

“Ou então não será nada”: reflexões sobre arte, estética e política em tempos de Brasil fascista

Nayara Macedo Brito

Universidade Federal da Bahia
Salvador, BA, Brasil
nay_brito13@hotmail.com
orcid.org/000-0003-2458-2714

Resumo | A partir da leitura de Marcia Tiburi (2018) e Jacques Rancière (2005) acerca das relações entre estética e política e da ideia de regimes de visibilidade e dizibilidade proposta pelo pensador francês em *A partilha do sensível*, tecemos uma análise crítica sobre o atual cenário do setor da Cultura no Brasil. Nessa perspectiva, analisamos as políticas públicas, a censura institucional e a ofensiva de setores da sociedade civil em relação à produção artística e à política não-hegemônica que instauram, refletindo sobre os efeitos estéticos de tal cerceamento.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Política. Brasil

**“O de lo contrario no será nada”:
reflexiones sobre el arte, la estética y la política
en tiempos del Brasil fascista**

Resumen | A partir de la lectura de Marcia Tiburi (2018) y Jacques Rancière (2005) acerca de las relaciones entre estética e política y de la idea de regímenes de visibilidad y decibilidad propuesta por el pensador francés en *El reparto de lo sensible*, presentamos una análisis crítica sobre el panorama actual del sector de la Cultura en Brasil. Desde esta perspectiva, analizamos las políticas públicas, la censura institucional y la ofensiva de sectores de la sociedad civil en respecto a la producción artística e a la política no hegemónica que instauran, reflexionando sobre los efectos estéticos de tal cerceamiento.

PALABRAS CLAVE: Estética. Política. Brasil.

**“Or it will be nothing”:
thoughts on arts, aesthetics and politics in times of fascist Brazil**

Abstract | From Marcia Tiburi's (2018) and Jacques Rancière's (2005) thoughts on the relation between aesthetics and politics and considering the idea of regime of visibility proposed by the French thinker in *Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, we present a critical analysis on the current set of Culture sector in Brazil. In this perspective, we analyze the public political, the institutional censorship and the offensive by sectors of civil society over the artistic production and its non-hegemonic politics, reflecting on the aesthetics effects that curtailment provokes.

KEYWORDS: Aesthetics. Politics. Brazil.

Enviado em: 30/10/2020
Aceito em: 20/12/2020
Publicado em: 23/12/2020

Para uma reflexão sobre o tema proposto, gostaríamos de retomar uma importante publicação do pensador francês Jacques Rancière (2005). Em *A partilha do sensível*, o autor tece uma relação entre as esferas do político e do estético a partir do que chama de modo de partilha do sensível, referindo-se a um assim pensado “sistema de evidências sensíveis que revela [...] a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15 – grifo do autor).

Por sua vez, o *comum* a que o autor se refere diz respeito ao conjunto de “espaços, tempos e tipos de atividade” (RANCIÈRE, 2005, p. 15) que formam uma comunidade de sujeitos organizada segundo o dado sistema de governo. Rancière acrescenta ainda que, nessa perspectiva, seria cidadã toda pessoa que “toma parte” desse comum. Pensando na experiência das sociedades democráticas e republicanas nas quais, em tese, os assuntos de interesse comum – saúde, educação, economia, etc. – são tratados e decididos por todos através de um sistema representativo no qual, pelo voto, o povo elege os seus representantes políticos, cabe questionar: quem efetivamente participa dessa partilha?

Segundo o autor, existe uma forma de partilha que precede o tomar parte citado antes: é aquela que determina os que tomam parte. Essa forma separa os sujeitos segundo os espaços, tempos e atividades que ocupam e que, na leitura de Rancière, definiriam sua competência ou não para o comum. Como resultado, o modo de partilha vigente em cada sociedade e em um determinado período organizariam regimes de visibilidade e de dizibilidade que determinariam aquilo/aqueles que se tornam visíveis e que têm voz e chance de serem ouvidos, em detrimento dos que são lançados à invisibilidade e excluídos dos espaços de fala.

A atual fratura no tecido social brasileiro entre posições políticas antagônicas, emergida notadamente a partir do processo de *impeachment* que, em 2016, afastou a ex-presidenta Dilma Rousseff, conforme registrado no documentário *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), colocou em evidência os recortes presentes no sempre relativo conjunto de “todos” da comunidade brasileira. O processo apresentado no documentário aponta para o fato de que um subconjunto dessa comunidade, se percebendo excluído dos regimes de visibilidade e dizibilidade então vigentes ou não se percebendo como um seu partícipe efetivo – percepção que podemos questionar –, passa a atuar no sentido de reverter aquele quadro, instituindo um modo de partilha do sensível afinado à sua própria perspectiva político-ideológica.

