021, p. 11).

Logo de cara, compreendi que precisávamos esgarçar as fronteiras convencionadas por um teatro dito ocidental, ainda caracterizado sob práticas da colonialidade, que insistem em se atualizar. Algo que está em processo agora, enquanto escrevo este texto. Vencer essa demanda, des e decolonizar as minhas poéticas e suas pedagogias, expandindo abordagens, procedimentos, pensamentos e referências, ecoa movimentos e ações coletivas que integram a emergência por re-existir em múltiplas possibilidades de expressão e manifestação.

Nesse caminho, Rufino (2021, p. 50), mais uma vez, nos provoca: “[...] é necessário ganhar corpo e chão”. Então, fui investigar como poderíamos construir essa presença compartilhada, de maneira que, ao invés de criar ações “para” outro, investiria em criar “com” o outro: proposições poéticas e entrelugares para “ser/estar com”. Foi ali que a abordagem da estética relacional me pareceu urgente e oportuna. Com isso, busquei dispositivos capazes de disparar ações do outro comigo, compartilhando uma mesma temporalidade, um mesmo aqui-agora.

Novamente, os atos performativos apareceram como ações potenciais, refletindo muito as identificações daqueles/as estudantes com os lugares que habitavam, onde eles/as estavam, na ocasião, naquele momento pandêmico. Os espaços de vida de cada um/a de nós: como estávamos vivendo, relacionando-nos com as coisas, com o lugar, com as materialidades, com aquilo ao que tínhamos acesso, em um período de isolamento social, àquela altura, bem radical.

Essa compreensão adveio muito como eco ao pensamento e práticas desenvolvidas e sistematizadas por Eleonora Fabião (2009). Ao refletir sobre aspectos relativos à performance e ao teatro no contexto de processos criativos e pedagógicos, ela relaciona alguns elementos que podem, de alguma forma, sugerir encaminhamentos para pensar poéticas que promovam possíveis deslocamentos, (des)territorializações, que eram – e ainda são – ao que nos convocam as conjunturas às quais temos sido expostos, sobretudo, nos últimos tempos.



Ela parte do entendimento de que programas performativos baseiam-se em elementos dramáticos discerníveis. Destaquei, aqui, alguns sinalizados por ela e que fundamentaram algumas das proposições que venho expondo:

- 1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais [...]; 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas espécies, naturezas e esferas ontológicas [...]; 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos [...]; 4) aguda simplificação da forma e condensação de materiais e ideias [...]; 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso [...]; 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso [...]; 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social [...]; 8) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações pessoais são publicamente performados [...]; 9) o curto-circuito entre arte e não-arte [...]; 10) o estreitamento entre política e estética [...]; 11) agudez conceitual [...]; 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos [...]; e [...] a ampliação dos limites psicofísicos do performer e de sua audiência (Fabião, 2009, p. 63).

Os programas que fui propondo e que experimentamos ativavam o que chamei de “presença em relação”: algo que ocorria entre a gente, quando a tela do recurso tecnológico que nos colocava em contato remoto deixava de ser apenas uma ferramenta e se tornava um campo de coabitação, território de interação, um entrelugar intersubjetivo e relacional. Um computador, um celular, um *tablet* deixava de ser apenas instrumento e passava, também, a compor. Então, as nossas interações incluíam, ainda, composições com aquilo que estava nos colocando em comunicação.

Em um desses atos composicionais, um programa que executamos dizia respeito a realizar passeios por nossas casas. Assim, com esse aparelho que passou a compor conosco, levamos-nos a passear uns/umas por entre os lugares dos/as outros/as. Eis o programa e, ainda aqui, um convite:

levar para um passeio pelo seu ambiente
desenvolver ações que você não faria aqui, em uma aula
passear enquanto durar a sonoridade (Registro do meu diário de bordo, em 17 de junho de 2021, também na disciplina Estágio de Teatro IV).

A proposta envolvia a experimentação de um estado de esgotamento - isto é, explorar as primeiras ações, em geral, planejadas, mas com a dilatação do tempo, ao esgotá-las, ir além delas e, então, chegar àquelas mais orgânicas, mobilizadas pelo acontecimento em si, pelos eventos daquele tempo presente, entrar num estado liminar, potente e propício à criação - disparado pela sonoridade do discurso “É proibido proibir”, proferido por Caetano Veloso, em 1968, durante as eliminatórias do Festival Internacional da Canção, em São Paulo, cujo áudio durava cerca de 5 minutos. Quis partilhar aquelas palavras, aqueles sons - aqui, também, por *link*⁶ - como um manifesto para aqueles e estes tempos, que se atualizam. Nessas ações performativas, foram montados muitos mosaicos

⁶ Áudio e discurso transcrito de É proibido proibir, Caetano Veloso, podem ser apreciados em: <https://tinyurl.com/eproibidoproibir>.



vivos, em movimento⁷. Quadros de um tempo. Paisagens e poéticas que refletiam nossos contextos, nossos modos de viver - naquele momento, também, sobreviver em - nossas experiências estéticas, ali, naquele agora.

A execução desse programa, naquele junho de 2021, nos possibilitou ter contato com contextos, ações e temporalidades diversas, naquele aqui-agora. Houve um aluno que começou suas ações no seu quarto, onde participava da aula, mostrando detalhes de objetos, num enquadramento que foi se ampliando, aos poucos, quando passamos a visualizar o entorno, envolto por paredes de tijolos vermelhos sem reboco, enquanto ele passou a se mover pela casa, até chegar a uma varanda que levava a um quintal, onde havia uma mesa, com algumas cadeiras de madeira, em uma das quais ele se sentou e passou a compartilhar a paisagem de um céu azul, quase sem nuvens, numa tarde ensolarada, galhos de árvores, repletos de folhas verdes, por fora do muro, também de tijolos sem reboco, que recortava a paisagem e limitava o terreno da sua casa. Uma das alunas, na mesma aula, começou suas ações compartilhando partes da sala da sua casa, onde havia uma mesa com tampo de vidro, cadeiras de metal, na cor preta, paredes brancas com alguns quadros e, de repente, uma janela, que dava para uma rua, com pouco movimento, sem pessoas circulando e um silêncio que era cortado apenas pelos sons dos veículos, que passavam, ora em frente à casa, ora mais ao longe.

Essas foram apenas duas das várias composições que surgiram dos atos performativos desenvolvidos naquele dia. Reconheço, nesse programa e em seus resultados, alguns traços do que Thaise Nardim (2011) sublinha em alguns dos roteiros propostos por Allan Kaprow⁸, bem como, dos acontecimentos deles gerados. Dentre eles, havia um roteiro elaborado e executado por alunos/as do *California Institute of Arts* (CalArts):

(leito de rio seco)
molhando uma pedra
carregando-a rio abaixo até que esteja seca
largando-a
escolhendo, lá, outra pedra
molhando-a
carregando-a rio acima até secar
largando-a
(Kelley, 2004, p. 168 *apud* Nardim, 2011, p. 105).

Essa proposta, segundo Nardim (2011), além das ações de molhar a pedra, carregá-la pelo leito do rio – “rio abaixo” e “rio acima” - até ela secar e, então, largá-la, sugere apenas o local do acontecimento, isto é, um “leito de rio seco”. Isso, segundo ela, criou uma abertura de modo que aqueles que executariam o roteiro possuíam liberdade para escolhas pessoais, como: as pedras, o trecho do rio, a maneira como a carregariam, entre outros caminhos possíveis. Nesse ponto, o programa que propus aos/as alunas encontra semelhança, no caso da aula, naquele momento, remota, apenas duas ações foram sugeridas: passear pelo ambiente e realizar ações que não fariam

7 Por normas da Universidade, o registro dessas imagens não podem ser partilhadas aqui.

8 Allan Kaprow (1927-2006) foi um artista americano que se destacou na arte contemporânea pela exploração dos *happenings* enquanto expressão artística.



em uma aula. Essa margem para as escolhas, assim como na proposta de Kaprow, trouxe liberdade e autonomia para as composições, além de trazer para aquele contexto as dimensões (inter)subjetivas e socioculturais daqueles sujeitos. Esses atos possibilitaram se relacionar consigo mesmos, com aquele espaço-tempo e, no caso da nossa aula, com o outro e com aquele “terceiro” espaço criado, um lugar de convivência, de coabitação, de compartilhamento em ação – não havia expectadores externos - e de outros modos de estar presente.

Destacar. Sublinho, aqui, a dimensão do engajamento nessas proposições artísticas, nos vetores poéticos e estéticos, e, atravessando isso, políticos e éticos. Algo que tem se constituído como outra (auto)provocação: como manter isso vivo em outros projetos poéticos e pedagógicos? Na Universidade e fora dela. É, também, a isso que provoço a você, que me lê.

No caso de Allan Kaprow, proposições como a citada no estudo de Nardim (2011) compõem um conjunto que o artista e professor americano chamou de “*Activities*”, *Atividades*, na tradução literal da autora, que diriam respeito a

[...] obras com caráter de evento, assim como os *Happenings*. Nelas, um pequeno grupo de pessoas engaja-se na realização de ações previstas em um roteiro. Diferentemente dos *Happenings*, entretanto, as *Atividades* eram elaboradas sem ter como objetivo o compartilhamento do momento da execução com uma audiência, um grupo destacado daqueles que participavam e formalizasse uma plateia. [...] são obras de arte cujo fim está na sua realização (Nardim, 2011, p. 106-107).

Dessa abordagem, conforme apontado há pouco, também reconheço os ecos na proposta que desenvolvi em 2021. Entretanto, essa reflexão e reconhecimento se dão nesse momento de análise e interpretação do que foi desenvolvido naquela experiência. Naquele momento, a referência que disparou aquela entre outras proposições desenvolvidas diz respeito ao programa performativo, conforme proposto por Eleonora Fabião (2013, p. 4), que o entende como “[...] o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”. Então, para ela, o programa configuraria um procedimento composicional, um dispositivo para experimentação, no sentido de criar corpo e relações entre corpos. Foi à luz dessa abordagem que fui criando os roteiros para os atos performativos que realizamos nas aulas.

Junto a isso, o movimento no qual tenho investido e que venho compartilhando nesse texto é reflexo, também, de um investimento em uma pedagogia engajada, como propunha bell hooks (2017, p. 21-22), ao considerar o ato pedagógico da sala de aula como teatral, isto é, como um conjunto de ações que pode dar origem a um “[...] espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma”, de cada agrupamento, a cada novo encontro, acrescentaria eu, em composição com o escrito dela.



Essa compreensão é atravessada por alguns princípios que delineiam essa abordagem e que surgem, para mim, como uma rede de estímulos: sublinhar as demandas de integração e esgarçamento da fragmentação convencionada entre mente, corpo e espírito; desenvolver uma prática holística, na qual alunos/as e professores/as se reconhecem, a si e ao outro, como sujeitos integrais, experienciando processos próprios de construção de conhecimentos, não apenas acadêmicos, mas em relação a estar “com-o-outro-no-mundo”; perceber os sujeitos da aprendizagem de modo contextualizado, considerando a complexidade de suas vidas e experiências mundanas (hooks, 2017).

Na execução do programa que partilhei há pouco, como explicitiei, os/as alunos/as, em geral, programavam ações e percursos. Isso, por sua vez, não durava muito, não ia além de 30 segundos. Quando o ato começava a se expandir, uma espécie de estado de esgotamento, ainda que breve - levando-se em conta que o programa tinha apenas 5 minutos de duração - começava a surgir. Naquele agora, a performatividade se instaurava e a dimensão das subjetividades, numa proposta relacional e engajada, aparecia de forma mais evidente. Ali, eu consegui reconhecer a potência do que estávamos criando, não só enquanto ato performativo, mas no que tange à pedagogia implicada naquela experimentação.

