

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Patricia Miguez Lattavo**

**DISSENSO E DEBATE CULTURAL:  
modalidades da polêmica no campo expandido das artes**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Abril de 2022



**Patricia Miguez Lattavo**

**Dissenso e debate cultural:  
Modalidades da polêmica no campo  
expandido das artes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinalada:

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Orientador  
Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida**

Departamento de Letras — PUC-Rio

**Profa. Tatiana Braga Bacal**

UFRJ

**Prof. Alexandre Graça Faria**

Departamento de Letras — PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Patricia Miguez Lattavo**

Graduou-se em Letras pela Universidade Santa Úrsula (1992). Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo (2018) e Mestrado em História (2016), ambos pela PUC-RIO. Coordenadora durante quatro anos do Seminário Letras Expandidas, organizado pelos discentes da pós-graduação. Atuou durante 3 anos como Gerente de Conteúdo de Educação e Cultura para a rede de Bibliotecas Parque do Estado do Rio de Janeiro. Tradutora para legendagem com 25 anos de experiência, com trabalhos realizados para Globosat, Festivais de Cinema do Rio de Janeiro, São Paulo, Veneza e Gramado. Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC); desde março de 2020 como bolsista FAPERJ nota 10.

#### Ficha Catalográfica

Lattavo, Patricia Miguez

Dissenso e debate cultural : modalidades da polêmica no campo expandido das artes / Patricia Miguez Lattavo ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2022.

217 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Polêmica. 3. Debate cultural. 4. Polemistas. 5. Intelectuais. 6. Dissenso. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

Ao meu orientador, Júlio Diniz, sem o qual esta tese não existiria. O tema deste trabalho, por ele sugerido, foi um grande acerto, e sua orientação foi marcada por uma grande parceria, comprometimento e comentários cirúrgicos.

À FAPERJ, pela concessão da bolsa FAPERJ nota 10.

Aos meus pais, Mario e Lali que, no contexto de pandemia e com todas as dificuldades que enfrentamos durante o isolamento, acompanharam e apoiaram a realização desta tese.

Ao meu marido Rodrigo e meus filhos Leonardo e Pedro, pela paciência e compreensão com minha imersão na pesquisa e na escrita, e pelo apoio de todas as horas.

Aos meus colegas de doutorado com quem tive a oportunidade de aprender e trocar experiências.

Aos professores da banca: Frederico Coelho, Tatiana Bacal, Alexandre Faria e Luiz Camillo Osorio. E às professoras Heloisa Murgel Starling e Liliana Cabral Bastos pela rica contribuição no exame de qualificação.

Ao Departamento de Letras da PUC-Rio, em especial a Rodrigo Santana Pinheiro, secretário do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC), pela eficiência e presteza de todas as horas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Lattavo, Patricia Miguez; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Dissenso e debate cultural: modalidades da polêmica no campo expandido das artes.** Rio de Janeiro, 2022. 217p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho busca fazer um estudo da polêmica no campo expandido das artes, como ato performativo e lugar de potência. Ao contrário da ideia recorrente de polêmica como algo depreciado e carregado de negatividade, - ideia essa reforçada pelos meios de comunicação como desacordo improdutivo-, a polêmica é tratada aqui como fenômeno discursivo e motor de movimentação cultural. A tese investiga a genealogia da polêmica por meio da análise de sua manifestação em diferentes contextos dentro do campo cultural: como gênero amplamente difundido nos periódicos do final do século XIX até os anos 1920; como performance, radicalização estética e fenômeno midiático. A parte final da tese é dedicada à análise dos principais obstáculos para a convivência no dissenso, e a possíveis caminhos de coexistência, reolocando a polêmica não apenas como “motor da democracia” mas como uma das condições para sua manutenção.

## Palavras-chave

Polêmica; debate cultural; polemistas; intelectuais; dissenso.

## Abstract

Lattavo, Patricia Miguez; Diniz, Júlio Cesar Valladão Diniz (Advisor). **Dissensus and cultural debate: modalities of polemics in the expanded field of art.** Rio de Janeiro, 2022. 217p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of this thesis is to study polemics, or public controversy, in the expanded field of art, as a performative act and a place of strength. Contrary to the recurrent idea of polemics as something depreciated and filled with negativity — an idea reinforced by the media of controversy as an unproductive disagreement — , polemics, or public controversy is approached here as a discourse phenomenon and as a means, an “engine”, for cultural movement. The thesis investigates the genealogy of polemics through the analysis of its occurrence in different contexts within the cultural field: as a literary genre largely spread in periodicals of the late 19th century until the 1920’s; as performance and aesthetic radicalization; and as a media phenomenon. The final part of the thesis is dedicated to the analysis of the main obstacles for coexistence in *dissensus*, and possible ways to overcome them, replacing polemics not only as an “engine” to democracy but as a condition for its existence.

## Keywords

Polemics; cultural debate; polemicists; intellectuals; dissensus.

## Sumário

1. Introdução	11
Parte I - Delimitando o tema	15
2. Apresentação e problematização do conceito de polêmica adotado	15
2.1. Um fenômeno discursivo	16
2.2. O Eu e o Outro	21
2.3. Um pouco de História	30
2.4. Performance	33
2.5. O circuito dos afetos: ressentimento, ira, inveja...	38
3. O intelectual polemista e a necessidade da dimensão conflituosa	44
3.1. Julien Benda e Antonio Gramsci: duas definições de “intelectual”	49
3.2. Intelectual público e posicionamento	51
3.3. Os desafios da atuação intelectual no ecossistema da rede	54
3.4. A linha tênue entre o polêmico e o falacioso	61
3.5. Patrulha e cancelamento	65
3.6. Autocensura	73
3.7. Dois polemistas brasileiros da cultura: Barbara Heliodora e José Ramos Tinhorão	75
Parte II - Modalidades da polêmica	81
4. Polêmica como gênero literário	83
4.1. Precursores	88
4.2. <i>A confederação dos Tamoios</i> : polêmica fundadora	93
4.3. Os duelos: questão de honra	102
4.4. Antônio Torres e a <i>refiguração</i> da polêmica na virada do século	105

5. Polêmica como ato performativo	117
5.1. Um papo estranho: A reunião na casa de Darcy Ribeiro	119
5.2. “Gênio da raça”	126
5.3. A questão do <i>ethos</i>	133
6. Polêmica como protesto e radicalização estética	141
6.1. Transgressão dos códigos de representação	141
6.2. Escândalo <i>versus Affaire</i> , ou polêmica	147
6.3. Arte em tempos de ditadura: galinhas e trouxas ensanguentadas	160
6.3.1. Fogo amigo: o Porco de Nelson Leirner	165
6.4. Ainda sobre escatologia e cadáveres	172
6.5. Berna Reale: <i>Ordinário e Ginástica da pele</i>	174
6.6. O poder desestabilizador dos corpos	180
6.7. Novas categorias estéticas	185
6.8. Fernanda Magalhães: <i>De viés e Natureza da vida</i>	188
6.9. A manutenção da transgressão nas “existências mínimas”	199
6.10. Arte virtual e <i>Non-fungible tokens</i> (NFTs)	203
7. Considerações finais	207
8. Referências bibliográficas	212