Rancière propõe uma leitura do que chamou de regimes de visibilidade e dizibilidade de um ponto de vista segundo o qual percebe que “existe [...], na base da política, uma ‘estética’” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Ao pensar a partir das esferas da visibilidade e dizibilidade, o autor apresenta uma noção de estética afinada àquela que a filósofa brasileira Marcia Tiburi (2018) definiu em recente publicação, relacionando-a com tudo aquilo que nos torna seres sensíveis, ou seja, ao “campo dos afetos, dos sentimentos, das emoções e [...] [à] corporeidade” (TIBURI, 2018, p. 12); ao que se dá no nível da experiência com o aparecer/aparência. Nas palavras do autor:

Essa estética [...] pode-se entendê-la num sentido kantiano [...] como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível [...] e o que está em jogo na política como forma de experiência. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Rancière faz questão de elucidar que a noção de estética que ele está tomando não tem associação com a “estetização da política” no sentido benjaminiano. No entanto, antes de adentrarmos na questão de como os regimes de visibilidade e dizibilidade vigentes no Brasil da atualidade estão determinando quem e que obras artísticas aparecem e em que condições, vamos voltar a nossa reflexão para o modo como a política vem, historicamente, lançando mão de procedimentos de estetização em suas práticas. O quadro que apresentamos a seguir deverá contextualizar o cenário político e de políticas públicas voltadas para a Cultura no Brasil nos últimos dois anos.

1. Usos e abusos da estetização da política

Em sua teorização sobre o “ridículo político”, Marcia Tiburi (2018) comenta o processo de estetização da política que observa, por exemplo, na performance de determinados candidatos/políticos, brasileiros e estrangeiros, e no modo como suas imagens e discursos são utilizados para manipular os afetos dos sujeitos que os acessam.

Aqui, estamos falando da relação entre estética e política conforme ela tem se dado numa série de países que têm o neoliberalismo como a política econômica vigente. Mas o projeto de reordenamento da partilha do sensível vem se dando também ao nível da expressão artística e dos bens simbólicos, provocando uma nova (?) relação entre arte e política. Como já observou Félix Guatarri (1996), nos países periféricos em que atuam os modos de produção *capitalísticos*¹, como é o caso do Brasil, opera-se de maneira articulada o controle da economia e da subjetivação, de maneira tal que a cultura funciona de modo equivalente ao capital: enquanto este se ocupa da sujeição econômica, aquela se ocupa da sujeição subjetiva.

Considerando que a elite, isto é, os “grupos que detém meios de produção em cada setor e, portanto, poder” (TIBURI, 2018, p. 19), regulamenta também o padrão de gosto, o que pode aparecer, ser visto, ouvido, sentido, percebido – noutros termos, o que entra nos regimes de visibilidade e dizibilidade –, que tipo de construção de subjetividade é permitida a partir da tomada do poder que se dá com o golpe de 2016? “Que corpos, que imagens de corpos, que roupas, que moradas, que cidades, que rostos, que estilos, que movimentos corporais são permitidos ou proibidos [...]?” (TIBURI, 2018, p. 19). E que projetos artísticos?

Neste ponto, gostaríamos de lançar mão de um exemplo em que vemos atravessada a dupla dimensão aqui evocada – estética/política, arte/política – e que ilustra ou, mais que isso, explicita, a nível institucional, a questão da partilha do

¹ Guatarri usa esse termo para se referir aos países da periferia do capitalismo e, mesmo, àqueles de economia socialista que se mantêm na dependência do capitalismo global, apropriando-se, por consequência, dos mesmos modos de produção de subjetividade e de relação com o Outro.

sensível a que temos aludido. Referimo-nos à recente polêmica envolvendo o diretor de teatro Roberto Alvim. No final de 2019, o artista, declarando apoio ao atual presidente da República, é convidado pelo Governo a assumir um cargo na Secretaria Especial da Cultura², inicialmente como diretor do Centro de Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes, depois como chefe da pasta. Em uma espécie de primeira ação, anunciada antes mesmo de sua nomeação ao cargo, Alvim convoca os “artistas conservadores” – no seu entendimento, aqueles alinhados com “os valores conservadores no campo da arte” – a criarem uma “máquina de guerra cultural” (ver Figura 1). Ao longo dos meses que antecederam o convite, o diretor veio manifestando sua mais recente posição nas redes sociais³, intensificando as postagens ao assumir o cargo na Funarte.