Posteriormente, voltamos a esse registro - que ficava gravado, como toda aula remota síncrona - para entrar em contato com o que cada um/a dos/as demais pessoas havia compartilhado, nos percursos que fizeram. Isso inaugurava outra criação. E, ainda, uma terceira obra que seria a composição coletiva, o mosaico de paisagens em movimento, de vídeos, no aqui-agora daqueles minutos. Vale lembrar que estou fazendo essa fragmentação, aqui, em caráter didático. Mas, como todas as propostas, tudo o que foi criado se instaurou em composição.

Narro essa experiência, também, porque ela nos traz outro aspecto sintomático e problemático das experiências pedagógicas remotas: a câmera desligada. Isso seria o que considero a tradução da “ausência” - que poderia ser, de fato, física, quando a pessoa apenas entrava na sala virtual, desligava a câmera e ia fazer outras coisas - ainda que essa escolha também se constituísse como um tipo de “presença”. Um modo de estar presente que é também simbólico para o nosso tempo, com todos os desafios relacionais que temos enfrentado, desde pautas políticas à dimensão da afetividade e às transformações no nosso modo de viver, especialmente no contexto de busca por superação dos efeitos da pandemia.

Ocorria que, de início, nas aulas, essa atitude, de não ligar a câmera, era sempre reconhecida como um estar ausente. Diante disso, comecei a investigar como eu convidaria essas pessoas a estarem comigo, com a câmera ligada e presentes nas ações, em relação com o outro, sem que se fizesse necessária uma imposição ou, mesmo, pedidos insistentes para isso. Assim, dispositivos e ações como aqueles presentes no programa performativo que narrei foram ativando, organicamente, esse entrelugar, esse campo intersticial de negociação e interação intersubjetiva, esse estado de partilha, que, gradativamente, foi se tornando algo comum entre nós. Chegar a essas estratégias foi fruto das investigações nas quais mergulhei naquele momento. O resultado disso foi que durante os 04 períodos letivos, entre 2020 e 2021, em que se manteve o ensino remoto, eu não tive que



solicitar diretamente para nenhum estudante ligar a câmera. Isso, para mim, refletia a potência de se construir espaços-tempos relacionais e mobilizadores de engajamento.

Hoje, consigo construir um entendimento de que as crises que vêm caracterizando os últimos 05 anos me levaram a essa investigação poética e pedagógica. Nela, intento vencer algumas demandas conjunturais do/no nosso tempo, sobretudo no que se refere ao ser/estar com-o-outro, às mudanças nos nossos modos de vida, à superação de uma hegemonia do pensamento, da produção de conhecimento e da criação, da corporificação dos conhecimentos, da busca por melhores maneiras de habitar o mundo.

4 Expandir a/na gira

Abrir algumas últimas linhas - que não são finais. É nesse ponto que se encontra esse mapeamento. Na investigação, na sistematização e na compreensão de princípios que vim compartilhando, no sentido de fazê-los funcionar, ainda aqui, como dispositivo de ação, como projeto que reivindica o rompimento de uma lógica convencionada em torno do teatro e suas pedagogias. Assim, essa escrita é um ato de (auto)inscrição, em pensamento, ação e provisoriamente.

Práticas artístico-pedagógicas como as que partilhei, dentre outras que vim desenvolvendo, nos últimos anos, acabam compondo uma abordagem da teatralidade como campo expandido, no que diz respeito a essa possibilidade de abraço a outros procedimentos, outros recursos, outros movimentos, outras referências e epistemologias que não se fazem presentes no teatro convencionado, especialmente aquele tido como ocidental. Isso é o que tem me possibilitado estender essa investigação a práticas des e decoloniais, a abraçar outras cosmopercepções de mundo, como as indígenas e africanas, a compor outros arranjos dissidentes.

Essa expansão, a percepção desse território ampliado, da erosão da espetacularidade e do teatro convencionado, da insubordinação e indisciplina diante de lógicas que nos foram apresentadas como modelo de existência, tudo isso surge como uma tentativa de re-existir, de superar os limites desse modo dominante de viver, uma forma instituída por movimentos hegemônicos. Isso implica reconhecer a diversidade, atuar sob o princípio da coexistência e de uma abordagem ecológica das relações, na educação, no teatro, na arte, na vida.

Re-montar o pensamento e a ação poética e pedagógica que venho construindo, incluindo esta, nesse agora, é o que possibilita estas reflexões, proposições e, acima de tudo, provocações ao ato criativo. Que as linhas desta escrita atuem como “boas-razões-para-agir”. Que performem como os programas e sejam disparadoras de outras criações. Com a partilha dessas experiências, meu intuito é, também, nos provocar ao não contentamento apenas com a insurgência de narrativas que visam a romper com uma hegemonia do saber, com enunciados que tensionem e desestabilizem as histórias e modos de fazer únicos.



Que essas contranarrativas ganhem giros de ação ou, como propõe Rufino (2021), ao nos incitar a um movimento nesse sentido, que se tornem “gira”, isto é, uma dinâmica que abriga e instaura presenças, inscrições identitárias, movimento e deslocamentos da ordem vigente. É o que o nosso tempo e esse mundo fraturado que habitamos têm (re)clamado, nas poéticas e pedagogias, na cena e na vida.

Essa gira é o que tem me permitido sonhar, esperar e criar. Inscrever-me no mundo e me encantar com as inscrições do outro, entre subjetividades que rompem os limites do corpo e abrem caminhos para outros mundos, para outras maneiras de habitá-los, sempre em desvios e inacabamento. Ser força errante. Princípio da experiência corporificada, da educação, da arte e da vida.



Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BHABHA, Homi. O terceiro espaço. Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, IPHAN, 1996, p. 35-41.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da Interdisciplinaridade. In: FLORETINO, A.; TELLES, N. (org.). *Cartografia do ensino de Teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 61-72.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME*, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 13 maio 2024.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- NARDIM, Thaise. As Atividades de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, p. 105-117, jul. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/download/19892/12804.%20Acedido%20em%2018.08.2016/0>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.
- WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. v. 1. Quito-Ecuador: Abya Yala, 2017.



Biografia acadêmica

Vinícius da Silva Lório - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Além disso, é encenador, ator e performer.
E-mail: vinicius.lorio@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Vinícius da Silva Lório

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 maio 2024

Data de aprovação: 31 mar. 2025



O OLHAR DE ANTÍGONA ATRAVÉS DOS TEMPOS:
Tragédia, by Quatroloscinco Teatro do Comum

ANTIGONE'S GAZE THROUGH TIME:
Tragédia, by Quatroloscinco Teatro do Comum

Flávia Almeida Vieira Resende

 <https://orcid.org/0009-0004-6991-7981>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7674

O olhar de Antígona através dos tempos: *Tragédia*, de Quatroloscinco Teatro do Comum

Resumo: Ao longo de mais de dois mil e quinhentos anos, a personagem trágica Antígona nos lança o seu olhar sobre as leis positivas dos homens e sobre o direito fundamental de enterrar o cadáver de seu irmão. Cada nova aparição da personagem traz questionamentos sobre o seu papel e a sua insistência política frente ao contexto em que é reencenada. Este artigo apresenta uma leitura crítica da dramaturgia da peça *Tragédia*, de Quatroloscinco (2019), a partir sobretudo da teoria de Georges Didi-Huberman acerca da imagem crítica, com o objetivo de analisar de que forma o grupo relê essa personagem clássica e se insere em uma linhagem de reescritas do mito, relacionando-o ao contexto político do país. Para isso, propomos quatro questões centrais sobre a personagem na peça: de onde vem esse olhar de Antígona? O que ela observa? O que ela nos diz? A que nos leva esse olhar? A conclusão desta análise é de que o grupo, dessa forma, convoca o público a questionar o olhar e seus pontos de vista sobre o contexto político atual no Brasil, apresentando uma Antígona que insiste em aparecer, apesar de tantas vezes morta.

Palavras-chave: reescritas de Antígona; Didi-Huberman; teatro político; imagem crítica.

Antigone's gaze through time: *Tragédia*, by Quatroloscinco Teatro do Comum

Abstract: For more than two thousand and five hundred years, the tragic character Antigone has cast her gaze upon the positive laws of men and the fundamental right to bury her brother's corpse. Each new appearance of the character raises questions about her role and her political insistence in the context in which she is reenacted. This article presents a critical reading of the dramaturgy of the play *Tragédia*, by Quatroloscinco (2019), based mainly on Georges Didi-Huberman's theory on the critical image, with the aim of analyzing how the group reads this classic character and inserts itself in a lineage of rewritings of the myth, relating it to the political context of the country. To this end, we propose four central questions about the character in the play: where does Antigone's gaze come from? What does she observe? What does she tell us? Where does this gaze lead us? The conclusion of this analysis is that the group, therefore, calls on the public to question their perspective and points of view on the current political context in Brazil, presenting an Antigone who insists on appearing, despite being dead so many times.

Keywords: rewritings of Antigone; Didi-Huberman; political theater; critical image.



“Abramos os olhos para experimentar o que não vemos”
(Didi-Huberman, 2010).

1 Introdução

Em “O que vemos, o que nos olha”, Georges Didi-Huberman (2010) inicia suas reflexões sobre os modos de ver as imagens a partir de uma passagem de “Ulisses”, de Joyce. Revirando a formulação joyciana – “fecha os olhos e vê” – Didi-Huberman mergulha em direção a uma compreensão das formas de visibilidade que passam por uma não compreensão imediata dos sentidos: “quando ver é perder”, ou seja, quando o ato de ver não é um ato de apreensão do objeto, um ato de posse, mas sim de receber de volta um olhar que interroga ao leitor/espectador de determinada obra. Experimentar o que não vemos, abrir os olhos para aquilo que não está dado de imediato pela visão, receber o olhar que a obra nos devolve – este parece ser o convite de Didi-Huberman, que encontramos também na obra *Tragédia*, sétimo espetáculo da trajetória de Quatroloscinco Teatro do Comum¹.

Tragédia, estreada em 2019, é uma peça que se propõe a tratar do contemporâneo a partir de deslocamentos temporais e ficcionais. Num cenário que remete a um bar, com mesa de sinuca e pilhas de engradados de cerveja (cuja distribuição espacial faz alusão às colunas gregas), a peça se inicia com uma cena que poderíamos pensar, a princípio, como ininteligível: uma discussão entre dois atores em língua Guarani, seguido de um canto lamurioso (“o lamento de Antígona”) proferido pelo terceiro ator e de uma projeção do rosto da atriz (única mulher) que compõe a peça: “É Antígona que nos observa através dos tempos” – nos conta a rubrica da dramaturgia publicada. Essa impossibilidade de apreensão do sentido inicial na primeira cena já nos sinaliza para esse estranhamento que o grupo parece propor em cena. Como em uma espécie de “prólogo”, o espectador entra em contato com elementos que voltarão ao longo do espetáculo e que pouco a pouco ganharão novos sentidos: a língua guarani, a discussão entre os dois atores/personagens, o canto e o olhar de Antígona. Entra em contato, ainda, com esses deslocamentos temporais e ficcionais, com elementos que remetem ao contemporâneo (como o cenário do bar), mas também a outros tempos/espacos (Grécia Antiga, língua guarani etc.).

É precisamente sobre o olhar de Antígona que atravessa a cena, essa personagem que “nos observa através dos tempos”, que gostaríamos de deter nossa atenção neste artigo, com o objetivo de analisar de que forma esse grupo tão significativo para o teatro brasileiro contemporâneo relê essa personagem clássica e se insere em uma linhagem de reescritas do mito, relacionando-o ao contexto político do país. Para isso, propomos quatro questões centrais sobre a personagem: de onde vem esse olhar de Antígona? O que ela observa? O que ela nos diz? A que nos leva esse olhar?

1 O grupo surgiu em 2007, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e já esteve com seus espetáculos em 86 cidades de 21 estados brasileiros, além de Uruguai, Argentina e Cuba. Toda a dramaturgia do grupo está publicada em livros.