## Lista de figuras

Figura 1 - Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Glauber Rocha na casa de Darcy Ribeiro, em Copacabana, 1977	119
Figura 2 – <i>A morte da Virgem</i> (1604 – 1606), Caravaggio	142
Figura 3 – <i>Um funeral em Ornans</i> (1849-1850), Gustave Courbet	143
Figura 4 – <i>A origem do mundo</i> (1866), Gustave Courbet	144
Figura 5 - <i>A origem da guerra</i> (1989), Orlan	146
Figura 6 – Performance <i>O espelho da origem</i> (2014), Deborah de Robertis	146
Figura 7 – <i>Plastination</i> (1977), Gunther von Hagens	157
Figura 8 – <i>Cloaca</i> (2000), Wim Delvoye	158
Figura 9 - <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> (1970) Cildo Meireles	161
Figura 10 - <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> (1970)	161
Figura 11 - <i>Trouxas ensanguentadas</i> (1970), Artur Barrio	163
Figura 12 - Polícia investigando <i>Trouxas ensanguentadas</i> (1970)	164
Figura 13 - O porco da obra <i>Forma e Matéria</i> (1967) Nelson Leirner	165
Figura 14 - O porco em espaço expositivo	166
Figura 15 - <i>Merda de artista</i> (1961), Piero Manzoni	173
Figura 16 - <i>Ordinário</i> (2013), Berna Reale	175
Figura 17 - <i>Ginástica da pele</i> (2019), Berna Reale	176
Figura 18 – <i>Ginástica da pele</i> (2019), Berna Reale	177
Figuras 19 a 22 – Print do debate ocorrido durante a <i>live</i> de Berna Reale	178
Figura 23 – Resposta de um dos artistas que atacou Berna no chat	179
Figura 24 – <i>La Bête</i> (2017), Wagner Schwartz	183
Figura 25 – <i>Material Girl</i> (2019), Ex-Miss Febem (Aleta Valente)	186
Figura 26 – <i>Quentinha</i> (2015), Ex-Miss Febem (Aleta Valente)	186
Figura 27 - Texto de curadora incorporado à obra <i>De viés</i>	189
Figuras 28 a 31 - <i>De viés</i> (2001 - 2003), Fernanda Magalhães e Álvaro Diaz	190

Figura 32 - Texto exposição <i>De viés</i> (2001 - 2003)	191
Figura 33 - Série <i>Natureza da vida</i> (2014), Fernanda Magalhães	193
Figuras 34 e 35 - Série <i>Natureza da vida</i> , Vitória	194
Figura 36 - Série <i>Natureza da vida</i> , Paris	195
Figuras 37- Série <i>Natureza da vida</i> , Londrina	195
Figuras 38, 39, 40 - <i>Grassa Crua</i> (2016), Fernanda Magalhães	198
Figuras 41 e 42 - Performance <i>Grassa crua</i> realizada na Colônia Juliano Moreira	198
Figura 43: Coletivo Coiote, Marcha das Vadias, (2013)	201
Figura 44: Meme <i>Disaster Girl</i> (2021), Zoe Roth	204
Figura 45: <i>Everydays: The first 5000 days</i> (2021), Beeple	205
Figura 46: Detalhe de <i>Everydays: The first 5000 days</i>	205

## 1. INTRODUÇÃO

Na atualidade a polêmica ocupa, mais do que nunca e de forma recorrente, todos os meios de comunicação, já que o dissenso é o que pauta a sociedade em que vivemos. Na era digital é impossível ficar alheio às guerras que são travadas diariamente entre figuras do poder público, intelectuais, artistas e o cidadão comum, aquele que escondido atrás de um codinome se revela nas redes sociais como ferrenho e impiedoso crítico de tudo e de todos. Essa forma de expressão exacerba as dicotomias e a polarização, e reforça a polêmica como algo digno de descrédito e provocador de violência verbal. Assim, é comum que qualquer discussão que assuma contornos mais incisivos seja tachada de polêmica.

Mas mesmo diante da complexidade e dos paradoxos que o termo “polêmica” abarca — Dominique Maingueneau, linguista, professor emérito da Universidade Sorbonne e pesquisador do Centro de Estudos do Discurso, chegou a dizer que “em sua aparente simplicidade, o polêmico se revela um verdadeiro nó para a análise do discurso” (MAINGUENEAU, 2020, p. 198) —, é possível estabelecer um quadro teórico dentro do qual esse fenômeno pode ser analisado. Foi o que fizemos no capítulo 2, basicamente compilando alguns dos principais conceitos, dentro da Escola Francesa da Análise de Discurso, sobre o funcionamento da polêmica como “modalidade argumentativa” (AMOSSY, 2017, p.71), que deve ser defendida como tal diante do risco de banalizarmos o dissenso, igualando-o apenas a bate-bocas improdutivos, e sem representatividade nas tentativas de compreensão desses tempos de eclosão de novas subjetividades. Os pesquisadores da área de linguagem, da análise do discurso especificamente, estão entre os que mais vêm se debruçando para compreender o funcionamento da polêmica como fenômeno, e Ruth Amossy, com seu livro *Apologia da polêmica* (2017), é nossa principal referência teórica e base para a construção desta tese.

Mas a polêmica pública não é um fenômeno do momento, ao longo de nossa história ela ajudou a moldar o cenário do meio cultural brasileiro e contribuiu para o entendimento de sua dinâmica e de seus atores. Desde o final do século XIX, em que adquiriu status de gênero literário pela riqueza estilística das contendas, e ganhando outros contornos ao longo do século seguinte, - até chegar ao século XXI como fenômeno midiático-, as interações polêmicas de grande repercussão são

marcadores por meio dos quais é possível compreender o ambiente político, as dinâmicas sociais e as tendências culturais de uma época, além, é claro, do papel fundamental da figura do intelectual, discutido no capítulo 3. Para essa discussão contamos com depoimentos de pessoas que de alguma maneira se relacionam com o debate: Paulo Roberto Pires, editor da revista de ensaios *Serrote*, escritor e jornalista, vem se debruçando sobre o tema dos intelectuais no espaço público; Marta Porto, crítica de cultura, ativista e pensadora, foi responsável pelo escritório da UNESCO, no Rio de Janeiro, ex-secretária de Cidadania e Diversidade do Ministério da Cultura no governo Dilma Rousseff e membro do comitê que elaborou a Agenda 21 de Cultura das Cidades (Barcelona, 2004); Mariliz Pereira Jorge, colunista da *Folha de São Paulo* e do site *UOL*; Kiki Moretti, fundadora da InPress — uma das maiores empresas de assessoria de imprensa do Brasil —, especialista em gerenciamento de crise e analista de tendências.

Muitos são os exemplos de polêmicas que ganharam o espaço público, envolveram representantes importantes em suas áreas, e transbordaram para além de suas épocas por conterem em si questões ainda pertinentes e que, em alguma medida, encontram eco na contemporaneidade. Na difícil tarefa de selecionar quais polêmicas entrariam nesta tese, nos guiamos pela repercussão ou simbolismo que tiveram em suas épocas. A maior parte dos casos apresentados é bem conhecida e possui farta bibliografia. Isso é importante, pois não é a intenção desta tese trazer mais uma análise ou estudo desses casos — tanto que não se buscou explorar a fortuna crítica de autores e movimentos —, e sim focar nas formas de manifestação da polêmica neles contidas. No capítulo 4, por exemplo, ao falarmos da polêmica envolvendo José de Alencar e o poema épico *A confederação dos Tamoios*, não faremos um estudo do poema, mas trataremos dos meios utilizados por Alencar (e seus interesses), para transformar sua crítica à obra em uma polêmica envolvendo até D. Pedro II.