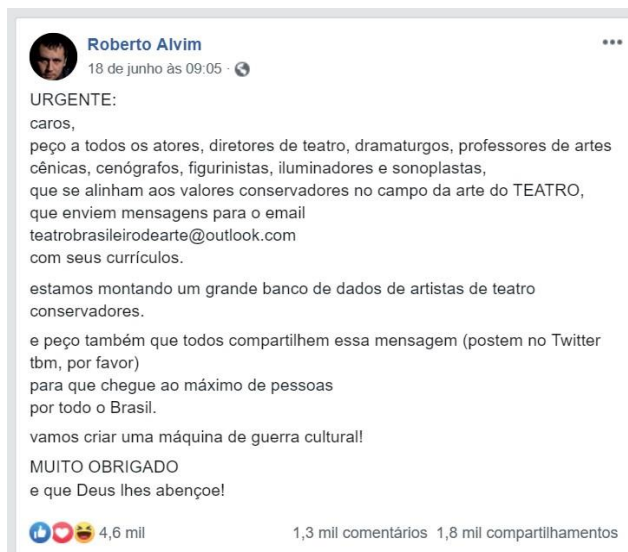


Figura 1 – Captura de tela. Postagem de Roberto Alvim na plataforma Facebook em 18 de junho de 2019.



Figura 2 – Captura de tela. Postagem de Roberto Alvim na plataforma Facebook em 19 de junho de 2019.

É importante esclarecer que a “mais recente posição” a que nos referimos aqui diz respeito a uma virada diametral da trajetória artística e das opções poéticas e políticas do diretor. Um dos pontos culminantes de seu pensamento sobre Teatro, antes da referida virada, é um projeto intitulado “dramáticas do transumano”, que organiza teórica e poeticamente suas experimentações como dramaturgo, em especial. Com tal projeto, o artista buscava a invenção de novas formas de estar no mundo, elaborando, para isso, um “trabalho sobre a linguagem, criando arquiteturas linguísticas [...] a partir das quais pode inventar personagens-figuras

² Ao assumir a presidência da República, em janeiro de 2019, Jair Bolsonaro extingue o Ministério da Cultura, reduzindo a gestão do setor ao estatuto de Secretaria Especial do Ministério da Cidadania, tendo como gestor à frente da pasta Henrique Pires. Este secretário pede exoneração em agosto daquele ano, após um episódio de censura em que o ministro Osmar Terra suspendeu um edital que contemplava o tema “diversidade de gênero”. Depois dele, assume o economista Ricardo Braga, que fica apenas algumas semanas no cargo. Em novembro, a pasta é transferida para o Ministério do Turismo e só então Roberto Alvim a assume. Antes disso, já vinha atuando, desde junho, como diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte.

³ As capturas de tela que seguem foram feitas pela autora deste artigo poucos dias depois das postagens que registram. A conta do diretor de teatro e ex-secretário foi desativada após a sua exoneração, de modo que o conteúdo aqui publicado não pode mais ser acessado por hiperlink.

ou personagens-linguagem e em cima delas novos arquétipos” (BRITO, 2013, p. 102). Em suas palavras:

transumano é a invenção de desenhos (im)possíveis que propiciam experienciar a vida de outros (e imprevisíveis) modos. É a recusa de uma ideia, surgida no renascimento [...], que se expandiu (no iluminismo, e paradoxalmente também no romantismo) e vigorou até o final do século XX acerca do que seja o humano (e que tem agido como o maior mecanismo de controle jamais concebido); é a criação de outros modos de subjetivação, em desenhos instáveis que problematizam de modo radical uma ideia hegemônica acerca do que seja o sujeito. (ALVIM, 2012, p. 14)

Esse pensamento se opõe fundamentalmente ao projeto conservador que apresentou depois, conforme se verá adiante. Mesmo quando empreendia a encenação de textos clássicos, como o foi o caso de tríptico *Peep Classic Ésquilo*, a tradução/adaptação e atuação desses textos era pensada em função de sua ideia de transumano. Além disso, o autor chegou a adaptar e montar *Leite derramado*, romance de Chico Buarque (artista de posição política assumidamente de esquerda) que problematiza a herança colonial brasileira.