É válido ressaltar aqui que nossa análise partirá da dramaturgia publicada pelo grupo pela editora Javali e do que essa dramaturgia projeta para a cena, por meio das rubricas. Embora tenhamos assistido ao espetáculo – e, obviamente, o olhar de espectador influencia em nossa leitura –, propomos aqui uma análise que parte do texto e das escolhas que foram feitas quando da publicação².

2 De onde nos mira, Antígona?

A Antígona que nos mira através dos séculos é a Antígona da tragédia homônima de Sófocles, escrita e encenada no século V a.C., em Atenas. É a Antígona filha de Édipo, das relações incestuosas, aquela que acompanha o pai no exílio após a cegueira trágica dele. É a Antígona que se levanta contra a ordem de Creonte, governante de Tebas, em nome de seu dever familiar de enterrar o irmão “traidor”, Polinices. É esta, aliás, a sua mitologia mais conhecida, veiculada a partir da obra *Antígona*, de Sófocles, escrita por volta do ano de 442 a.C.: a irmã que, após a guerra fratricida entre Etéocles e Polinices, se contrapõe ao decreto do rei a fim de fazer valer o seu dever familiar de dar a devida sepultura ao irmão morto.

A personagem clássica de Antígona tem uma longa história de reapropriações desde o século V a.C. até os dias atuais, como demonstra George Steiner em sua obra “Antígonas”³. Durante a Idade Média, a recepção da personagem Antígona se dá, sobretudo, pela epopeia de Stace, “Thebaide”, na qual Antígona e Ismene têm um papel pouco significativo. Posteriormente à descoberta das tragédias de Sófocles (século XVI), alguns textos recuperaram a personagem pela tragédia “*Édipo em Colono*”, pois ali o cuidado familiar da jovem poderia ser mais aproximado aos ideais cristãos (como ocorre em *Antigone ou la Piété*, poema de Robert Garnier, 1580)⁴. É principalmente a partir do século XIX que o conflito entre Antígona e Creonte ganha um papel central na imagem da personagem, principalmente a partir da leitura de Hegel. Em sua “Fenomenologia do espírito”, publicada pela primeira vez em 1807, o filósofo alemão entende que a substância do espírito se dividiria em duas essências éticas: a lei humana e a lei divina. Ambas estariam em contradição, mas também em relação de interdependência e complementariedade, no que poderíamos entender como um movimento dialético.

2 Por exemplo, no texto publicado temos acesso aos nomes dos atores (Assis, Ítalo, Marcos, Rejane), algo que na encenação não fica evidente, e que será importante para a nossa análise aqui.

3 Esse livro de Steiner (2008) traz um exaustivo mapeamento das aparições de Antígona na literatura, no teatro, na ópera, na pintura, na filosofia. Trata, porém, apenas do contexto europeu, embora traga como subtítulo do livro “A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais”. No contexto latino-americano, Romulo Pianacci faz um mapeamento das reescrituras de Antígona na dramaturgia latino-americana em seu livro *Antígona: uma tragédia latino-americana* (2008), e mais recentemente, em 2022, foi publicado pela editora da Università degli Studi di Milano o livro *Antígonas de américa latina: poéticas y políticas en diálogo*, com organização de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos Bravo, que reúne tanto artigos críticos quanto dramaturgias baseadas em Antígona escritas na América Latina. Em todas essas obras citadas, o contexto brasileiro é total ou quase totalmente deixado de lado. No contexto brasileiro, recomendamos a leitura do artigo “Antigone’s Myth in Brazilian Theater: brief notes” (Silva; Araújo, 2023).

4 Cf. Fraisse, 1988; Steiner, 2008.



Para Hegel, a lei divina daria origem à lei humana, mas, em contrapartida, necessitaria desta para sua materialidade. A contradição entre essas duas potências podem ser lidas especificamente nas figuras de Antígona e Creonte. Antígona é a defensora das leis divinas, que estão representadas pela esfera da família, do *oikos*, enquanto Creonte defende as leis humanas, as leis da *polis*. Para Hegel, o grande problema da eticidade da ação de ambos é a radicalidade entre essas duas posições, conforme elas se colocam na tragédia de Sófocles:

Como vê o direito somente do seu lado, e do outro, o agravo, a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a *desobediência* do ser-para-si interior. Os mandamentos do governo são, com efeito, o sentido público universal, exposto à luz do dia; mas a vontade da outra lei é o sentido subterrâneo, enclausurado no interior, que em seu ser-aí se manifesta como vontade da singularidade, e que, em contradição com a primeira lei, é o delito (HEGEL, 2008, p.321, §466, grifos no original.)

Na visão de Hegel, o problema é que Antígona e Creonte defendem posições opostas ao longo da tragédia e estão completamente envolvidos nas suas próprias concepções, não conseguindo mediar as relações um com o outro, daí a tragicidade da peça.

A centralidade do conflito entre Antígona e Creonte e a oposição entre uma lei do estado e alguém que se contrapõe a ela ganharam força nas reescritas do mito especialmente ao longo dos séculos XX e XXI. Nesse período, diversos dramaturgos imprimiram uma visão política ao texto, tornando Antígona uma figura de resistência frente aos contextos de estado de exceção, na Europa e na América Latina, como por exemplo Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Griselda Gambaro, Yuyachkani. É nessa linhagem de releituras de Antígona que entendemos estar a peça *Tragédia, de Quatroloscinco*. Ao trazer para a cena uma Antígona que lança seu olhar através dos séculos, o grupo remonta não apenas a uma origem, mas também a um cansaço dessa personagem que voltaria sempre em momentos de conflito extremo.

Nesse sentido, e buscando responder à questão que nos colocamos sobre de onde vem o olhar de Antígona recuperado em *Tragédia*, interessa-nos pensar numa ideia de origem de Antígona no sentido benjaminiano do termo:

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. [...] O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (Benjamin, 2013, p. 34).

Antígona é essa personagem que aparece e se transforma ao longo dos séculos, transformando as suas aparições anteriores e abrindo novas possibilidades de aparição. Se quisermos remontar a uma origem de Antígona, esbarraremos sempre no turbilhão que cada uma das novas aparições da personagem gerou na história de sua interpretação. Em “Antígonas: apropriações políticas do



imaginário mítico” (Resende, 2023), buscamos delinear o conceito de “imagem mítica de Antígona”, que condensaria em si uma “relação, sempre em movimento, entre a representação imagética, a história concreta, e o pensamento abstrato”, de modo que “a cada momento em que Antígona reaparece, cristaliza-se nela um tempo complexo; mas essa cristalização não pode ser pensada senão como momentânea, pois logo se dissolve e continua com sua existência fantasmática – resultado, porém, de suas diversas incorporações” (Resende, 2023, p. 72).

Essa existência fantasmática e anacrônica de Antígona parece-nos apropriada para pensar a personagem na obra de Quatroloscinco, pois, de fato, Antígona ali não está no mesmo tempo/ espaço dos demais personagens. Durante quase todo o espetáculo, Antígona é vista apenas por meio do vídeo (projeção simultânea de filmagens feitas pela câmera empunhada pelos demais atores) e em momento algum entra em relação direta com os atores no ambiente do bar. Seu único diálogo direto é com o personagem Tirésias (cuja voz é alternada entre os três atores), também este vindo do espaço/tempo da tragédia ática e presente em cena principalmente através do vídeo.

É a partir de uma posição anacrônica, portanto, que nos mira essa Antígona de *Tragédia*, criando tensões sobre a cena que está no contemporâneo e nos lembrando uma e outra vez dessa imagem mítica de resistência política que sobrevive ao longo dos séculos. E, para além disso, ela nos mira de um outro espaço, o espaço do vídeo, da projeção.

A incorporação do recurso do vídeo no palco não só como recurso pronto, mas como processo de filmagem (vale lembrar que são os atores em cena que empunham a câmera que origina as projeções) nos faz pensar que aqui também há um desejo de evidenciar o olhar como um ponto de vista, como uma tomada de posição, à maneira que concebe Didi-Huberman em “Quando as imagens tomam posição” (2017, p. 15):

Para saber, é preciso tomar posição. [...] Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo (Didi-Huberman, 2017, p. 15).

Assim, ao evidenciar o recurso do enquadramento da câmera nas projeções para mostrar aquilo que está *fora de cena*, o grupo assume que a arte apresenta pontos de vista, posicionamentos, sempre parciais. Considerar aquilo que é mostrado é possibilitar uma reflexão sobre o que é deixado de fora.

Além disso, podemos destacar uma cena específica que é significativa para pensarmos aquilo que está fora do espaço cênico como algo obscuro, assim como as cenas de morte violenta nas tragédias gregas. Em determinado momento, Marcos e Assis vão para o fundo e representam um diálogo entre Etéocles e Polínicos, que é filmado por Rejane e projetado nas portas do cenário do bar. Trata-se do diálogo em que Etéocles avisa Polínicos que não deixará o poder após seu ano de



governo e que já estão todos com ele “num grande acordo nacional”⁵. Embora seja um diálogo entre personagens da tragédia e, portanto, pertencentes a esse tempo/espço trágico do vídeo, acreditamos que o fato de ele ocorrer fora de cena evidencia uma relação de como os jogos de poder são construídos *fora de cena*. O recurso da câmera permite, portanto, enquadrar aquilo que está fora de cena e evidenciar as escolhas do olhar, as escolhas dos jogos de poder que permitem ver ou não determinadas negociações.

3 O que vemos com Antígona?

Existem três momentos específicos na peça em que Antígona aparece na projeção observando a cena. O primeiro, como já dissemos, é na cena inicial, espécie de “prólogo” da peça. Logo após a discussão entre os dois atores (Ítalo e Assis) em língua Guarani, temos a seguinte rubrica no texto dramaturgico:

Atrás da parede, Marcos inicia um canto lamurioso, é o lamento de Antígona. Assis e Ítalo desempilham os engradados e os distribuem pelo espaço. Constroem colunas e criam profundidade. Marcos é revelado. No centro do espaço, uma mesa de sinuca. Mais ao fundo, duas portas de metal onduladas suspensas. O rosto de Rejane é projetado nas portas. É Antígona que nos observa através dos tempos. Ítalo e Assis deitam sobre a mesa, como se estivessem mortos. Marcos chora os seus corpos. Ítalo e Assis levantam-se. Fim da projeção. Fim do canto. Mudança de clima. Agora são os três jogadores (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 10-11, grifo nosso).

Nessa cena, o que Antígona (em vídeo) observa é a morte dos dois irmãos e a Antígona do lamento (Marcos) que chora seus corpos. Este é o único momento em que teremos um ator masculino representando de alguma forma Antígona⁶ e a imagem dessa personagem mítica duplicada em cena (no rosto de Rejane projetado e no corpo de Marcos). É também o único momento em que teremos essa chave de leitura dos autores com relação ao papel de Antígona - o fato de ela “nos observar através dos tempos” (presente apenas no texto dramático publicado, em forma de rubrica).

A segunda vez em que a personagem aparece em projeção é marcada da seguinte forma no texto: “Eles decidem a ordem e começam o jogo. Rejane/Antígona volta a parecer na projeção e os observa jogar. Em certo momento, Ítalo interrompe o jogo com um grande urro animalesco. Os outros se desconcertam” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 30). Aqui, Antígona observa o jogo de

5 Essa cena faz referência a um contexto anterior à tragédia de Antígona: quando Édipo deixa Tebas e se exila, seus dois filhos homens, Etéocles e Polinices, deveriam se alternar no poder durante um ano cada. Ao final do primeiro ano, Etéocles não entrega o governo e Polinices, exilado em Argos, ataca Tebas com outros seis governantes. Essa guerra é narrada em “Sete Contra Tebas”, de Ésquilo, e “As Fenícias”, de Eurípedes. Aqui, a cena do “golpe” de Etéocles é aproximada ao contexto brasileiro, na época do *impeachment* de Dilma Rousseff (2016), em que Romero Jucá e Sérgio Machado falam em um “grande acordo nacional”, com STF inclusive, para colocar no poder o então vice-presidente Michel Temer, que foi o que de fato ocorreu.