O mesmo ocorre quando tratamos da polêmica como ato performático, no capítulo 5, que tem em Glauber Rocha a melhor personificação. Sua figura dominou o debate cultural nos anos 1970 e início dos anos 1980. Extrapolando o papel de cineasta (dentro do qual era um líder), ficou também conhecido pela personalidade carismática e pela verve polemista. Grande articulador político, Glauber intervinha performaticamente no espaço público, seja por meio de festivais de cinema,

programas de TV ou artigos e entrevistas controversos. Defensor incondicional do cinema brasileiro, dialogou com diferentes governos em nome da indústria cinematográfica nacional, mas nem sempre seus posicionamentos foram bem vistos por seus pares, que o chamaram de “vendido”. No entanto, é reconhecido por cineastas como Cacá Diegues, como aquele que se colocava sempre na linha de frente, correndo riscos. O que trazemos aqui é o encontro promovido pela jornalista Elizabeth Carvalho, em 1977, na casa de Darcy Ribeiro, que reuniu — além de Glauber e Darcy —, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Zuenir Ventura, este último como mediador. A diferença nesse capítulo é que o encontro, apesar de conturbado, não é a polêmica em si, mas um lugar onde se discute uma polêmica que já estava em andamento, e que tinha Glauber Rocha como protagonista.

As artes sempre foram o lugar por excelência da polêmica, e a arte contemporânea potencializou essa característica. A diversidade de artistas, obras, propostas, identidades, e tudo que compõe o grande apanhado que se encaixa hoje nessa denominação, fez do capítulo 6 um grande desafio. Optamos por iniciar com a diferenciação proposta pela socióloga da arte Nathalie Heinich entre escândalo e *affaire*, que no contexto desta tese vai corresponder à polêmica. Passamos então por obras clássicas que causaram escândalo; por trabalhos de Cildo Meireles, Nelson Leirner e Artur Barrio durante a ditadura; pelo uso da escatologia e de cadáveres como meio de transgressão; pela radicalidade da arte extrema; pelo poder destabilizador dos corpos e por toda uma cena marginal que não abre mão de seu caráter subversivo. Fechamos esse capítulo com um comentário breve sobre os *Non-fungible tokens* (NFTs) e a estranheza que causam em uma sociedade que hoje é dividida entre nativos digitais e cidadãos do século passado.

Em todos os casos citados, a camada da polêmica que salta aos olhos é aquela mais midiática ou espetacular; mas a importância está em enxergar as camadas secundárias onde residem as reais possibilidades de observação e análise, e onde se revelam as funções que a polêmica desempenha. Ruth Amossy aponta como uma das funções “influenciar e dominar”, mas também “tecer elos sociais que estabeleçam relações de união”, pois a polêmica é capaz de agrupar pessoas em “blocos de argumentos a favor e contra” (AMOSSY, 2017, p. 210-212). Além disso, Amossy vê na polêmica a possibilidade de ser utilizada como ferramenta de

acusação, denúncia e ato de resistência (p. 213); e nesse caso ela funcionaria mais como estratégia de posicionamento do que como afrontamento ideológico.

Diante da importância histórica das polêmicas intelectuais do passado, da proporção que o conflito tomou na sociedade brasileira atual e da exacerbação de reações guiadas pela cegueira das emoções, buscamos apresentar e analisar o discurso e a interação polêmica dentro do campo expandido das artes.

O conceito de “campo expandido”, ou “campo ampliado” adotado nesta tese é o mesmo proposto por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado* (*Sculpture in the expanded field*, 1979). Pensado inicialmente para problematizar o conceito de “escultura”, que não mais se enquadrava dentro da nomenclatura tradicional, o termo passou também a nomear as proposições que apagam fronteiras e limites entre linguagens e formas de expressão, e que consideram a ampliação das práticas dos meios de expressão artística. Portanto, a utilização desse conceito como norteador deste texto é pertinente, já que aqui analisamos o fenômeno “polêmica” dentro do campo cultural como um todo, sem hierarquias e permitindo cruzamentos formais e contextuais entre diferentes práticas e épocas. No entanto, é importante frisar que, ainda que o conceito de campo expandido seja utilizado para unificar os diferentes objetos desta tese, é possível também, dentro de cada capítulo, abordar as especificidades de cada área. Logo, pode-se dizer que o texto se estrutura em dois movimentos: um macro, o do campo expandido, que “amarra” as partes, e um micro, do campo específico, que pode ser observado no interior dos capítulos lidos isoladamente.

## PARTE I - DELIMITANDO O TEMA

### 2. APRESENTAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO DO CONCEITO DE POLÊMICA ADOTADO

Le conflit est le père de toute chose, roi de toute chose.  
Heraclite<sup>1</sup>

Na tradução do fragmento 53 de Heráclito, Léon Robin optou pela palavra *Conflit* no lugar de *Polemos*, original usada pelo filósofo. *Polemos* era, na mitologia grega, uma *Daemon*<sup>2</sup> que personificava a guerra. De *Polemos* derivou *Polemikos*, agressivo, beligerante. Vem da Grécia também a erística, (de Éris, a deusa da discórdia, também citada por Amossy), a arte da controvérsia e da disputa argumentativa no debate filosófico, que, para Platão, tinha valor pejorativo por ser um tipo de argumentação que visava unicamente a vitória em um debate. Tanto Platão quanto Aristóteles distinguiam a discussão dialética, cuja objetivo era a busca pela verdade, e os debates erísticos, onde os participantes tinham como única meta vencer uma discussão e mostrar sua verve, inteligência e conhecimento. Já para Heráclito, o *polemos*, como “pai e rei de todas as coisas”, carregava em si a força originária e o poder da criação.

A polêmica, enquanto fenômeno discursivo, é quase sempre classificada como imprópria ou indesejada. Vista como gesto desagregador, é “frequentemente materializada em espetáculos de violência verbal” (AMOSSY, 2017, p. 8) que em nada contribuem para o debate no espaço público de uma democracia. Mas o próprio entendimento do termo parece ser motivo de discórdia entre os especialistas. Para teóricos como Christian Plantin, ela representa “o desregulamento do processo argumentativo e o fracasso do sistema dialético” (PLANTIN apud AMOSSY, 2017, p. 26). Compreende-se assim que os estudos tradicionais da retórica e da deliberação, como resultado direto de uma tradição aristotélica, corroboram com a busca do consenso pautada pelo uso da razão (p. 19).

<sup>1</sup> Fragmento 53 de Heráclito traduzido do grego por León Robin, disponível em: <http://philoctetes.free.fr/heraclite.pdf>

<sup>2</sup> *Daemons* eram divindades ou espíritos de entidades da natureza humana como o Ciúme, a Discórdia, a Loucura, a Tristeza etc.

Ou seja, em caso de controvérsia, as partes envolvidas deveriam apresentar suas teses, prós e contras, e chegar a uma decisão coletiva.

No entanto, autores, como a cientista política — e grande colaboradora no desenvolvimento da Análise do Discurso — Chantal Mouffe, defendem a manutenção do dissenso não apenas como “motor da democracia, mas como uma das condições para sua existência”. Logo, o que possibilita a democracia é “o reconhecimento e a legitimação do conflito” (MOUFFE apud AMOSSY, 2017, p. 35).

## 2.1 Um fenômeno discursivo

De modo geral, os linguistas apresentam a polêmica de forma esquemática, já que esse tipo de comunicação parece seguir certas regras e exibir características da estrutura pragmática. Eddy Roulet, professor de Linguística Aplicada na Universidade de Genebra, por exemplo, define três tipos de interações agonais (ROULET, 1989, pp. 17-18.): a controvérsia, que é menos beligerante e usa a argumentação de forma mais rigorosa; a briga, mais verbal e confinada ao privado; e a polêmica, onde os participantes se comportam de forma mais calculada e menos espontânea e há uma finalidade de desqualificação pública.