A virada de Alvim, segundo narrativa apresentada pelo próprio diretor, se deu em 2017 com um episódio envolvendo sua saúde. Numa entrevista⁴ concedida ao podcast *Senso Comum*, o diretor contou que vinha lidando com um tumor desde a estreia de *Leite derramado*, em 2016, e que teria sido curado após uma oração feita por sua empregada doméstica. A partir daquele momento, Alvim, antes ateu, se converte ao cristianismo, logo em seguida, à direita (política) e, por fim, ao bolsorismo.

Em relação às postagens, reagindo às críticas que recebeu, o diretor fez questão de esclarecer que se referia ao conservadorismo “no campo da arte” e não no campo político-social. Mas, é possível estabelecer essa separação? Voltemos a Rancière: se, para este pensador, o debate sobre a autonomia da arte ou sua submissão política é vão, ele não deixa de reconhecer também que algo que intervém como princípio de revolução formal nas artes pode ser indicativo de um princípio de reorganização política da experiência comum – de uma outra partilha do sensível. Analogamente, se, ao invés de revolução, numa atitude reacionária como a do diretor referido se retoma, conservadoramente, antigas formas e pensamentos sobre a relação entre arte e sociedade, o que se está sugerindo num nível macropolítico não é a restauração de uma também antiga ordem social?

Em termos de políticas culturais, o que estava sendo (im)posto era que apenas os projetos que se alinhassem à perspectiva político-ideológica do governo poderiam ser financiados com recursos públicos. A “curadoria” – como preferiu chamar a ação com que, ainda como diretor do CAC/Funarte, censurou a ocupação dos espaços da Fundação pelo espetáculo *RES PUBLICA 2023*, do Grupo Motosserra Perfumada, alegando não haver nele “alusão estética, apenas um discurso político”

⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2PpyaNY2wMZEOTAanvN2Ug?si=ehi23jw8Rwm3GLsJqG9Hsw>. Acesso em 30 de outubro de 2020.

(TORRES, 2019) – excluiria, agora declaradamente, a assim entendida arte “marxista”, “esquerdista” e “panfletária”.

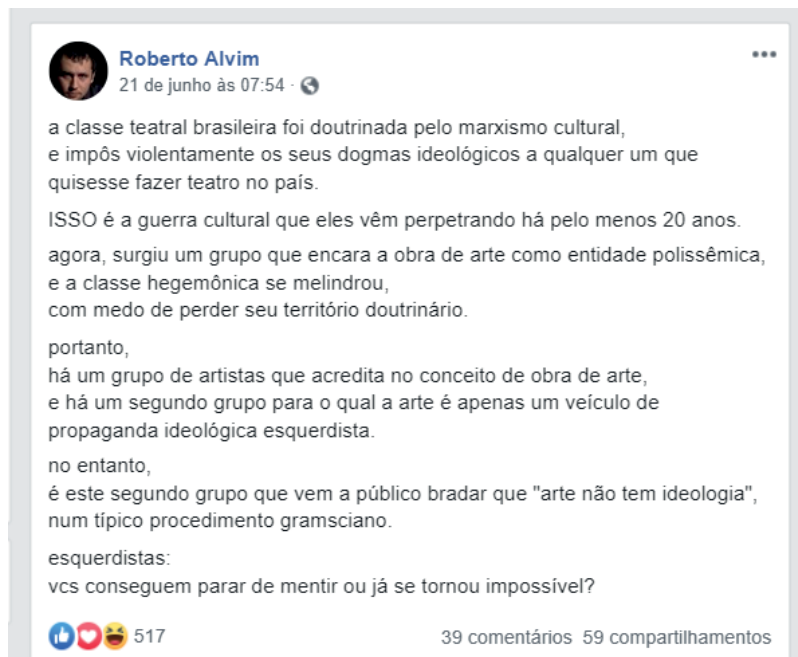


Figura 3 - Captura de tela. Postagem de Roberto Alvim na plataforma Facebook em 21 de junho de 2019.

Nos termos de Rancière (2005), podemos entender que a partilha que estava sendo organizada a partir dali visava excluir aos artistas identificados com a esquerda política a possibilidade de tomar parte do comum.