6 Na cena final, Marcos volta a emitir o canto-lamento do início da peça, mas não assume explicitamente um papel de Antígona.



sinuca entre os atores. Única mulher, do lado de fora da cena, vê esses homens construindo seu jogo (na peça também uma analogia aos jogos de poder, muito pautados em um ambiente masculino).

A terceira e última aparição de Antígona na projeção como observadora vem logo após uma repetição da discussão dos atores em língua Guarani e logo antes da cena intitulada “O grande grito de Antígona”, de que trataremos mais adiante. Para compreendermos melhor essa aparição, é válido apresentar um panorama geral dessa cena, cuja discussão se repete três vezes seguidas: a primeira em português, a segunda em língua italiana e a terceira em Guarani.

O debate se inicia quando Assis afirma não se lembrar em quem havia votado nas últimas eleições, pois teria ido votar “virado de uma festa”, “louco, muito louco” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.42). Ítalo reage indignado: “O país no momento mais dramático da sua história recente... você foi votar chapado e não lembra o que digitou na urna?”. A discussão vai se intensificando, com o som da ópera *O guarani*⁷ tocando baixinho ao fundo, até que Marcos diz: “Gente, chega! Vamos continuar o jogo”. É a partir dessa fala de Marcos que começa a cena que se repetirá de forma idêntica nas três línguas.

De forma resumida, a discussão se dá principalmente entre Ítalo e Assis e está pautada no tema do voto indefinido de Assis nas últimas eleições – lembrando que a peça tem sua estreia em 2019, ano seguinte às eleições presidenciais que elegeu Jair Bolsonaro, e quando no país se intensificava um cenário de dualidade e radicalismos⁸. Com a revolta de Ítalo, Assis sentencia: “Você é igualzinho a eles. Radical, intolerante. Você é igual àquilo que você acha ser o contrário de você. É por isso que a gente chegou aqui”. Essa fala nos parece bastante arriscada do ponto de vista da posição política da peça, sobretudo se pensarmos na principal alteração ao longo das três versões da cena: quem atira em quem ao final da discussão⁹. Na primeira cena, em português, é Ítalo que atira em Assis; da segunda vez, em italiano, Assis atira em Ítalo; e da terceira e última vez, em Guarani, os dois atiram simultaneamente, em uma alusão à batalha entre Etéocles e Polinices, em que os dois irmãos se matam mutuamente. Se pensarmos na fala de Assis e na suposta equivalência das posições projetadas em cena, corremos o risco de cairmos em interpretações históricas semelhantes à da teoria dos “dois demônios”¹⁰, em que uma suposta violência de um lado se equipara a uma

7 A ópera *O Guarani*, composta por Carlos Gomes em 1870, é baseada no romance homônimo de José de Alencar (1857). A ópera foi consagrada e se tornou popularmente conhecida por ser tema de abertura do programa de rádio A voz do Brasil, transmissão oficial dos principais assuntos ligados ao governo nacional criada em 1935, durante o governo de Getúlio Vargas, e que é transmitido ainda hoje (com várias transformações de formato ao longo dos anos, como título do programa, horário, etc.). Nessa cena específica, o som da ópera vai se intensificando ao longo da discussão entre os atores, criando mais uma camada de sentidos.

8 É válido observar aqui que, embora a peça tenha referências muito fortes ao contexto brasileiro do momento em que foi escrita/encenada (2019), é possível pensá-la também de uma forma não datada, em qualquer contexto de radicalismos políticos ou de opiniões.

9 Esse questionamento foi levantado por Guilherme Diniz na crítica “Desventuras do olhar”, publicada no portal Horizonte da Cena (2023).

10 A teoria dos dois demônios ficou conhecida a partir do relatório Nunca Más, da CONADEP, na Argentina, que, logo após o término do regime militar, afirma que a força terrorista existente no país teria sido a causa da violência estatal.



violência extrema de outro lado. O possível contraponto interpretativo aqui é justamente a figura de Antígona, que aparece projetada no vídeo no final da discussão, e que logo na sequência entra em cena para “o grande grito de Antígona”, como veremos mais adiante. Nessa terceira e última aparição de Antígona no vídeo, temos a seguinte rubrica no texto dramático:

Assis e Ítalo, exaltados, sobem em cima da mesa e ambos fazem o gesto de que vão atirar um no outro. Dois tiros. Rejane volta à projeção. É Antígona que vê aqueles dois homens se matarem como aconteceu com seus dois irmãos. Ítalo, Assis e Marcos olham para o rosto projetado de Antígona (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 57).

Antígona, desse espaço mítico do vídeo, cria um contraponto à cena da discussão, pois abre as possibilidades de interpretação da cena como uma repetição da tragédia ática e de todas as questões que ela suscita: a ideia de um dos mortos como sendo um traidor, a diferenciação do tratamento pós-morte, a relação entre espaço público e privado, a relação de Antígona com os irmãos mortos etc. Todas essas questões ganham espaço quando Antígona mira o ambiente do bar através dos séculos e sobretudo nesta cena em que os demais atores olham para ela e a enxergam no vídeo. No entanto, a interpretação sobre a cena permanece em aberto, sem uma tomada de posição clara (e é preciso se posicionar claramente?).

O solo movediço de interpretação sobre o qual o público é lançado é intensificado ao longo da discussão que culminará no tiro entre os dois. Dela, destacamos o seguinte trecho:

Assis – Cada um tá aqui por um motivo.
Ítalo – Ah, e qual é o seu motivo?
Assis – Discutir ideias reais num pano de fundo ficcional que joga com a realidade.
Ítalo – “Pano de fundo ficcional”?
Assis – Olha, eu sei que pra você sempre foi difícil distinguir os conceitos de real e ficcional, mas/
Ítalo – Pra mim?? Eu sei muito bem o que é real e o que é ficcional.
Assis – Esse jogo. É real ou ficcional?
Ítalo – Real.
Assis – Essa discussão?
Ítalo – Real.
Assis – Eu dizer que não me lembro em quem votei nas últimas eleições.
Ítalo – Real.
Assis – Tá vendo, não consegue. Mas eu te entendo, está cada vez mais difícil. As pessoas acabam tomando por real uma coisa inventada. Pronto, chegamos no mesmo assunto. Vamos voltar pro jogo.
(Benevenuto; Coletta, 2019, p. 47).

Aqui o espetáculo coloca em pauta a dificuldade de se distinguir entre os conceitos de real e ficcional, debate tão presente no campo político atual, bem como no campo artístico. O público é então convocado, juntamente com Ítalo, a pensar sobre o que acontece em cena: aquilo é real ou ficcional? É possível distinguir? Os atores, com suas atuações num campo quase performático – ali, na cotidianidade da mesa de sinuca, do ambiente do bar, e nomeados no texto dramático com seus próprios nomes –, colocam o público numa situação instável, para que o movimento provocado em cena provoque também reflexões sobre a vida “real” e os jogos da política das *fake news*.



Sobre esse duplo movimento entre real e ficcional, a teórica canadense Josette Féral afirma que

A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. Ou o espaço cotidiano e o espaço cênico. O olhar é sempre duplo. [...] A experiência teatral é você ver no ator tanto a experiência do real quanto a da criação, ao mesmo tempo. Quando você olha um ator, você vê, ao mesmo tempo, que ele é de carne e osso e que está numa ficção. (Guimarães; Acácio, 2011, p. 183).

Ainda segundo Féral, esse movimento duplo do olhar do espectador é fundamental para que ele possa refletir sobre a cena, “fazê-lo reagir de forma inteligente”. Na peça de Quatroloscinco, embora o que vemos não seja exatamente a inserção do real em cena (não há citações específicas de acontecimentos reais, tampouco a inserção de notícias, imagens ou fatos jornalísticos), há sim uma referencialidade ao contexto de produção da obra (pós eleições de 2018) e a esse jogo entre real e ficcional, a fim de provocar o espectador a refletir sobre a própria realidade. Essa cena traz também o que seria um dos objetivos do grupo com o espetáculo: “discutir ideias reais num pano de fundo ficcional que joga com a realidade”. A frase, dita na cena por Assis, é também afirmada na apresentação que o grupo faz da dramaturgia na publicação do livro (Benevenuto; Coletta, 2019, p.7). Não se trata apenas de “discutir ideias reais num pano de fundo ficcional”, mas isso de uma forma “que jogue com a realidade”, ou seja, há um movimento de ida e volta, como afirma Féral, em que o espectador é convocado a pensar sobre a cena, sobre a realidade e sobre os próprios conceitos de real e ficcional. Nessa trama complexa, se entrelaçam as referências ao mito grego de Antígona e ao contexto brasileiro, os atores com seus nomes próprios, além de outras discussões presentes na peça (sobre a história do Brasil e da América Latina, a ópera Guarani que ecoa o romance de Alencar com a ideia romântica da formação de uma nação, a linguagem audiovisual, etc.).

O próprio título da peça, *Tragédia*, já nos aponta algumas questões interessantes para pensarmos nesta relação entre o pano de fundo ficcional e a realidade, a relação entre a tragédia e o contexto contemporâneo. Diferentemente de diversas versões de Antígona ao longo dos anos, a peça de Quatroloscinco não traz o nome da personagem no título. Em vez disso, intitula-se *Tragédia*, que pode ser entendida como um gênero clássico (que é, aliás, o gênero que consagra Antígona), ou também como um conceito filosófico¹¹, ou em um senso comum (um acontecimento trágico). Raymond Williams, em “*Tragédia Moderna*”, busca trabalhar na interseção entre esses conceitos, reafirmando a experiência trágica contemporânea em relação a toda uma tradição do pensamento e da arte trágica. Se contrapondo a uma ideia abstrata e universal de tragédia, Williams (2002, p. 76-77) afirma que “novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea”, uma

11 Nesse sentido, caberia melhor falar de “trágico”, e não de tragédia. No entanto, é importante marcarmos essa possível acepção do termo, pois também está presente nos debates sobre as possibilidades da tragédia no contemporâneo. Cf. SZONDI, 2004; STEINER, 2006; WILLIAMS, 2002.



vez que compreendemos que “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado”. Aproximando, por fim, o sentido contemporâneo de tragédia ao teatro político de Bertolt Brecht, Williams (2002, p. 262) afirma que “temos que enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar”.

A peça *Tragédia*, ao convocar a personagem trágica de Antígona para refletir sobre o contexto atual, reafirma a irreparabilidade de acontecimentos trágicos contemporâneos (mortes e violências banalizadas em um acirramento de opiniões), mas também reconstrói um sentido histórico por trás dessa violência, convocando o público para a reflexão.

4 O grande grito de Antígona

Logo após a cena da discussão e troca de tiros entre Ítalo e Assis, Antígona irrompe a cena, saindo pela primeira vez do espaço da projeção. Ainda antes de entrar em cena, no espaço do vídeo, ela diz:

Há séculos tenho percorrido o mesmo caminho, o primeiro e último caminho. Posto o corpo diante da dor, diante do Sol que ilumina e também queima. Posto o corpo diante da Lei, daquilo que não se sabe porque foi dado como certo, mas que assim se impôs. Posto o corpo diante de homens e mulheres, principalmente de homens, que de tantas formas me fizeram derramar libações e lágrimas. Posto o corpo diante do túmulo, de todos os túmulos do mundo. Posto o MEU corpo diante de outros corpos: consumidos, derrotados, mas nunca esquecidos. Olhe para mim. Olhe para mim.

Antígona empurra a câmera e entra na área de cena (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 58).