Além de concordar que a desqualificação do oponente é um dos aspectos que caracterizam essa modalidade argumentativa, Ruth Amossy acrescenta ainda a dicotomização e a polarização. A dicotomização exacerba as posições até que se tornem inconciliáveis (AMOSSY, 2017, p. 56); e a polarização, como o nome já diz, agrupa simetricamente em campos opostos grupos adversos e é um fenômeno social (p. 56): os indivíduos aderem àqueles com os quais se solidarizam e identificam, mobilizando-se em defesa da tese que aquele grupo defende. Mas é importante ressaltar que dentro da unidade que se forma em defesa ou contra determinado assunto, os motivos de engajamento e mesmo o posicionamento em outras questões podem ser diferentes (p. 57).

Se a polarização vem algumas vezes sustentar identidades pré-formadas (ela pode estabelecer-se sobre uma divisão direita-esquerda, laicos-religiosos, antidiscriminação-tradicionistas cheio de preconceitos...), ela não segue necessariamente linhas de divisão preexistentes e pode



reconfigurar os grupos em torno de bandeiras que clamam ao agrupamento (AMOSSY, 2017, p. 57).

E para Amossy reside justamente nesse fato a dificuldade em se solucionar uma polarização. A diversidade dentro do grupo impossibilita a eficácia de argumentos que afetem a todos da mesma forma; além disso, o posicionamento em determinada situação envolve questões de pertencimento, de estatuto social, e também de visão do mundo e de valores, dessa forma, a aceitação de uma tese oposta implicaria, em certa medida, uma perda de identidade (p. 58).

Já a desqualificação é a estratégia mais usual de tentativa de enfraquecimento do adversário. Caracterizá-lo como mal-intencionado e desonesto é algo recorrente. A “desqualificação da tese normalmente acompanha a desqualificação das pessoas” (AMOSSY, 2017, p. 57). Essa estratégia é eficiente no sentido em que a deslegitimação do indivíduo, ou do grupo, certamente enfraquece seus argumentos e causa desconfiança. Tal estratégia pode chegar a extremos quando a manobra implica a demonização do adversário ou na apresentação deste como o “mal-absoluto”, algo que incita o medo e o ódio (p. 57). É dessa manobra que surge a narrativa do bem contra o mal. Mas, para reforçar a ideia de que o tema é complexo, a polêmica pode se manifestar também de forma racional e sem ataques *ad hominem*, ainda que o papel da emoção e das paixões nas polêmicas seja inegável. Ou seja, para Amossy “a violência verbal é um traço opcional da polêmica”, mas não definidor da mesma (AMOSSY, 2017, p. 64).

Como Eddy Roulet, Marcelo Dascal — filósofo e linguista que ficou conhecido por seus trabalhos em filosofia da linguagem e pragmática — também aponta diferenças entre os tipos de dissenso e faz uma divisão distinguindo “discussões”, “disputas” e “controvérsias” (DASCAL, 1998, pp. 1583-1604).

A partir dessa divisão, Dascal define critérios para a classificação da polêmica: a finalidade do desacordo, o tipo de conteúdo envolvido, os meios para resolver o desacordo, e os objetivos perseguidos pelos participantes.

A “discussão”, nesses termos, tem por objeto um tópico ou problema bem descrito. No decorrer da discussão, pode haver por parte dos envolvidos a percepção de que o problema em debate seja decorrente de um erro conceitual ou empírico, que pode ser corrigido por meio de provas, repetição de experimentos, etc. A

manobra tática ideal na discussão, diz Dascal, é a apresentação de algum tipo de prova. Esse tipo de argumentação é a mais comum nas discussões científicas, onde a apresentação de provas pode pôr fim a um debate e mesmo fazer grupos opostos aderirem a teses contrárias, já que estas apresentam resultados comprovados. Essa lógica não se aplica, é claro, às manifestações negacionistas e anti-ciência como as que vimos de forma mais explícita desde o início da pandemia, mas esse tipo de argumentação se insere na categoria das falácias e das falsas polêmicas.

A “disputa”, segundo tipo apontado por Dascal, também tem como objeto uma divergência bem definida, só que nesse caso ela é baseada em diferenças de atitude, sentimentos ou preferências e não mais em um erro conceitual. Dascal aponta que uma disputa não tem solução e pode, no máximo, ser dissolvida, pois disputas têm relação direta com vitória e derrota. Além disso, as divergências que se apresentam em uma disputa tendem a ser recorrentes, as velhas mágoas e controvérsias cristalizadas costumam ressurgir. A manobra indicada neste caso é o *estratagema*. Esse termo — que remete a uma manobra militar, fortalecendo o caráter de “guerra” que as interações conflituosas exibem — sugere que os oponentes, além de procurar conhecer profundamente o adversário e o tema, devem ter planos ou esquemas previamente estudados para sustentar, e vencer, o debate.

Finalmente, a controvérsia, que segundo Dascal, ocupa uma posição intermediária, pode começar como um problema específico, mas se espalha rapidamente para outras questões e revela divergências profundas. A forma de se lidar com a controvérsia é a argumentação. O participante se mune de argumentos retóricos para fortalecer sua posição e desconstruir o oponente, visando persuadi-lo ou mesmo eliminá-lo. Em termos de procedimento, as controvérsias, para Dascal, seguem um modelo deliberativo, no entanto, o mesmo afirma que na vida real as trocas polêmicas raramente são exemplos puros de um desses tipos, mudando de um para outro de acordo com as mudanças de tópico, de estratégia e de mudanças dialéticas (DASCAL, 1998, p. 1585).

Com relação ao enunciado polêmico, Maingueneau diz que ele pode ser apreendido nas dimensões enunciativo-pragmática, sociogenérica e semântica (MAINGUENEAU, 2020, pp. 188-197). A dimensão enunciativo-pragmática seria a mais imediata, aquela que coloca ênfase nas “marcas enunciativas” e na força da

enunciação mas também considera os “dispositivos pragmáticos” (pp. 190-191), que incluem nessa dimensão as relações entre lugares, os papéis dos participantes, contextos sociais, etc. Observa-se nessa dimensão o “tom ou a tonalidade” (p. 191) do enunciado, seus traços de agressividade ou veemência e mesmo suas estratégias de instituir a polêmica e desqualificar um adversário sem apelar necessariamente para o insulto. Nessa dimensão há o reconhecimento também do aspecto teatral da enunciação polêmica, “que supõe a existência de um terceiro espectador” (p. 192). Um outro ponto que Maingueneau levanta é que a polêmica pressupõe que há uma crise na sociedade ou em uma comunidade específica, e que ela (a polêmica) só se sustenta por isso, já que “é retrospectiva”, ou seja, ela ocorre depois que um enunciado provocador é emitido e que um segundo locutor tenha contato com ele e sinta-se impelido a responder. A partir daí “todo um metadiscorso se desenvolve e, em relação a ele, cada um procura enquadrar sua própria enunciação, reenquadrando o conjunto do debate a seu favor” (p. 193).