Foi contra essa arte que o diretor conclamou uma “contra-guerra” cultural, na medida em que, no seu entendimento (ver Figura 3), a classe artística brasileira dos últimos vinte anos vinha perpetrando sua própria guerra, controlando hegemonicamente a área da cultura, como afirmou noutra postagem, do dia 22 de junho de 2019, e impondo os “dogmas ideológicos do marxismo cultural”.

Uma manobra mal calculada, no entanto, o impede de levar a cabo o seu projeto: num momento de delírio do poder (TIBURI, 2019), já à frente da pasta da Cultura, em 16 de janeiro de 2020 o diretor abusa de um procedimento de estetização da política ao mimetizar um discurso que Joseph Goebbels, ministro da propaganda do governo Hitler, proferiu em 1933 a um grupo de diretores de teatro alemães. Em vídeo publicado a propósito da divulgação de um Prêmio Nacional das Artes, Alvim afirma:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo. Ou então não será nada.⁵

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jAAZ7Q49VUE>. Acesso em: 02 de abril de 2020.

A emulação da fala de Goebbels fica evidente na comparação com o trecho:

A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada. (BARROS, 2020)



Figura 4 - Montagem com retrato de Goebbels e do ex-secretário de Cultura Roberto Alvim. Fonte: Folha de São Paulo (<https://bitlybr.com/vADhH>).

Contudo, percebe-se no vídeo que a mimese vai além do discurso, incorporando outros signos à composição audiovisual. Em reportagem para o jornal Zero Hora, Carlos André Moreira (2020) elenca: o modo como Alvim profere o discurso, quase sem piscar, “olho no olho” do público, bem como a quase ausência de gestos, que teriam o intuito de fazer com que sua fala não parecesse retórica; o cenário simples, buscando vender o governo como impessoal e eficiente; a foto do presidente ao fundo, remetendo à imagem de um grande líder; a cruz de dois braços, possível referência à cruz das Missões Jesuíticas ou à Cruz de Caravaca; e por fim, mas não menos significativa, a ópera wagneriana *Lohengrin* reproduzida ao fundo.

A referência à ópera importa devido ao fato de seu autor, o compositor romântico Richard Wagner, ter sido um dos grandes ídolos de Adolf Hitler. O nacionalismo e antissemitismo de Wagner, declarado, por exemplo, em panfletos como o intitulado “O judaísmo na música”, de 1850, em que registra, sob pseudônimo, o seu desprezo pela produção musical de artistas judeus contemporâneos a ele (RIBEIRO, 2013), teria sido uma das razões para a admiração de Hitler. A escolha por essa obra em específico se mostra ainda mais significativa quando tomamos conhecimento, na autobiografia escrita pelo ditador alemão, intitulada *Minha luta*, de que a ida para assistir a *Lohengrin*, aos 12 anos de idade, funcionou como um divisor de águas em sua vida. A justificativa dada por Alvim, de que a semelhança com o discurso de Goebbels era devida a mera “coincidência retórica” (BARROS,

2020), parece, então, sem fundamento.

Como lembra Tiburi (2018, p. 19), “as ondas fascistas são acompanhadas de um peso estético, de uma deturpação publicitária que se faz valer à força”, sendo exemplares nesse sentido o “uso e [o] abuso manipulatório da imagem na Alemanha nazista”. O documentário *Arquitetura da destruição* (Peter Cohen, 1992) apresenta bem esse peso, revelando como a adesão das massas ao projeto político do Partido Nacional Socialista Alemão se deu primordialmente em função do controle estético da população, para o qual as campanhas publicitárias orientadas por Goebbels foram fundamentais. Exemplo disso é o filme *O eterno judeu*, que, segundo o documentário de Cohen, marca o fim da propaganda de guerra e o início do extermínio em massa, no ápice da campanha contra os judeus. Estreado em 1940 nos maiores cinemas de Berlim, o filme, que havia sido rodado nos guetos poloneses após a invasão daquele país, comparava os judeus a ratos que espalham a destruição, disseminando doenças com as quais eles próprios lucrariam.

A alegada degradação judaica se estenderia, sob influência wagneriana, para o campo das artes: segundo o filme, as expressões artísticas da vanguarda modernista, apresentadas por teóricos de arte judeus como “revelações artísticas sublimes”, exalariam, na verdade, o “mau cheiro da podridão e da doença”, trazendo aspectos grotescos, perversos e patológicos mais condizentes à comunidade judaica. Nesse sentido, a representação dos judeus pela propaganda nazista os contrapunha necessariamente ao ideal ariano cultuado por Hitler em seu projeto eugenista. A obsessão pela higiene que lhe era parte faz com que a representação daqueles indivíduos como ratos tenha como efeito estético, ao nível da sensação, dos sentimentos, o nojo, a abjeção – o que rapidamente se traduz em um projeto biopolítico (FOUCAULT, 1999) de controle da população.