“O grande grito de Antígona” é a presença de Rejane, uma mulher negra, em uma cena que até então tinha sido ocupada por três homens brancos. É o momento em que ela sai do espaço/tempo mítico e se relaciona com o aqui/agora do teatro. A sua presença em cena e o seu discurso clamam pelo olhar do espectador, para que ele “penetre todas as camadas” de sua pele, seus “ossos milenares” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.59), sua história de resistência e persistência pela memória. Em seu discurso, Antígona insiste na repetição de sua história, indefinidamente, sempre percorrendo o mesmo caminho por justiça. Em determinado momento, ela derruba as colunas feitas de engradados (uma forma de desestruturar a construção do ambiente masculino do bar? uma proposta de desconstrução do espaço da tragédia grega?).

Para a câmera, empunhada por Ítalo, Antígona se dirige diretamente para Creonte - “venha me buscar!” (Benevenuto; Coletta, 2019, p.61). Ela agora ocupa o espaço/tempo do teatro, o mesmo em que se encontram os espectadores, por isso pode se dirigir de forma distanciada ao espaço mítico do vídeo e também pode se dirigir diretamente ao espectador:



É aqui, não é? Onde as palavras já não valem? Onde não há mais nada a ser feito? Mas eu vou falar, eu vou falar, eu vou falar, eu vou falar com minhas palavras sem valor. E continuarei a repetir o meu texto que há tantos séculos vem sendo dito em todas as línguas por todas as Antígonas do mundo! (Benevenuto; Coletta, 2019, p.61-2).

O que Antígona nos diz é de um caminho de repetição, de sua existência fantasmática que ressurgir e ganha novos contornos a cada aparição, e que, mesmo que a sua força de representatividade esteja fragilizada com toda a crise de representatividade, segue e seguirá falando com suas “palavras sem valor”.

A Antígona de *Tragédia* nos passa a impressão de uma Antígona cansada, ainda que consciente de que seguirá cumprindo seu papel eternamente, como fica evidente na cena seguinte ao seu grande grito, quando ela se encontra com o personagem Tirésias. Essa cena, a última do espetáculo, é emblemática porque aqui se encontram dois personagens muito marcados por uma visão temporal: Antígona, ligada ao passado e à memória, “a que está diante da origem” (como a etimologia de seu nome sugere), e Tirésias, o adivinho cego da mitologia clássica, capaz de ler os sinais da natureza e prever o futuro. Ao colocar em cena essas duas temporalidades, o grupo Quatroloscinco traz uma perspectiva anacrônica para o presente. Ali, no tempo/espaço do presente no palco, passado e presente mítico se confrontam para pensar a sobrevivência fantasmática da personagem de Antígona, a sua luta constante, a sua cooptação pelo poder ao transformá-la num clássico e as possibilidades que podem surgir a partir de então.

Podemos pensar, então, que Antígona apresenta um tempo complexo, à maneira como Didi-Huberman (2015, p. 46, grifo no original) entende os objetos históricos: “*em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem uns com os outros”. E, na sequência de seu pensamento, o filósofo francês afirma: “o que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição?” (Didi-Huberman, 2015, p. 46). Antígona seria então esse sintoma, essa personagem que “segue viva, apesar de tantas vezes morta” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 66), que reaparece insistentemente na história de violência entre os homens. Nesse sentido, vale perguntar: que diferença ainda pode aparecer nas infinitas repetições de Antígona?

Na cena, os personagens conversam sobre o futuro e a necessidade ou validade da ação repetida de Antígona de enterrar os mortos, “se tudo continuará como sempre”, como diz a própria personagem. Antígona então indica que sua luta será sobretudo pela memória, pois “a memória exposta é eterna” (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 70). Desenterrar memórias, como uma “atividade de escavação arqueológica”, que “modifica a própria terra, o solo sedimentado”, como nos lembra Didi-Huberman (2015, p. 174-5).



5 A que nos leva o olhar de Antígona?

Ao final dessa cena, ao confrontar Tirésias afirmando a necessidade de se mudar as regras desse jogo terrível pelo qual “se mata e se morre a troco de nada”, Antígona realiza um último gesto, que será o gesto final do espetáculo: um gesto de olhar, de propor “uma nova mirada”:

Antígona – [...] Podemos começar assim: olhando o que nos olha.

Antígona/Rejane se curva sobre a mesa e olha firmemente para a lente da câmera. Os outros três se juntam ao redor dela, colocam a mão sobre o tapete e também miram o olho da câmera. O público vê duas imagens sobrepostas: os atores projetados que olham diretamente para a plateia e os mesmos atores no teatro encarando a câmera à sua frente (Benevenuto; Coletta, 2019, p. 71).

Essa cena nos remete imediatamente à teoria de Georges Didi-Huberman, no livro “O que vemos, o que nos olha”:

Uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem - capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente (Didi-Huberman, 2010, p. 171-2).

Não é uma mera coincidência que o texto do desfecho de *Tragédia* seja muito semelhante à teoria do filósofo francês. Marcos Coletta¹² e Assis Benevenuto¹³, ambos vindos da academia, certamente conhecem o teórico francês. Porém, mais importante do que evidenciar essa relação é compreender a proposta prática que o grupo Quatroloscinco apresenta a partir da teoria.

Ao longo deste artigo, evidenciamos que a peça tematiza de diferentes maneiras a questão do olhar, do ponto de vista, do enquadramento. Ao voltar esse olhar para a plateia, “olhar o que nos olha”, Quatroloscinco convoca o espectador a uma mirada crítica. O que o espectador vai fazer com essa imagem de Antígona vinda do espaço/tempo da mitologia e convocada nos dias atuais? O que fará com as previsões de Tirésias, com os corpos insepultos, com o acirramento das discussões políticas nas eleições? O que é possível fazer com o sofrimento trágico que nos esmaga?

O público, que até então olhava as imagens enquadradas pela cena, agora recebe de volta esse olhar. A prática do grupo busca estabelecer em cena uma imagem dialética, no sentido que postula Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin, uma imagem capaz de reconfigurar o seu entorno. Convocar o público a questionar o olhar e seus pontos de vista – talvez seja essa a maior contribuição que Antígona de Quatroloscinco nos deixa, a partir de sua mirada milenar, nessa era de uma proliferação de imagens, de *fakenews* e de acirramento de polaridades políticas.

12 Marcos Coletta é Doutor em Artes pela UFMG.

13 Assis Benevenuto é Doutor em Estudos Literários pela UFMG.



Referências

- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Tragédia*. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FRAISSE, Simone. Antigone. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988.
- GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral - Professora e pesquisadora teatral. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179–185, 2011. DOI: 10.5965/1414573101162011179. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011179> . Acesso em: 15 out. 2024.
- LORENZANO, Sandra; BRAVO, Karín Chirinos (org.). *Antígonas de América Latina: poléticas y políticas en diálogo*. Milão: Milano University Press, 2022.
- PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2008.
- RESENDE, Flávia Almeida V. *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*. Belo Horizonte: Incipit, 2023.
- SILVA, Renato Cândido da; ARAÚJO, Orlando Luiz de. “Antigone’s Myth in Brazilian Theater: brief notes”. In: MORAIS *et. al.* *Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance.*, ed.1. v. 23. Leiden: Brill, 2023. p. 43-75.
- STEINER, George. *Antígonas*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



Biografia acadêmica

Flávia Almeida Vieira Resende - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pós-doutoranda, Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: flaviaskene@gmail.com

Financiamento

FAPEMIG

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Flávia Almeida Vieira Resende

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 31 out. 2024

Data de aprovação: 15 mar. 2025



**ENTRE A LUZ E A SOMBRA:
corpos habitáveis na escola**

BETWEEN LIGHT AND SHADOW:
habitable bodies at school

Jailson Araujo Carvalho

 <https://orcid.org/0000-0002-0888-0634>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7768

**Entre a luz e a sombra:
corpos habitáveis na escola**

Resumo: A escola configura-se como um lócus de corpos em constante processo de formação. Neste contexto, o ensino de Teatro representa uma valiosa oportunidade para ampliar a percepção corpórea ao longo do desenvolvimento dos estudantes. Entre as diversas possibilidades de experimentação cênica, destaca-se o Teatro de Sombras como um recurso metodológico que permite a exploração sensível e criativa dos corpos na interação entre luz e sombra. Este artigo tem como objetivo analisar o uso do Teatro de Sombras como estratégia para a promoção da aprendizagem significativa entre estudantes do Ensino Fundamental de uma escola pública do Distrito Federal. A metodologia adotada foi o estudo de caso, com abordagem qualitativa. A pesquisa foi desenvolvida no Centro de Ensino Fundamental 101 do Recanto das Emas, DF, envolvendo 250 estudantes. Dentre os resultados obtidos, destaca-se a criação de cenas utilizando a linguagem do teatro de sombras, as quais foram apresentadas e compartilhadas com os colegas de classe, evidenciando o potencial da prática cênica como instrumento pedagógico.

Palavras-chave: habitação do corpo; teatro de sombras; pedagogia do teatro; escola.

**Between light and shadow:
habitable bodies at school**

Abstract: The school is configured as a locus of bodies in a constant process of formation. In this context, Theater Education represents a valuable opportunity to expand bodily awareness throughout students' development. Among the various possibilities for scenic experimentation, Shadow Theater stands out as a methodological resource that allows a sensitive and creative exploration of the body through the interaction between light and shadow. This article aims to analyze the use of Shadow Theater as a strategy to promote meaningful learning among elementary students in a public school in the Federal District of Brazil. The methodology adopted was a case study with a qualitative approach. The research was conducted at the Centro de Ensino Fundamental 101, located in Recanto das Emas, DF, involving 250 students. Among the results obtained, the creation of scenes using the language of Shadow Theater stands out. These scenes were presented and shared with classmates, highlighting the potential of theatrical practice as a pedagogical tool.

Keywords: body housing; shadow theater; theater pedagogy; school.



1 Corpos na sombra

Figura 1 – Compartilhamento de processos criativos com teatro de sombras



Fonte: Acervo Pessoal, 2023

O teatro de sombras é um caminho metodológico muito valioso para ser utilizado ao longo do processo de ensino e aprendizagem com estudantes do Ensino Fundamental, sobretudo por este ser um período em que os corpos estão em formação. Usar luz e sombras estabelece uma conexão entre aspectos corpóreos, processos criativos e coordenação motora, o que oportuniza diversos benefícios para a ampliação do desenvolvimento físico e emocional dos estudantes.

O trânsito entre a luz e a sombra amplia o processo de desenvolvimento da comunicação corporal nos estudantes do Ensino Fundamental porque o teatro de sombras pode se valer desses corpos para a criação cênica. Esse percurso possibilita a composição dramatúrgica explorando caminhos diversos, tais como expressar emoções por meio da corporeidade.

Outro aspecto interessante da utilização do teatro de sombras na escola está relacionado com a coordenação e o controle motor dos estudantes que estão em pleno processo de formação. Para a animação com as sombras, seja na utilização do corpo, seja com personagens de silhueta, são imprescindíveis o controle e a precisão dos movimentos das partes do corpo, tais como as mãos, para animar uma silhueta ou o corpo em cena. Isso pode propiciar uma ampliação na coordenação motora (fina ou ampla), o que é essencial para o desenvolvimento físico dos estudantes.

Podemos compreender a motricidade ampla como “a colocação de ação simultânea de grupos musculares diferentes, com vista à execução de movimentos voluntários mais ou menos complexos. Compreende movimentos com membros inferiores e superiores ao mesmo tempo” (Bagnara, 2011, p.2), já “a motricidade fina é considerada como a capacidade de controlar pequenos músculos para exercícios refinados como recorte, perfuração, colagem, encaixes, dentre outros” (Rosa Neto,



2002, p. 02). Nas aulas de teatro de sombras no ensino fundamental, a motricidade ampla pode ser trabalhada por meio de movimentos corporais expressivos, como animar os bonecos e se deslocar atrás do pano, o que exige coordenação e controle postural. Já a motricidade fina é estimulada na criação dos personagens e cenários, ao recortar, colar e manusear materiais delicados. As atividades propiciam o desenvolvimento da coordenação viso-motora, da precisão e da criatividade. Além disso, o envolvimento lúdico e o artístico permitem que os estudantes aprimorem suas habilidades motoras de forma integrada, participativa e significativa, ao promover o aprendizado corporal junto à expressão teatral.