A dimensão sociogenérica se configura a partir de perguntas como: sobre o que se polemiza? Quem polemiza? Em quais suportes? Passando por quais circuitos? (p. 194), e o que se coloca em cena são os conflitos que têm dimensão coletiva e que são indissociáveis de contextos políticos, sociais, religiosos etc. Maingueneau aponta para o fato, que parece ser consenso, de que existem momentos privilegiados para o surgimento de polêmicas. Cita as polêmicas político-religiosas que dominaram o período do Antigo Regime, do século XVI ao XVIII e que estavam ligadas aos regimes de clandestinidade; e a “violência da fala panfletária” (p. 194) diretamente ligada à imprensa escrita do século XIX. O século XX viu o surgimento das mídias audiovisuais e da internet — que já impuseram uma total reformatação dos meios de circulação de informação —, e o século XXI, com o advento das redes sociais, colocou a cereja no bolo da virada mais radical no campo midiático desde a invenção da imprensa. Logo, a dimensão sociogenérica se ocupa da polêmica em sua temporalidade “estritamente ligada às diversas configurações sócio-históricas e à temática do conflito” (p. 194).

Na dimensão semântica não estão em foco as práticas pelas quais a polêmica se estabelece e nem as configurações sociais e históricas, mas sim as construções de identidade e posicionamentos que constroem os conflitos (p. 195). Na realidade, essa perspectiva minimiza o “polêmico” e se interessa mais pela maneira como os

posicionamentos se instituem, sendo eles de confronto ou não, ou seja, o interesse está na observação do porquê alguns posicionamentos buscam incessantemente o conflito enquanto outros trabalham para evitá-lo.

Isso nos leva às formas de tratamento do Outro e abordagem que a interação polêmica promove. Sobre a violência verbal e a falta de polidez envolvidas na imensa maioria das vezes em uma interação polêmica, o interessante estudo de Jonathan Culpeper sobre a impolidez, *Impoliteness* (2011), joga luz sobre essa prática como algo instrumental e estratégico. Para tal, ele sugere três categorias para a impolidez (CULPEPER, 2011, pp. 220-254):

A *affective impoliteness* (ou a impolidez afetiva) se manifesta de forma mais explosiva, já que o ofensor expressa suas emoções em contextos onde tal comportamento não é esperado. Mas esse comportamento visa expor o objeto de sua raiva como o causador de seu descontrole emocional. Mas apesar de seu caráter automático e reflexivo, essa categoria de ofensa ou ataque também pode ser instrumental, se o ofensor utilizar seu desabafo com o intuito de conquistar a admiração de seus colegas ou seguidores, ou utilizá-lo para qualquer tipo de ganho pessoal que possa ser alcançado pela manipulação dos afetos (p. 222).

O insulto, como já visto em outros autores, “reafirma valores e normas dominantes e o ofensor ganha status dentro do seu grupo de referência” (p. 222), ao mesmo tempo em que o grupo oposto passa a ter um objeto sobre o qual projetar sua indignação. Judith Butler também enxerga no insulto (do lado do insultado) uma funcionalidade:

Uma pessoa não está simplesmente restrita ao nome pelo qual é chamada. Ao ser chamada de algo injurioso, ela é menosprezada e humilhada. Mas o nome oferece outra possibilidade: ao ser insultada, a pessoa também adquire, paradoxalmente, certa possibilidade de existência social e é iniciada na vida temporal da linguagem, que excede os propósitos prévios que animavam aquela denominação. Portanto, o chamamento injurioso pode restringir ou paralisar [...] mas pode também produzir uma resposta inesperada que oferece possibilidades (BUTLER, 2021, p. 13).

A *coercive impoliteness* (a impolidez coerciva) tem uma relação mais direta com a disputa por poder (em todos os níveis), portanto envolve gestos mais calculados e estratégicos que podem variar entre uma ação para causar dano ao

adversário ou, em determinadas situações, um realinhamento, com o objetivo de obter algum benefício momentâneo (p. 226), o que, segundo Culpeper, pode custar caro no futuro. Essa forma de impolidez inclui também sarcasmo e interrupções grosseiras, com o intuito de fazer o ofensor parecer superior diante daquele que ataca.

A *entertaining impoliteness* (a impolidez para entretenimento) envolve necessariamente uma vítima ou uma vítima em potencial (p. 233). Culpeper ressalta que, para fins de entretenimento, essa vítima pode até mesmo ser fictícia, quando ela aparece, por exemplo, em uma obra literária. O importante aqui é que o público compreenda o ataque e as consequências sobre o alvo e não necessariamente que o alvo se envolva na discussão, só assim a impolidez se torna entretenimento (p. 234).

As três categorias propostas por Culpeper não são excludentes e frequentemente emergem juntas em interações polêmicas, como será constatado nos casos em estudo nesta tese.

## 2.2 O Eu e o Outro

A polêmica é legitimada a partir do momento em que, na pluralidade democrática, ela ganha voz no espaço público e passa a exercer uma função. O agrupamento que a polêmica cria e que Chantal Mouffe chamou de “unidade”, se dá a partir do “pluralismo agonístico” (MOUFFE, 2003, p. 15) ou, em outras palavras, da oposição de um “nós” contra um “eles” (AMOSSY, 2017, p. 35). Essa ideia se repete em outros autores, e há uma concordância, até mesmo para o observador leigo, de que essa é a principal marca da polêmica. Ainda que à primeira vista essa característica aponte para a negatividade desse tipo de interação, é a partir dela que, na verdade, a polêmica passa a ter valor e função social. Esse é um dos tantos paradoxos que envolvem o tema. Mouffe faz uma diferenciação entre “pluralismo agonístico” e “pluralismo antagonístico” (MOUFFE, 2003, p. 16). Em ambos a relação “nós” e “eles” permanece, mas no primeiro o oponente é visto como adversário, e no segundo como inimigo.

No mundo ideal da deliberação, o oponente deveria ser visto, ou construído, sempre como adversário. Isso parece algo impossível dentro do “pluralismo

antagonístico”, frequente em sociedades democráticas onde o pluralismo de valores torna os antagonismos impossíveis de superar (p. 24). No entanto, a superação não é, e nem deve ser, o objetivo, pois o ponto crucial é fazer com que as diferenças permaneçam, mas “de um modo compatível com a democracia pluralista” (p. 16).

No conflito polêmico dificilmente há solução racional. Um debate que pode ser iniciado como um simples conflito de ideias pode evoluir para um dissenso profundo e incontornável. É possível que ocorram interrupções temporárias em uma interação polêmica, mas a aceitação da visão do outro é praticamente impossível já que, segundo Mouffe, seria necessária uma “mudança radical de identidades políticas” (MOUFFE, 2005, p. 20), algo bem improvável e tampouco desejável numa democracia.

A tarefa primordial da política democrática não é eliminar as paixões da esfera pública de modo a tornar possível um consenso racional, mas mobilizar tais paixões em prol de desígnios democráticos (p. 21).

Em determinadas situações acontece de uma das partes optar pelo encerramento da questão, o que pode ser visto como condenável se esse encerramento significar a impossibilidade de desenvolvimento de uma interação; por outro lado, manter a polêmica a qualquer custo não parece produtora, e é mesmo impensável, em certos casos. Temos o exemplo clássico de Galileu Galilei, que ao ser condenado por heresia pela Inquisição pela defesa do heliocentrismo — o que no século XVII gerou muita polêmica —, foi obrigado a se retratar, já que o apego às suas crenças significaria ir para a fogueira. Ainda que o imaginário popular entenda como heroico e corajoso morrer abraçado aos seus ideais, não há como julgar o recuo em situações extremas. A retificação é, sem dúvida, apaziguadora. O encerramento da polêmica por meio de um recuo ou uma demonstração de arrependimento — para evitar o cancelamento, a execração pública e prejuízos pessoais e profissionais — é a opção geralmente escolhida por figuras públicas que provocaram polêmicas, muitas vezes sem intenção ou sem a ideia da repercussão que esta ganharia.