Mas a manipulação estética em favor de determinado projeto político implica a presença do que Tiburi (2018, p. 165) chamou de “esteticamente correto”, isto é, a “manutenção das aparências como [...] força que mantém as condições da dominação”. Na ética do “ridículo político”, em voga na cultura política atual, a estética teria como função “acobertar éticas e políticas cujo conhecimento geral seria prejudicial à sua própria manutenção” (2018, p. 140). Alvim ultrapassou os limites do esteticamente correto. Destituído do cargo de secretário da Cultura na manhã seguinte à publicação do vídeo, ao projeto que vinha traçando para a cultura nacional, no entanto, é dado sequência na gestão posterior, assumida no dia 04 de março pela atriz Regina Duarte.

Em entrevista ao programa Fantástico⁶, perguntada pelo repórter Ernesto Paglia sobre a maneira como a Secretaria da Cultura poderia atuar diante de um “movimento conservador que estaria tentando coibir determinadas formas de expressão artística”, a então secretária afirmou apenas que “todos estão livres para se expressar, contanto que busquem seus patrocínios na sociedade civil”, pois “o dinheiro público deve ser usado de acordo com algumas diretrizes [...], [já que] é o que a população que elegeu esse governo espera dele”, e não para “agradar uma

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ck7uC9yVy3A>. Acesso em: 11 de abril de 2020.

minoria”.

Ou seja, no que concerne às políticas públicas, nessa partilha do sensível, teríamos uma parcela que tomaria parte do financiamento público enquanto a outra seria reservado o Estado mínimo neoliberal. Os critérios de espaço, tempo e atividade que, na análise de Rancière (2005), separam os sujeitos e definem sua competência ou não para o comum, se traduzem, nesse contexto, não tanto pela atividade de artista simplesmente – categoria que, na *República* de Platão, por exemplo, sequer tomaria parte do comum –, mas por seu alinhamento político-ideológico.

2. Os trabalhadores da cultura: uma classe à deriva

Num país historicamente deficiente de políticas públicas culturais como é o nosso, o afunilamento dos sujeitos contempláveis com editais de financiamento e outros instrumentos semelhantes torna esse campo de trabalho – não esqueçamos que a Cultura também emprega – ainda mais hostil.

Prova disso é a louvável, em sua força de resistência, e, ao mesmo tempo, precária ação lançada pela PAVIO, recém criada Movimentação Organizada de Trabalhadores de Teatro do Nordeste. A ação, o I Festival de Teatro do Brasil, é apresentada pela própria organização como de caráter político/artístico e tendo “como objetivo primeiro demarcar a luta de combate a censura, a criminalização dos artistas e ao desmonte que o governo federal vem promovendo contra a cultura brasileira.”⁷ Ambiciosa em seu título, contudo, a ação consiste apenas numa espécie de rede nacional de divulgação de espetáculos que já aconteceriam entre as datas de 19 a 29 de março (período adiado posteriormente em função da pandemia de Covid-19) “em qualquer espaço do país”. O grupo ou artista que tivesse interesse em “aderir ao festival”, integrando a sua programação, deveria simplesmente se inscrever, inserir a logo do festival em seu material de divulgação e ler para o público, antes, durante ou após o espetáculo, o Manifesto⁸ escrito pela organização contra as ações do governo para a área da Cultura.

Longe de querer desfazer ou desestimular as iniciativas de resistência ao atual desmonte da Cultura do país, nossa ideia aqui é demonstrar, com esse exemplo, a deriva a que os artistas são deixados em projetos antidemocráticos como os que estão em voga não apenas neste, mas em todos os setores do país. Um dos principais problemas da Lei Rouanet, que, mesmo com o cenário exposto, é, ainda, a maior política cultural atuante hoje no Brasil, consiste no fato de que, apesar de funcionar através de incentivo fiscal, as empresas que aderem a ela dão preferência ao financiamento de trabalhos que lhe deem algum retorno, o mais comum deles sendo a divulgação de sua própria marca, pelo que priorizam artistas já consolidados e de renome nacional, que tenham grande alcance de público.