Os corpos na sombra permitem, também, estimular e ampliar os processos criativos nas aulas de arte. O percurso de experiência com o teatro de sombras oportuniza a criação de personagens, cenários, narrativas com a utilização das sombras, entre outros. Os corpos dos estudantes são estimulados a pensar cênica e artisticamente para usar várias oportunidades na composição teatral.

Uma das características do teatro, de modo geral, como caminho metodológico na escola é a possibilidade de criações artísticas em grupo, algo que o teatro de sombras promove. Este tipo de trabalho consegue oportunizar atividades que fortaleçam habilidades como cooperação, comunicação, resolução de conflitos, entre outras.

Trabalhar com os corpos entre sombra e luz é uma excelente escolha para que a dilatação da consciência espacial adquira mais fluidez. Ao animar as sombras – sejam elas silhuetas, sejam as sombras dos próprios corpos – é possível compreender como é a movimentação desses corpos ou de objetos com relação à disposição da fonte de luz utilizada para a criação teatral. A percepção do espaço é algo que os estudantes podem desenvolver ao longo da experiência com o teatro de sombras, podem assimilar e aplicar em outras disciplinas em seus caminhos para as suas aprendizagens.

A corporeidade e o teatro de sombras no ensino fundamental são práticas pedagógicas que podem enriquecer o processo de aprendizado dos estudantes de forma lúdica e criativa. No contexto da escola, pensar os corpos na sombra é direcionar a compreensão do próprio corpo do estudante como condutor da comunicação, da expressão e da aprendizagem. Esse corpo na sombra não é um objeto físico, estático, sem vontade; ele é um sujeito que pensa, que se movimenta, que faz as suas escolhas em busca do conhecimento para sua transformação real.

A figura 1 no início deste artigo apresenta os estudantes em um processo pedagógico com Teatro de Sombras. Ela mostra os estudantes animando os bonecos em cena, os personagens de sombras e os colegas assistindo à composição cênica. Os estudantes que animam as personagens de sombras precisam compreender que eles fazem parte da visão dos colegas/plateia durante todo o momento. Para tal, é importante se perceber em cena, ou seja, habitar seus corpos.

Este artigo é resultado de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília entre os anos de 2021 e 2024. Foi utilizado para o desenvolvimento desta pesquisa um Estudo de Caso com abordagem qualitativa. Foi elaborada uma Proposta Pedagógica com aulas que utilizaram o Teatro de Animação como caminho metodológico



para a aprendizagem significativa. A Proposta Pedagógica foi elaborada a partir das habilidades e competências dispostas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e nos objetivos de aprendizagem descritos no Currículo em Movimento (documento elaborado pela Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal).

Deste modo, os objetivos deste artigo são: refletir sobre o processo formativo vivenciado ao longo de 20 aulas práticas de teatro de sombras, analisando os aprendizados técnicos, criativos e expressivos adquiridos; analisar a experiência de criação colaborativa de uma cena autoral em teatro de sombras, destacando as etapas de concepção, experimentação e apresentação; investigar como a experiência como plateia de dois espetáculos de teatro de sombras contribuiu para a ampliação do repertório estético e para a compreensão da linguagem cênica explorada nas aulas.

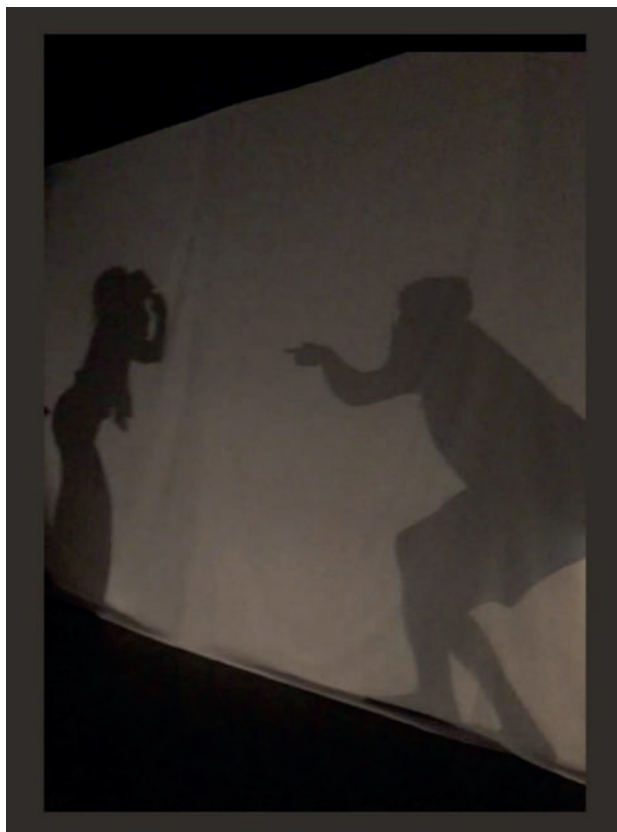
Este artigo apresenta a seguinte divisão: corpos na sombra (parte introdutória); corpos habitáveis (aspectos relacionados com a corporeidade nas aulas de arte na escola); luz e sombra (aspectos relacionados ao Teatro de Sombras); análise do processo (reflexão sobre o percurso da experiência); e considerações finais.

2 Corpos habitáveis

Uma das proposições que o Teatro de Sombras permite na escola é o percurso composicional para a cena a partir da sombra criada pela silhueta do corpo do estudante. Este tipo de experiência une arte, criatividade e trabalho para a promoção de uma aprendizagem significativa. Esse tipo de experimentação, principalmente no Ensino Fundamental, apresenta benefícios no que tange à consciência corporal e às habilidades motoras uma vez que ajuda no desenvolvimento da coordenação e do equilíbrio – que estão em processo de formação nos estudantes do Ensino Fundamental. A figura 2 nos mostra dois corpos em uma atividade pedagógica em que foi proposto que as sombras dos corpos interagissem.



Figura 2 – Atividade com a sombra corporal



Fonte: Acervo Pessoal, 2023

Essa interação entre corpos permite que os estudantes se percebam em cena e compreendam que,

[...] entender o corpo como um território possível de criação de topografias internas e externas, de conexões, desconexões, caminhos, meridianos, constelações, totalidades, vazios, cicatrizes, acumulações, ossos quebrados, articulações, centros de forças, traumas, fortalezas, dores, etecetera, pode ser uma estratégia fértil no desenvolvimento de criações (Cunha, 2016, p. 230-231).

Assim, a partir da fala da autora, podemos inferir que o conhecimento sobre as potencialidades e fragilidades do corpo auxilia nos processos de criações que podem ser experienciados ao longo da vida. Ao transpor essa afirmação para o ambiente escolar, podemos compreender que a percepção do próprio corpo pode ser um caminho eficaz para os processos criativos na aula de arte, sobretudo quando a experiência envolvida tem relação com o Teatro de Sombras e o espaço cênico no qual esse corpo estará presente. Assim,

[...] pensar um espaço como existente significa também pensar em si próprio. Pensar o espaço cênico significa pensar o ator e seu corpo que se liga àquele, como 'parte da sua carne', revelando-se um conhecimento intuitivo e sensível que se dá a partir do 'eu', da dimensão corporal, e que nesta perspectiva resgata as orientações do acima-abaixo, frente-atrás, esquerda-direita (Gonçalves *et. al.*, 2010, p. 83).

Os autores destacam o quanto é importante consciência de si para os processos composicionais para a cena. Quando esses percursos criativos estão envoltos entre luz e sombra, o corpo fica, de acordo com a proposta pedagógica, mais ou menos evidente para a plateia, porém, sempre em cena.

A compreensão de que o corpo é elemento essencial para os processos cênicos é muito importante. Quando esses processos criativos acontecem na aula de arte na escola, os estudantes são provocados a olhar mais para si, a refletir sobre suas percepções com o espaço cênico que o rodeia, sobre as possibilidades de interação com outros corpos e sobre os caminhos que os levarão a habitar os próprios corpos além do processo afetivo com esses corpos. Pelbart, destaca que:

Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza (Pelbart, 2008, p. 1).

O autor nos leva a refletir sobre o percurso de aprendizado que acontece por meio do corpo que se relaciona, seja com elementos externos, seja com emoções internas. Além disso, podemos inferir de sua fala que existem processos internos que são geridos pelo corpo, seja a seleção ou a exclusão de elementos que comporão algo junto, assim como fragilidades e potencialidades corpóreas. Nesse sentido, Cunha (2021) afirma que:

[...] o corpo seria o santuário dos afetos, inesgotável até sua morte, e carregaria em si um arcabouço de memórias, histórias, sentimentos, cicatrizes, traumas, dores, amores constituindo uma fortaleza de cognições que conectam correntes elétricas contínuas de alegrias e tristezas. Uma fonte arqueológica de afetos que resultam na própria variação ligada à potência de agir (Cunha, 2021, p. 233).

Podemos inferir da fala da autora que o corpo pode conter um universo de possibilidades físicas, cognitivas e emocionais. E que cada ser humano se vale desse corpo à sua maneira, com seu jeito de perceber gestos, afetuosos ou não.

Além disso, o trabalho com o Teatro de Sombras permite evidenciar esses corpos em formação e como os estudantes os habitam. Castro (2021, p. 154) afirma que “[...] um dos pontos fundamentais que caracteriza a habitação teatral e o próprio habitar como sinônimo de viver e estar num tempo-espço [...]” é algo ligado à dimensão relacional e convival. O aspecto relacional pode ultrapassar o conceito que nos direciona para uma relação com outra pessoa e nos levar a refletir sobre a existência de uma relação consigo mesmo. Esse ato relacional está diretamente interligado com a ideia de habitar o corpo, na sua solitude (escolha consciente de estar sozinho, de forma desejada e intencional, para se dedicar à autoconexão e introspecção), ou estar junto com outras pessoas. Nesse sentido, podemos entender o “habitar como sinônimo de viver e estar num tempo-espço, junto aos outros” (Castro, 2021, p. 154) com presença, além da prontidão com a ação executada. Habitar o corpo é compreendê-lo como um universo ativo e não como um mero complemento do percurso de aprendizagem com significação.



A ideia de habitação do corpo na aula de arte na escola está diretamente ligada com o olhar do estudante sobre si, com a percepção de si em momentos de processos criativos e como esses corpos em formação se habitam para compartilhar suas composições cênicas. Essa habitação, por meio do Teatro de Sombras, pode ser um percurso formativo e metodológico na aula de arte que ofereça mais espontaneidade durante a experiência artística.

A habitação do corpo nos remete, também, à composição identitária dos estudantes, sobretudo nos Anos Finais do Ensino Fundamental. Esse período da vida proporciona a compreensão de si como cidadão que participa da vida social, econômica e política da sociedade, sobretudo no ambiente escolar. Habitar o corpo, sentir-se como parte integrante da escola e o autoconhecimento, são para Santos e Moreira (2021) os fundamentos essenciais para a existência do processo de ensino e aprendizagem com significação. Em vários momentos da vida, o ser humano reflete sobre suas escolhas com relação a sua habitação, no sentido de construção edificada.

Em um sentido mais amplo, habitar algo é uma ação que sucede uma escolha, que requer uma presença e que ocupa um determinado espaço. Habitar o corpo, no sentido da aula de arte, pode ser entendido como um processo de autoconhecimento, ao compreender as próprias fragilidades e potencialidades corpóreas e com isso permitir-se partilhar com seus colegas de turma processos composicionais para a cena. Habitar é para Heidegger (2001, p. 128) o “traço fundamental do ser humano, ou seja, o modo como os mortais são e estão na terra”.