Ainda sobre a opção ou não pela polêmica, Mouffe reconhece que “uma democracia pluralista exige um certo volume de consenso e lealdade [...] aos processos ético-políticos” (MOUFFE, 2005, p. 21), paradoxalmente, tais processos

só podem existir por meio de interpretações diferentes e conflitantes, assim, o consenso que se formará estará sempre fadado, diz ela, a ser um “consenso conflituoso”, o que, entendemos, estaria dentro de uma perspectiva democrática de gerenciamento do dissenso.

Mas por que certos temas mobilizam tanto as plateias? Ao se observar os conflitos que se tornaram grandes polêmicas públicas, percebe-se que as bases ou as questões detonadoras do dissenso estão quase sempre relacionadas a um número pequeno de temas altamente inflamáveis: religião, política, ideologia, costumes. Certamente há outros, mas esses parecem ser os que mais afetam o público.

Virtualmente, os assuntos de litígio são em número infinito; na realidade, “o enunciado é raro”, para retomar a expressão de Foucault, e redundante. Em relação ao campo do possível, a lista de assuntos efetivamente debatidos é muito limitada, e mesmo pouco variada, a polêmica indo e vindo em torno de poucos pontos (MAINGUENEAU, 2008, p. 109)

Existe ao mesmo tempo uma simetria de posicionamento em sentidos opostos e uma assimetria entre os oponentes já que “cada formação discursiva tem uma maneira própria de interpretar seu Outro” (p. 104). A polêmica é fruto então de uma *interincompreensão* (p. 99), uma tradução em forma de simulacro, ou seja, os oponentes recebem o enunciado do Outro, o traduzem dentro de suas próprias categorias, e a relação que se estabelece entre esses dois lados se dá sob forma de simulacro.

A polêmica aparece exatamente como uma espécie de homeopatia pervertida: ela introduz o Outro em seu recinto para melhor afastar sua ameaça, mas esse Outro só entra anulado enquanto tal, simulacro. Ela mantém, pois, um duplo laço com o simulacro: pelo fato de que ela mesma é apenas um simulacro de guerra, como indica seu nome, uma guerra de papel; e pelo fato de que ela não cessa de traduzir o outro em seu próprio simulacro. (p. 108)

Um bom exemplo dessa tradução que gera a *interincompreensão* é dado por Ana Carolina Vilela-Arlenghi e Fernanda Mussalim em texto sobre a carta das francesas (2018, pp. 551-562). A recente polêmica envolveu a atriz Catherine Deneuve e mais noventa e nove intelectuais francesas que publicaram uma carta aberta no jornal *Le Monde*, no dia 9 de janeiro de 2018, atacando o movimento *#metoo*, chamando-o de puritano e autoritário, e defendendo o “direito de serem

importunadas”, algo, segundo elas, “indispensável à liberdade sexual”. É claro que a carta caiu como uma bomba naquele momento em que muitas mulheres vinham a público expor abusos sofridos, sofrimentos e traumas. No mesmo *Le Monde*, as feministas francesas publicaram uma resposta, em 10 de janeiro de 2018; e nessa troca de acusações fica clara a ideia de “tradução” e *interincompreensão* proposta por Maingueneau. A carta-resposta é organizada em tópicos onde as feministas francesas estariam, supostamente, destacando trechos da carta de Deneuve para criticar.

#### Carta das francesas:

[...] Mas essa libertação da palavra se volta hoje em seu contrário: somos intimadas a falar como se deve, a calar o que incomoda e aquelas que se recusam a se curvar a tais injunções são consideradas traidoras, cúmplices!

#### Resposta das feministas:

“**Não se pode dizer mais nada**”. Como se o fato de nossa sociedade tolerar - um pouco - menos do que antes as propostas sexistas, assim como as propostas racistas ou homofóbicas, fosse um problema. “**Nossa! Era francamente melhor quando podíamos chamar as mulheres de vagabundas tranquilamente, hein?**”. Não. Era pior. A linguagem tem influência no comportamento humano: aceitar insultos contra as mulheres significa, na verdade, autorizar as violências. O controle de nossa língua é um sinal de que nossa sociedade está progredindo.

Mas Arlenghi e Mussalim apontam que a carta das francesas não defende esse ponto de vista e que o único trecho em que a palavra “vagabunda” é utilizada é o seguinte:

#### Carta das francesas:

Uma mulher pode, no mesmo dia, dirigir uma equipe profissional e desfrutar de ser objeto sexual de um homem, sem ser uma ‘**vagabunda**’ ou uma cúmplice do vil patriarcado.

O “não se pode dizer mais nada” também é um reducionismo da queixa das intelectuais sobre a patrulha que sofrem por seu posicionamento.

Por outro lado, Deneuve e companhia também traduzem, na forma de simulacro, as reivindicações do *#metoo* como um mero “ódio aos homens”; repetem



acusações machistas de que feministas são mal-amadas, e ainda afirmam que as feministas do *#metoo* confundem o crime de abuso com uma “paquera desajeitada”. Não há compatibilidade possível entre esses discursos. Questões geracionais e culturais embaralham esse caso. Seria simples, em termos de classificação, se o grupo de francesas liderado por Deneuve se encaixasse num perfil conservador e puritano, o que não parece ser o caso, já que a atriz faz parte de uma geração de artistas francesas que ficou conhecida justamente por sua postura liberal e avançada para a época. Maingueneau cita outro exemplo de como essa tradução se dá citando um embate entre um enunciador humanista devoto e um jansenista, onde as oposições são mais óbvias. Quando o humanista disser “consistência” o Outro ouvirá “dureza”, onde ele disser “verticalidade”, o outro ouvirá “tirania”, onde ele escrever “moderação” o outro lerá “fraqueza” (MAINGUENEAU, 2008, p. 103). Em todos os casos de polêmica a *interincompreensão* ocorre, primeiro pela tradução que gera o simulacro, e segundo porque lados opostos e os grupos que os acompanham estão unificados sob o que creem ser um consenso social, e a tese oposta — interpretada a partir de critérios internos — sofre uma distorção da ideia original.

Patrick Charaudeau coloca em outros termos essa questão de interpretação. Ele diz que o ato de comunicação é um encontro dialético entre dois processos: um processo de Produção, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário; e um processo de Interpretação, criado por um TU-interpretante, que constrói uma imagem EU do locutor. Logo, o ato de linguagem torna-se “um ato interenunciativo entre quatro sujeitos e não dois, lugar de encontro imaginário de dois universos de discursos que não são idênticos” (CHARAUDEAU, 2008, pp. 44-45).

Os envolvidos em uma argumentação, sendo ela polêmica ou não, costumam utilizar procedimentos semânticos e discursivos, (para produzir diferentes efeitos), que se baseiam em valores compartilhados em determinados grupos sociais e em certos “domínios de avaliação” (p. 232). E esses domínios são, diz Charaudeau, os domínios da verdade, do estético, do ético, de hedônico e do pragmático. Ainda que essa sistematização pareça reducionista, ao se analisar as diferentes polêmicas selecionadas nesta tese, é possível observar que pelo menos um dos domínios de avaliação propostos para Charaudeau se faz presente. No domínio da verdade o que está em jogo é o confronto entre verdadeiro e falso; no

estético, o belo e o feio (com todos os problemas que tal nomenclatura pode conter principalmente no campo das artes visuais); o ético se refere ao bem e ao mal e à moral; o hedônico, pertencente ao âmbito dos sentidos, se define em termos de prazeroso, agradável e desagradável; e finalmente, o pragmático, relacionado ao que é útil ou inútil, e dominado pela racionalidade. Esses valores são manipulados nas contendas de acordo com os objetivos a serem alcançados, e um ou outro domínio terá mais efeito (para o bem ou para o mal) sobre determinado público, cabendo ao locutor, ou ao ofensor, identificar aquele que mais lhe convém explorar.