Diante desse quadro, que setores da sociedade civil estariam dispostos a financiar, como sugeriu Regina Duarte em sua fala, uma performance como DNA de DAN, do artista paranaense Maikon K, ou *La Bête*, do fluminense Wagner Schwartz,

⁷ Conforme texto constante no formulário de inscrição, disponível no link: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfpZGOIS5DCJ3UMg5XqRRWhDMhtyIMgncNnPAtG2YOdmNK_-g/viewform. Acesso em: 12 de abril de 2020.

⁸ Conferir na página 2 do formulário indicado na nota anterior.

ou o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, da diretora Natalia Mallo, com a atriz trans Renata Carvalho? Que espaços privados estariam dispostos a receber exposições como a *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*?

Citamos aqui precisamente quatro de uma série de trabalhos que, pelo menos desde o ano de 2016, foram e vêm sendo alvo não de curadoria, como colocou Alvim na ocasião citada antes, mas de censura institucional e de uma ofensiva violenta por parte de setores da sociedade civil. Como observam os professores Francini Pontes e Elton Siqueira (2019), todos esses casos revelam que a potência estética e política desses trabalhos tem esbarrado no conservadorismo característico de um Estado de passado colonial. Sobre essas bases, as estruturas hegemônicas da sociedade orientam-se a partir de valores burgueses, cristãos e patriarcais, que formam a sua moral, isto é (cf. DELEUZE, 2010), um conjunto de regras coercitivas que consistem em julgar ações e intenções referindo-se a valores transcendentais: certo e errado, bem e mal, etc.



Figura 5 - Renata Carvalho em *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*. Fonte: Página do espetáculo na plataforma Facebook (<https://cutt.ly/5tZj3f4>).

Dessa forma, considerando que na “sociedade do espetáculo” debordiana a imagem é o grande capital (TIBURI, 2018), que empresas com capital suficiente para financiar tais projetos teriam interesse em associar sua imagem às questões levantadas por esses trabalhos? A título de exemplo, lembramos que foi precisamente esse o argumento utilizado pela Caixa Econômica para rescindir o contrato com o grupo Clowns de Shakespeare durante a temporada do espetáculo *Abrazo* na cidade de Recife (PE), ainda no final do ano passado. Segundo nota oficial⁹ publicada pelo grupo, a Caixa alegou que eles teriam infringido uma cláusula do contrato que os obrigava a “zelar pela boa imagem dos patrocinadores, não fazendo referências públicas de caráter pejorativo”, o que teria acontecido no bate-papo

⁹ Conferir no link: <https://www.instagram.com/p/B2UwTxhFLaH/?igshid=ow9koon0sofl>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

realizado após a primeira apresentação do trabalho.

3. A censura e seu efeito estético invertido – à guisa de conclusão

O controle estético sobre o que pode e o que não pode aparecer – noutros termos, o que entra e o que sai dos regimes de visibilidade e dizibilidade hegemônicos – constitui apenas uma camada do controle biopolítico, “que [define] o lugar dos corpos e o próprio lugar da vida”. Sob o jugo da elite, “os demais sucumbem como se tivessem nascido de forma errada, como se seu ser inteiro e seu aparecer fossem aberrações.” (TIBURI, 2018, p. 19). Nesse sentido, em artigo onde reflete sobre questões em torno de política e subjetividade, José da Costa (2008) defende que, em matéria de arte, o decisivamente político hoje é a indagação sobre a maquinaria do biopoder rumo à produção de subjetividades e identidades outras que não as instituídas pelas estruturas hegemônicas – curiosamente, o que o próprio Alvim (2012) defendia em sua dramática. É a instauração de procedimentos por meio dos quais se estabeleçam litígios a respeito dos regimes hegemônicos de visibilidade e dizibilidade e que apontem para rotas de fuga à submissão a qualquer determinação de ordem moral.

É interessante observar e frisar que as tentativas de invisibilização – lembremos mais uma vez da ideia de regimes de visibilidade e dizibilidade de Rancière (2005) – das produções elencadas antes têm tido como efeito exatamente o seu contrário: a HQ da Marvel recolhida da Bienal do Rio teve suas vendas esgotadas em menos de 1 hora; a atriz Renata Carvalho ganhou destaque nacional após a polêmica envolvendo o espetáculo em que trazia a figura de um Jesus transgênero, atraindo um público numeroso por onde passou; a censura da Caixa Econômica aos Clowns de Shakespeare gerou o protesto de movimentos culturais de Recife, ganhando a adesão de grupos, movimentos sociais e da população em geral. Com esse apoio, conseguiram uma pauta no Teatro Apolo, onde, após o protesto organizado por esses grupos, realizaram uma apresentação gratuita de *Abrazo*. Assim, temos visto a censura provocar, como efeito estético, ao nível da sensação, do sentimento, por um lado, a abjeção por parte dos grupos conservadores, mas, por outro, também o desejo, o interesse por tais trabalhos.