Assim, “podemos entender que ‘habitar’ engloba uma estreita relação entre o homem e o espaço em que se insere; relação essa que também o constitui como ser e homem, portanto, ser-homem” (Millen, 2019, p. 122). Nesse sentido, “quando o homem tem em si a ideia de um lugar em que habita, evoca, na verdade, uma relação íntima com os limites daquele espaço que tomou para si como parte integrante de quem ele efetivamente é; espaço esse que também o constitui como ser-homem” (Millen, 2019, p. 123). Podemos criar uma analogia entre a fala do autor com a ideia que temos de habitação do corpo no sentido mais amplo, ou seja, o processo de habitar o próprio corpo desperta no ser humano uma intimidade com ele mesmo, não somente com seus limites corporais, mas também com a expansão desses limites e com a constituição desse indivíduo.

A figura 3 nos apresenta uma atividade com teatro de sombras em que dois corpos deveriam se encontrar por meio das suas sombras e sobrepor um ao outro. Esse exercício pode nos mostrar alguns detalhes sobre o nosso entendimento com relação à habitação do corpo na aula de teatro. Essa atividade foi uma oficina ofertada para os meus estudantes e desenvolvida por graduandos em Artes Cênicas da Universidade de Brasília sob a direção da professora Dra. Fabiana Lazzari.



Figura 3 – Processo pedagógico com teatro de sombras



Fonte: Acervo Pessoal, 2024

Antes de buscar a sobreposição dos corpos, cada estudante precisou compreender a extensão do seu próprio corpo, não somente os limites externos que comporiam as silhuetas das sombras, mas também as camadas internas que definem nosso modo de ser, pensar e agir no mundo. Essas camadas estão diretamente conectadas com as nossas fragilidades, com as nossas potencialidades, com desafios que queremos superar, entre outros.

Os estudantes precisam olhar suas sombras, percebê-las como elementos criativos, e compreender que, para a existência dessa sombra, imprescindem um corpo atento, disponível, com todas as suas qualidades vivas para que o percurso criativo esteja unido ao processo de ensino e aprendizagem com significação. Habitar esse corpo direciona cada estudante a um estado de intimidade pessoal capaz de experienciar situações diversas sem o julgamento do certo ou errado, somente o que existe entre o começo e o fim, ou seja, a experiência.

Nietzsche, em “Assim falou Zaratustra”, traz um ponto interessante sobre algumas pessoas que desprezam o corpo e todas as possibilidades corpóreas.

Aos que desprezam o corpo quero dizer a minha opinião. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedirem-se do seu próprio corpo, e por conseguinte ficarem mudos. ‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. – E por que se não há de falar como as crianças? Mas o que está desperto e atento diz: – ‘tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo’. O corpo é uma razão em ponto grande, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. [...] Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido. Chama-se ‘eu sou’. Habita no teu corpo; é o teu corpo. Há mais razão em teu corpo do que tua melhor sabedoria (Nietzsche, 2016, p. 40-41).

É interessante destacar que o filósofo aponta que “tudo é corpo”; pois se se pertence a esse espaço, é corpo. Essa expressão pode nos despertar a seguinte reflexão: se a habitação de um corpo na aula de arte é se autoconhecer, tendo em vista que tudo é corpo, logo, não existem corpos desabitados. O que pode existir é um corpo que, por se observar pouquíssimo, não aproveita toda sua potencialidade.

3 Luz e sombra

O Teatro de Sombras possui uma rica historicidade que se entrelaça com aspectos culturais, religiosos e artísticos de diferentes civilizações. Oliveira (2018) destaca que existem estudos sobre a sombra desde “O Mito da Caverna” de Platão. Além disso, ela evidencia que luz e sombra, por serem eficazes na evocação de emoções humanas, são inerentes à vida do ser humano.

O Teatro de Sombras vive em diversas civilizações mundo afora. Podemos destacar exemplos dessa existência, por exemplo, na China, onde sua utilização inicial foi em rituais religiosos e em cerimônias. As lendas afirmam que ele surgiu de uma ação para confortar o imperador Wu após a morte de sua concubina. Silhuetas que lembravam a mulher falecida foram colocadas atrás de um tecido branco contra o sol. Essa encenação fez o imperador lembrar de quem já tinha partido. Segundo Luo (2018):

Durante a Dinastia Song (960 – 1279) foram encontrados os primeiros registros, de forma escrita, das apresentações do Teatro de Sombras, também conhecido como “jogo de luzes” ou a “guerra de sombra”, e isso remonta há mais de mil anos. Essa é uma manifestação muito difundida na sociedade chinesa, considerada uma arte popular antiga e especial. O Teatro de Sombras chinês está distribuído vastamente nas regiões do norte e sul, as diferenças variam de acordo com suas características geográficas e culturais (Luo, 2018, p. 92-93).

A pesquisadora considera que o teatro de sombras é uma arte milenar e que, mesmo após tanto tempo, ainda está viva na cultura chinesa. Essa existência acontece em decorrência da valorização que a sociedade chinesa coloca para a Arte, sobretudo aquela que amplia aspectos culturais da China. Ferrari (2018) entende a sombra com singularidades mais poéticas. Para ela,

A sombra é o silêncio que fala conosco, é um vazio cheio de surpresas, é leveza pesada. A sombra é um denominador comum que põe em contato, que une; encontrar a sombra é como voltar às origens, é como sentir-se de novo uma criança livre de condicionamentos e julgamentos, e é nesta condição neutra que o mundo aparece com novos pontos de vista (Ferrari, 2018, p. 146).

A autora nos direciona para uma reflexão sensível e como essa percepção acerca da sombra pode ampliar processos metodológicos nas aulas de arte com estudantes do Ensino Fundamental. Para ela, “[...] há espaço para a fantasia, a criatividade e a capacidade de inventar. Através de experiências lúdico-cognitivas, a sombra conduz às estradas do saber, e é brincando seriamente,

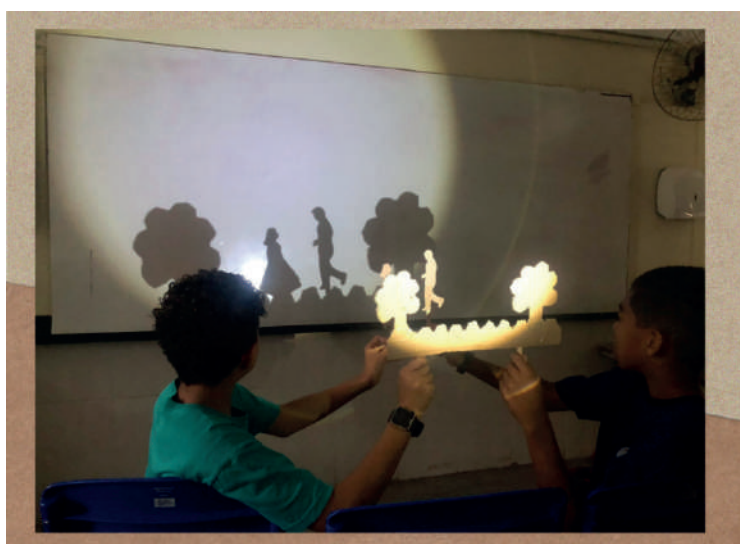


sentindo prazer no fazer, que a experiência se transforma em conhecimento” (Ferrari, 2018, p. 146). Isso acontece porque o estudante é estimulado a processos criativos sobre personagens, cenários e dramaturgias, e tudo a partir das sombras.

Esse processo é capaz de estimular o imaginário dos estudantes e, com isso, ampliar habilidades de socialização ao trabalharem com outros colegas na transformação de ideias abstratas em dramaturgia. Além disso, a dinâmica que o trabalho com luz e sombra proporciona torna a experiência acessível a todos, já que “os caminhos que se abrem, a partir da descoberta da sombra, são infinitos e testemunham o seu poder permeável, carregado de sabedoria, pronto para enriquecer nossa bagagem de conhecimento, principalmente quando a sombra se torna matéria interdisciplinar” (Ferrari, 2018, p. 148). Assim o processo de ensino e aprendizagem acontece com significação.

A vivência com o Teatro de Sombras na escola amplia processos de socialização entre os estudantes. Exemplo disso está na atividade demonstrada na figura 4, em que a ajuda mútua dos colegas de classe é importante para a promoção da experiência estética nas aulas de arte.

Figura 4 – Experimentação com as sombras na sala de aula



Fonte: Acervo Pessoal, 2023

A figura 4 demonstra uma das possibilidades de socialização que o teatro de sombras proporciona ao apresentar dois estudantes em cooperação para um processo composicional de cena. Os dois precisam, juntos, animar as silhuetas para criar a dramaturgia da cena. Além disso, há outro estudante que segura a fonte de luz para criar as sombras – ele está fora da imagem.

A ideia de utilização da intersecção entre a sombra, a luz e o movimento é o que cria histórias para serem contadas por meio do Teatro de Sombras. Nessa dinâmica, a corporeidade é ponto central do processo artístico, sobretudo quando se pensa em habitação do corpo. Ferrari (2018, p. 145) aponta que: “no Teatro de Sombras, não há nada de óbvio, a matéria que se emprega é imaterial, não há como o percurso criativo não passar por uma elaboração filtrada

principalmente pelos sentidos e pelas emoções”, além de todo percurso que é habitar o próprio corpo.

Habitar o corpo com o Teatro de Sombras, na escola, está intimamente conectado à capacidade que o estudante tem de agir conscientemente com expressividade. Cada mínima ação, deslocamento ou posição corpórea são interpretados nas silhuetas – sejam de personagens de papel, sejam os próprios corpos dos estudantes –, e isso exige controle e precisão. Diferentemente de outras possibilidades do fazer teatral em que o corpo está visível na sua totalidade para o público, no trabalho com luz e sombra, o corpo se torna dilatação simbólica por causa da amplificação corpórea com a utilização da luz e da sombra. Essa ação demanda do estudante um acentuado conhecimento da sua fisicalidade e isso gera processos criativos com fluidez ao habitarem seus corpos.

Ferrari (2018) afirma que a sombra é algo para além do corpo e que o processo experiencial com a sombra ultrapassa qualquer barreira lógica que nos proporciona enxergar a nós mesmos com mais profundidade. Para a autora, esses momentos de “voltar às origens”, ou seja, olhar para si sem julgamentos ou condicionamentos, promovem processos criativos singulares e únicos para os estudantes, sobretudo no Ensino Fundamental.

O aprendizado com o teatro de sombras vence as barreiras da compreensão técnica, pois ele circunda, também, a percepção que os estudantes apresentam do espaço, da sua relação com os objetos inanimados que serão animados e, acima de tudo, da expressividade latente ao habitar seus corpos, já que, com o Teatro de Sombras, “há espaço para a fantasia, a criatividade e a capacidade de inventar. Através de experiências lúdico-cognitivas, a sombra conduz às estradas do saber, e é brincando seriamente, sentindo prazer no fazer, que a experiência se transforma em conhecimento” (Ferrari, 2018, p. 146). A imagem 5 apresenta um estudante em um processo de experimentação com o Teatro de Sombras. Nela, podemos inferir a existência de um espaço de fantasia como destaca Ferrari (2018), além de várias questões ligadas à criatividade, imaginação, entre outros.

Figura 4 – Processo pedagógico com teatro de sombras



Fonte: Acervo Pessoal, 2021



Habitar o corpo no teatro de sombras é um elemento importante para que o aprendizado na aula de arte aconteça com significação. Essa ação impulsiona e transcende a simples ideia de técnica, pois a habitação do corpo pode conectar o estudante ao espaço cênico, aos objetos inanimados que ganharão *anima* – ideia de vida – e a quem assiste. Habitar o corpo é revelar o teatro de sombras como arte que transforma, que amplia os horizontes criativos e que impulsiona experiências estéticas únicas para os estudantes.