Seja como for, a interação polêmica se apresenta mais como um movimento de aproximação do que de afastamento, se a entendermos como partilha.

[...] polemizar é ainda partilhar – valores, pressupostos, regras de jogo. É preciso que as duas partes estejam de acordo sobre o que constitui um assunto de interesse público, sobre a natureza da disputa que os opõe, sobre a necessidade de debater o tema (o que já supõe, desde logo, valores e hierarquias comuns) e, enfim, sobre as regras de troca. Sem essa base comum, a polêmica não pode emergir nem se desenvolver. (AMOSSY, 2017, p. 65).

Assim, a polêmica teria, além da mera troca de ideias divergentes, um aspecto funcional. É o que disse Georg Simmel em *Conflict*, texto de 1907 que ainda hoje serve de referência para os estudos do conflito e do dissenso. Simmel vê a discórdia como algo funcional em grupos sociais, e o conflito em si como uma forma de socialização que teria o poder de causar ou modificar interesses de grupos e organizações. O conflito possuiria assim algo de positivo pois, ao contrário da indiferença que para ele é puramente negativa por rejeitar e pôr fim à socialização, ele (o conflito) realiza uma síntese de elementos que trabalham ao mesmo tempo contra e a favor um do outro. O conflito se apresentaria então como uma forma de organizar dualismos divergentes.

Just as the universe needs “love and hate”, that is, attractive and repulsive forces, in order to have any form at all, so society, too, in order to attain a determinate shape, needs some quantitative ratio of harmony and disharmony, of association and competition, of favorable and unfavorable tendencies.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> SIMMEL, Georg. *Conflict and The web of group-affiliations*. New York: The Free Press, 1964. Em tradução livre: Assim como o universo precisa de forças de atração e repulsa para ter uma forma, a sociedade também, para atingir uma determinada forma, precisa de uma certa quantidade de harmonia e desarmonia, de associação e competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis.

A sociedade é, então, o resultado da interação entre forças positivas e negativas, que emerge como algo positivo. E esse resultado fica mais evidente ao analisarmos a formação e interação de grupos antagônicos, responsáveis pela dicotomização e pela polarização inerente à polêmica.

A ideia de partilha nos termos de Amossy (“polemizar é partilhar”), nos leva inevitavelmente ao conceito de “partilha do sensível” de Jacques Rancière.

Denomino partilha do sensível o sistema e evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipo de atividade que determina propriamente a maneira como o comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte na partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Como Rancière, Amossy entende que só pela partilha de um desentendimento é possível que haja polêmica. É necessário que os participantes tenham o mesmo nível de envolvimento e interesse pela questão; que deem a ela a mesma importância e legitimidade; que a percebam como digna de defesa ou ataque. Dessa forma, as partilhas, ao mesmo tempo como divisão e compartilhamento, vão se fazendo tanto entre grupos opostos quanto no interior de cada unidade.

A ideia de “desentendimento”, de Rancière, encontra eco no conceito já citado de *interincompreensão* de Maingueneau, e contribui para a compreensão da noção de partilha nos termos aqui explorados. O desentendimento vai além do mal-entendido que, como diz o filósofo, seria facilmente resolvido com a simples explicação do que desejou-se dizer. O mesmo ocorre com as interações polêmicas; os adversários sabem exatamente o que o outro está dizendo mas criam um simulacro próprio dentro de seus critérios. Por isso, Rancière, como outros autores aqui mencionados, enfatizam que o desentendimento — ou a polêmica — vai muito além das palavras, ele diz respeito à “própria situação dos que falam” (RANCIÈRE, 2018, p. 11).

O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a

mesma coisa com o nome de brancura. [...] O desentendimento não é o desconhecimento. O conceito de desconhecimento pressupõe que um ou outro dos interlocutores ou os dois [...] não saibam o que um diz ou o que diz o outro. Tampouco é o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras (p. 10).

Para Dominique Maingueneau existem momentos privilegiados para o surgimento de polêmicas, mas na atualidade, mais do que nunca, a velocidade (e quantidade) das informações e das novas mídias favorece o rápido surgimento e desaparecimento desses conflitos: “a atenção do espectador não pode ser indefinidamente mobilizada pelo mesmo assunto” (p. 195), diz o linguista. Além disso, e pela exigência de rapidez da informação, as polêmicas circulam como “aforizações”, que são enunciados, fragmentos, selecionados de um texto segundo as reações que aquele que os seleciona deseja causar. (MAINGUENEAU, 2020, p. 194). É o caso ocorrido, por exemplo, com a citada “carta das francesas” em resposta ao movimento *#metoo*. A carta foi publicada na íntegra, no Brasil, por apenas um veículo de imprensa, a versão online do jornal *El País* (Brasil). Em todos os outros veículos foram divulgados apenas trechos mais polêmicos. O mesmo ocorreu com a carta em resposta escrita pelo grupo chamado de “as feministas francesas”, que se revoltou com a carta de Deneuve e companhia e atacou a falta de empatia do grupo. Mais uma vez, apenas o *El País* publicou a carta na íntegra com tradução de Tatiana Roque. Tanto nas versões integrais como nas “aforizações”, “o formato de carta aberta exhibe forte polemicidade” (p. 191), como veremos em outros exemplos neste trabalho. A carta possui um caráter muito pessoal e tem um destinatário definido. Essas características fazem com que o público acompanhe a publicação de uma carta aberta como um *voyeur*, à espera da resposta que provavelmente virá.

A ideia do *voyeur* também é explorada por Jonathan Culpeper, onde este propõe cinco “formas de prazer” geradas pelas trocas polêmicas, envolvendo impolidez e agressões (CULPEPER, 2011, pp. 234-235).

No “prazer emocional”, a observação das trocas agressivas e grosseiras produziria no espectador um estado de excitação pelo potencial de violência que se apresenta. Ainda que não se chegue às vias de fato, a mera sugestão de que isso poderia acontecer é suficiente para causar a comoção. O “prazer estético” decorre

dos elementos de criatividade que a troca polêmica exige para que um ataque, ou uma resposta, seja superior à do adversário. O “prazer voyeurístico” reside no fato de que a troca de ofensas expõe publicamente aspectos privados, emocionais e psicológicos dos envolvidos. O “prazer de sentir-se superior” articula a ideia de que há um prazer reflexivo em observar alguém em uma situação pior do que a sua. E o “prazer de sentir-se seguro”, que está ligado ao anterior e que Culpeper exemplifica com uma pessoa olhando desde a terra o mar agitado e os ventos fortes, como quem olha de fora o outro passando por uma situação difícil. O prazer aqui não vem do sofrimento do outro, mas do fato de saber que não é você quem está passando por ele. Esses tipos de prazer que o ato de observar disputas polêmicas gera, pode em certa medida explicar o interesse com que as pessoas as acompanham.