Em alguns casos, podemos enxergar a “relativização do valor puramente estrutural (sintático) ou estético (no sentido do que é aceito como belo ou sublime)” das obras em benefício da produção de subjetividades e modos de existência não hegemônicas (COSTA, 2008, p. 1). Para Pontes e Siqueira (2019, p. 19), a preocupação se desloca do que artisticamente se diz ou faz para o modo de existência que tais ações implicam e suas consequências micro e macropolíticas. É preciso, pois, ainda que em condições cada vez mais adversas, seguir produzindo e cocriando espaços em que éticas e políticas não-hegemônicas possam ser vistas e ouvidas, tensionando o atual modo de partilha do comum e seus regimes, dando a ver o que, nesse contexto, é excluído da economia estética ditada pelas elites (TIBURI, 2018).

Referências

ALVIM, Roberto. **Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de *Pi-nokio***. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ARQUITETURA da destruição. Direção de Peter Cohen. Suécia: Versátil, 1992. DVD (121 min.).

BARROS, Luiza. Roberto Alvim diz que frase de Goebbels foi “coincidência retórica”, mas “é perfeita”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 2020. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-diz-que-frase-de-goebbels-foi-coincidencia-retorica-mas-perfeita-24196159>>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

BRITO, Nayara M. B. de. **Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação (mestrado). 113 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

BRITO. Língua em performance. **Revista Repertório**. Salvador, UFBA, n. 21, p. 97-104, jul.-dez. 2013.

COSTA, José da. Política e subjetividade na cena contemporânea. **Anais do V Congresso da ABRACE**. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção de Petra Costa. Documentário original Netflix. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2019. (121 min.). Filme exibido pela Netflix. Acesso em: 11 de abril de 2020.

“Entrevista com Regina Duarte no Fantástico 08/03/2020”, vídeo YouTube, 13:51 min., postado por Rodrigo Cesar Claretiana FM, 08 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ck7uC9yVy3A>>. Acesso em: 11 de abril de 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

MOREIRA, Carlos André. Discurso de Goebbels, ópera de Wagner e cruz medieval: os símbolos do vídeo que derrubou Roberto Alvim. **GaúchazH**, Porto Alegre, 17 de janeiro de 2020. Cultura e Lazer. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/01/discurso-de-goebbels-opera-de-wagner-e-cruz-medieval->

-os-simbolos-do-video-que-derrubou-roberto-alvim-ck5ij567100uh01pl6nzpehr6.html>. Acesso em: 02 de abril de 2020.

PONTES, Francini; SIQUEIRA, Elton. Zoe: vida comum ameaçada. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 1-22, 2019.

“Política, cultura e teatro no Brasil, com Roberto Alvim”, episódio do podcast Senso Comum, 108:15min, junho de 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2PpyaNY2wMZEOTAanvN2Ug?si=ehi23jw8Rwm3GLsJqG9Hsw>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

“Prêmio Nacional das Artes”, vídeo YouTube, 6:34 min, postado por Wellington Santos, 16 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jAAZ7Q49VUE>>. Acesso em: 08 de abril de 2020.

RANCIÈRE, Jean-Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34. 2005.

RIBEIRO, Milton. Os 200 anos do genial e ainda polêmico Richard Wagner. **Sul 21**, Porto Alegre, 19 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/noticias/2013/05/os-200-anos-do-genial-e-ainda-polemico-richard-wagner/>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

TIBURI, Marcia. **Delírio do poder**: psicopoder e loucura coletiva na era da desinformação. Rio de Janeiro: Record, 2019.

TIBURI, Marcia. **Ridículo político**: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

TORRES, Bolívar. “É curadoria, não censura”, diz Roberto Alvim após ser questionado por MP sobre critérios da Funarte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/e-curadoria-nao-censura-diz-roberto-alvim-apos-ser-questionado-por-mp-sobre-criterios-da-funarte-23995062>>. Acesso em: 08 de abril de 2020.