4 Análise do percurso pedagógico

O processo de experimentação com Teatro de Sombras aconteceu entre os anos de 2021 e 2024 e foi o primeiro momento dos estudantes com a linguagem teatral. As aulas foram elaboradas para que a experiência fosse a mais tranquila possível, já que esse percurso seria de descobertas para todos. As aulas seguiram a seguinte sequência:

1. Aula sobre o corpo no teatro: movimento e som.
2. Aula sobre o corpo no teatro: sentir o espaço que rodeia o corpo.
3. Introdução ao Teatro de Sombras: historicidade e experimentação com fontes luminosas.
4. A personagem/boneco de sombra: experimentação da sombra corporal (silhueta) e de bonecos de sombras.
5. Processos composicionais para a cena: elaboração dramaturgica para o Teatro de Sombras.
6. Processos composicionais para a cena: criação de personagem (utilizando a silhueta do próprio corpo ou personagens de boneco de sombras).
7. Animação com teatro de sombras: experimentações com a dramaturgia e o material produzido na luz e sombra.
8. Animação com teatro de sombras: ensaio dos processos composicionais para a cena com Teatro de Sombras.
9. Animação com teatro de sombras: ensaio dos processos composicionais para a cena com Teatro de Sombras.
10. Compartilhamento dos resultados: apresentação dos processos composicionais para a cena com Teatro de Sombras.

As experimentações aconteceram inicialmente a partir do contato com fontes luminosas diversas para a criação de sombras corporais ou de objetos. É interessante destacar o dia em que os



estudantes assistiram ao espetáculo “Iara, o Encanto das Águas”, com a Cia Lumiato, como mostra a figura 5. Esse contato foi possível por causa de um projeto criado pela Mediato¹, um projeto que visa a oportunizar a mediação cultural para estudantes, principalmente de escolas públicas do Distrito Federal.

Figura 5 – Cena do espetáculo “Iara, o Encanto das Águas” da Cia Lumiato, apresentado para os estudantes em 2021 no CEF 101 do Recanto das Emas/DF



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

Assistir a esse espetáculo proporcionou aos estudantes um olhar diferenciado sobre as possibilidades que o Teatro de Sombras pode oferecer na utilização de personagens de sombras – silhuetas – com ou sem a utilização da sombra dos corpos dos atores em cena. Com esse espetáculo os estudantes puderam perceber o desenvolvimento da motricidade ampla e fina, como apontam Bagnara (2011) e Rosa Neto (2002), para o processo de animação, já que os atores em cena precisavam ter controles musculares precisos enquanto animavam os personagens e iluminavam ao mesmo tempo. Após essa experiência, os estudantes assistiram “Ruver, perdido nas sombras”² com atuação de Thaísea Mazza e Welerson Filho para compreenderem outra possibilidade do trabalho cênico que envolve luz e sombras. Esse processo foi desenvolvido por causa da pandemia da COVID-19 em forma de vídeo. Este trabalho evidencia as potencialidades e fragilidades do corpo como sugere Cunha (2016).

Após algumas experimentações com a luz e a sombra, os estudantes escreveram a dramaturgia para suas cenas. Esse momento de escrita envolveu algumas possibilidades estudadas anteriormente, tais como cenas com diálogos, cenas somente com narração, cenas somente com ações ou cenas que mesclassem essas perspectivas.

1 Sites para acessar informações da Mediato: <https://www.mediato.art.br/sobre> e <https://conecta.mediato.art.br/>

2 Link para ver o vídeo https://youtu.be/zQTjDO1o5II?si=zjKcXuff_6S0oJpV.

Em conjunto com esse momento, os estudantes pensaram em quais sombras iriam utilizar nas suas cenas, as sombras dos seus corpos ou as sobras de personagens de papel, por exemplo. Para os estudantes que preferiram a utilização de personagens desenhados no papel, foi sugerido que esses desenhos fossem feitos por eles mesmos, independentemente da habilidade artística. O importante era criar intimidade com o seu próprio processo criativo e com isso ponderarem sobre seus entendimentos sobre o que poderia ser as sombras criadas por eles, de acordo com o que destaca Ferrari (2018).

Esse ato de desenhar está conectado com a perspectiva de que essa prática poderia ampliar o olhar dos estudantes para as linguagens artísticas e suas interconexões. Esta pesquisa buscou experimentações que modificassem o olhar dos estudantes para a arte e, com isso, reverberassem em suas posturas na sala de aula. Além disso, esse momento possibilitou o trabalho de ampliação e/ou desenvolvimento da motricidade fina, como apontada por Rosa Neto (2002). A figura 6 apresenta dois processos de confecção dos personagens de sombra para a criação cênica dos estudantes.

Figura 6 – Confecção dos personagens de sombra e da superfície de apresentação para o Teatro de Sombras



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

Com a dramaturgia escrita e os personagens elaborados, os estudantes pensaram nos elementos que comporiam suas cenas, tais como iluminação, elementos sonoros e elementos cenográficos. Com essa trajetória, podemos perceber que o teatro de sombras trabalha todos os elementos basilares para um processo composicional de cena. Com todos os elementos prontos, os estudantes compartilharam suas criações com os colegas de classe, como mostra a figura 7.

Figura 7 – Apresentação do Teatro de Sombras



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

É importante destacar que o processo metodológico com o Teatro de Sombras envolveu: aspectos relacionados com a motricidade ampla de acordo com Bagnara (2011); com a motricidade fina de acordo com Rosa Neto (2002); com a relação do corpo com o espaço cênico de acordo com Gonçalves *et. al.* (2010); com a habitação do corpo de acordo com Cunha (2016); e com Santos e Moreira (2021); e com o conceito de sombra de acordo com Ferrari (2018). Esse percurso modificou o olhar dos estudantes para os processos composicionais para a cena e mostrou que a utilização da luz e da sombra, seja a sombra dos próprios corpos (silhuetas) ou de personagens de bonecos de sombras, permite que percepção dos seus corpos seja ampliada a ponto de começarem a compreender que experienciar o teatro está intimamente atrelado a experimentar diversas possibilidades corpóreas em cena.

Para melhor compreensão do que foi o processo de ensino e aprendizagem com o Teatro de sombras, sugerimos escanear o *QRCode* ou acessar o *link* para assistir aos três resultados que mostram bem o que foi a experiência cênica na escola.

Figura 8 – *QRCode* e *link* para acesso ao vídeo

<https://youtu.be/1P-coTlb5cc>

Fonte: Acervo Pessoal, 2021.



Figura 9 – QRCode e link para acesso ao vídeo



<https://youtu.be/6ODFIgOAPF0>

Fonte: Acervo Pessoal, 2021

Figura 10 – QRCode e link para acesso ao vídeo



<https://youtu.be/zf7Maahzzn8>

Fonte: Acervo Pessoal, 2021

5 Considerações finais

O Teatro de Sombras oferece uma oportunidade singular de explorar a corporeidade em um sentido coletivo. Muitas vezes, a criação de uma cena envolve a colaboração de vários artistas, que precisam sincronizar seus movimentos para gerar um resultado harmônico. Esse trabalho em grupo fortalece a percepção de corpo coletivo e promove uma escuta sensível entre os participantes, elementos essenciais para o sucesso dessa prática.

A experimentação dessa linguagem cênica com estudantes do Ensino Fundamental é mais um caminho metodológico que permite que o estudante explore suas capacidades criativas, aspectos relacionados à socialização e sua corporeidade por meio da habitação do corpo. Esse processo pode constituir resultados significativos para o desenvolvimento pedagógico e socioemocional dos estudantes.

Um dos resultados mais evidentes foi o entendimento de habitação do corpo por parte dos estudantes. Eles compreenderam que, por meio do Teatro de Sombras, é possível falar com seus corpos a partir do ato de animar uma sombra, seja ela a do próprio corpo ou de uma personagem de



papel, por exemplo. Esse conhecimento possibilitou o aprendizado de si mesmo e, a partir disso, o compartilhamento de emoções, ideias e narrativas apenas com a criatividade dos seus corpos.

Ficou evidente que alguns estudantes antes das experimentações com o Teatro de Sombras eram muito tímidos, sentiam muita dificuldade de interação ou de comunicação, eles floresceram e ampliaram sua forma de ver o mundo, passaram a querer “ser vistos” pelo restante da turma, começaram a opinar, sugerir e, em alguns casos, a falar (alguns estudantes eram tão tímidos que o máximo que falaram era responder “presente” durante a chamada). Essa modificação de pensamento permitiu que os estudantes se olhassem de verdade e comesçassem a perceber a existência da diferença e da diversidade em sala de aula. Essa ampliação na maneira de ver o mundo estimulou o desenvolvimento de empatia com perspectivas diferentes de vida.

Outro aspecto de destaque é que o Teatro de Sombras permitiu a prática do senso de pertencimento na sala de aula. O convívio entre os estudantes foi modificado para algo mais saudável. O Teatro de Sombras no Ensino Fundamental é uma prática que extrapola a simples experiência com as linguagens artísticas, contribui para o pleno desenvolvimento dos estudantes ao proporcionar processos criativos, colaborativos e autoconhecimento, ao permitir aos estudantes compreenderem o real significado de habitação do corpo.



Referências

- BAGNARA, Ivan Carlos. *Apostila: Psicomotricidade*. Getúlio Vargas, 2011.
- CASTRO, Luciana Araújo. Do Caminho ao Habitar: relatos sobre a habitação teatral Saudade do grupo Teatro Público. *Ephemerá*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 4, n. 9, p. 145-165, 12 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/5140>. Acesso em: 02 nov. 2024.
- CUNHA, Adriana Miranda da. Mapeando o Corpo: proposições práticas para a partilha do sensível nas representações do corpo em criação. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 228-240, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016228. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8748>. Acesso em: 27 out. 2024.
- DOS SANTOS, José Carlos; MOREIRA, Wagenr Wey. O corpo em cena: reflexões para a educação escolar. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 24, 2021. DOI: 10.5216/rpp.v24.59483. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/pef/article/view/59483>. Acesso em: 27 dez. 2023.
- FERRARI, Federica. O Teatro de Sombras. *Móin-Móin* - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 18, p. 142-155, 2018. DOI: 10.5965/2595034702182017142. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702182017142>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- GONÇALVES, Rosângela; LIMA e SILVA, Iris; CARDOSO; Fabrício BERESFORD, Heron. O valor da percepção do corpo para o conhecimento do espaço cênico: uma contribuição para a preparação vocal de atores de teatro baseada no pensamento de Merleau-Ponty. *Repertório*, [S. l.], n. 14, p. 80-84, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i14.4669. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4669>. Acesso em: 28 set. 2024.
- HEIDGGER, Martin. In. HEIDGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LUO, Erica. Teatro de Sombras tradicional chinês. *Móin-Móin* - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 09, p. 090-111, 2018. DOI: 10.5965/2595034701092012090. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701092012090>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- MILLEN, João Bosco de Camargo. Construir, habitar, pensar: uma proposta de (re)leitura. *Poiética*, Revista de Ética e Filosofia Política, v. 7, n. 2. 2019. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/46704>. Acesso em: 07 out. 2024.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. *Da prática pedagógica à atuação no Teatro de Sombras: um caminho na busca do corpo-sombra*. 2018. 308 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Arte, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000077/00007768.pdf?fbclid=IwAR2IeqWZpSKP5Mr5FS3ESlpeyD0wIohXeWsEM-T3haCqVTUaWJ6RwC1VO90>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade* - Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. p. 33-37.
- ROSA NETO, Francisco. *Manual de avaliação motora*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.



Biografia acadêmica

Jailson Araujo Carvalho - Universidade de Brasília (UnB)

Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. Professor de Arte na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, Brasília, Brasil.

E-mail: ailson.carvalho@edu.se.df.gov.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Jailson Araujo Carvalho

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 dez. 2024

Data de aprovação: 19 abr. 2025