Um outro dado a ser observado nos conflitos é que apesar de se originarem em um fato específico, a controvérsia com potencial para tornar-se polêmica jamais é “localizada”, ela envolve questões que ultrapassam o conflito inicial, e transborda para outros campos, já que normalmente fere aquilo que seria aceito como senso comum, pelo menos para um determinado grupo da sociedade. Talvez venha daí a mobilização e engajamento que a polêmica causa quando se torna pública, ela fala de algo que diz respeito a todos, ainda que representada por um fato específico, e se expande rapidamente para outras esferas. Como aponta Maingueneau, as polêmicas surgem quando os conflitos em questão estão situados além dos indivíduos que interagem.

Os adversários descobrem logo que suas opiniões divergem profundamente quanto à interpretação do problema abordado, dos dados, do sentido das teses defendidas por cada um, da força dos argumentos apresentados, das finalidades da pesquisa, dos métodos a seguir [...]. É por isso que as controvérsias, diferentemente das discussões, tendem a ser longas, abertas, não-conclusivas e “recicláveis” no curso da história.<sup>4</sup>

A polêmica pública pode se desenvolver também de forma difusa, em interações paralelas e não somente como um diálogo direto entre partes opostas. A fala controversa de um político ou de uma figura pública, por exemplo, pode ser:

---

<sup>4</sup> DASCAL, Marcelo. *La controverse en philosophie*, in: Mattei, J.-F. (org.). *Le discours philosophique*. Paris: PUF, 1998, p. 1585, apud: MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 195.

[...] discutida em blogs ou debatida em um fórum de discussão, ao mesmo tempo em que é comentado em diversos programas de televisão. Nessa expansão, os discursos não se estruturam necessariamente em interações simétricas nas quais cada intervenção reage à anterior. Eles circulam de forma paralela; só se confrontam indiretamente ou se cruzam ocasionalmente. No entanto, ao gravitar simultaneamente no espaço público, todos contribuem para a construção de uma polêmica sobre determinado assunto de interesse público (AMOSSY, 2017, p. 101).

### 2.3 Um pouco de História

A controvérsia é um tema antigo e seu estudo por meio de uma perspectiva multidisciplinar tem-se revelado produtiva. Fritz Gerd em *Controversies*<sup>5</sup> tenta traçar alguns momentos-chave que contribuíram para os contornos que a polêmica foi adquirindo e que hoje reconhecemos. Gerd aponta que desde os panfletos do século XVI até a internet atualmente, os meios de comunicação, ou a *mass media*, vem exercendo um papel fundamental.

Para um maior entendimento de como chegamos às interações polêmica de hoje é preciso compreender como se deu esse momento de virada em que, com o advento da opinião pública, as batalhas argumentativas deixaram o espaço acadêmico, ganharam outro tratamento e ocuparam a vida pública, passando assim a constituir uma reconhecida forma de comunicação. “No curso da história, novas preferências por diferentes manobras e estratégias foram emergindo e se estabeleceram como novas formas de comunicação, com vários sub-tipos” (GERD, 2010, p. 456), sendo a interação polêmica um deles.

Para Gerd, um tipo de controvérsia que merece atenção é a disputa formal usada como método de ensino nas universidades da Europa até metade do século XVIII. O método contribuiu na formação de um modelo geral de estrutura para as trocas polêmicas possível de ser observado até hoje.

O chamado *disputatio* era um dos principais métodos de argumentação na Europa da Idade Média. No início, o que se praticava eram as disputas dialéticas, herdadas dos antigos, que obedeciam a tradição aristotélica em que um participante lançava a oposição a um tema e o outro respondia; e o que estava em questão não

<sup>5</sup> GERD, Fritz. *Controversies*. Publicado em setembro de 2010 em *Historical pragmatics of controversy*, capítulo 15. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/255832142\\_Controversies](https://www.researchgate.net/publication/255832142_Controversies)

era dar a resposta certa, mas vencer o debate. Mais tarde, as disputas escolásticas se davam a partir da leitura de textos que eram debatidos. Essas disputas seguiam regras rígidas, os participantes tinham papéis definidos e as contendas tinham grande valor pedagógico. Um professor normalmente lançava a questão e dois alunos deveriam assumir lados opostos e utilizar as ferramentas de argumentação ensinadas. O *disputatio* era então uma prática intelectual utilizada com diferentes funções: no ensino, na pesquisa, nos exames e nas polêmicas<sup>6</sup>.

Mas tanto Fritz Gerd como Olga Weijers apontam que já no final do século XVI e início do XVII, o *disputatio* era visto como uma mera manobra técnica, uma forma de automatismo, com perguntas e respostas repetidas e uma abordagem didática e artificial. O método passou a ser ridicularizado pelos humanistas e permaneceu apenas como um simples método de avaliação e exame dentro da universidade, perdendo cada vez mais força; mas nem por isso as batalhas argumentativas e as controvérsias arrefeceram, elas apenas passaram a receber outro tratamento, e com o início daquilo que passou a se chamar de “opinião pública”, as polêmicas ganharam outra dimensão. Um exemplo são as resenhas críticas, que foram introduzidas em sua forma moderna nos periódicos científicos da segunda metade do século XVII, e geralmente se transformavam em ponto de partida para o desenvolvimento de uma polêmica.

Essa função das resenhas críticas foi ainda mais favorecida no século XVIII, quando os periódicos científicos começaram a aceitar respostas às resenhas. Mesmo que os antigos métodos argumentativos estivessem em declínio, importantes pensadores como o jurista e filósofo Christian Thomasius e o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz continuavam a dar importância e dedicar estudos à arte da controvérsia (FRITZ, 2010, p. 462). No entanto, o declínio das práticas formais de disputa em prol de outros métodos de ensino foi uma das marcas da mudança no ensino universitário no século XVIII.

Na história das controvérsias, estas se manifestaram por meio de variadas formas textuais: cartas, notas em livros, sermões, poemas, resenhas, panfletos e, hoje, postagens na internet. Antes do estabelecimento da imprensa, as cartas eram

---

<sup>6</sup> WEIJERS, Olga. *The medieval disputatio*. In: DASCAL, Marcelo e CHANG, Han-Liang (org). *Traditions of controversy*, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 148.

o principal meio de circulação de polêmicas. A partir do século XVI, as cartas abertas contribuíam para a exposição dos confrontos, e até os periódicos acadêmicos do final do século XVII e do século XVIII passaram a aceitar publicações no formato de cartas. Gerd cita ainda casos em que cartas privadas foram coletadas e posteriormente publicadas, como as trocadas no caso Leibniz versus Clarke<sup>7</sup>. O autor ressalta que as cartas, pelo menos nesse período, ainda mantinham padrões de estilo e polidez, sem que, no entanto, perdessem seu conteúdo conflituoso. Mas as controvérsias, a partir de meados do século XVII, tiveram no panfleto<sup>8</sup> seu suporte por excelência. Os panfletos eram organizados em tópicos, seguindo a tradição dos textos jurídicos da época, com a intenção de enaltecer a dignidade da disputa. O oponente, para quem o panfleto era dirigido, deveria refutar cada um dos pontos levantados pelo adversário, seguindo a ordem e iniciando a argumentação com a citação do ponto a ser rebatido (tal qual tentaram fazer as feministas para responder a cartas das francesas). Esse formato, de trocas incessantes, fazia com que a controvérsia se estendesse por muito tempo, perdendo atratividade.

Assim, ao longo do século XVIII, essa troca textual foi sendo substituída por textos mais curtos e dinâmicos. Gerd chama a atenção também para o alto nível de intertextualidade dos panfletos já que os autores destes faziam “citações constantes a trechos da Bíblia, a autoridades clássicas e contemporâneas e aos seus próprios trabalhos” (GERD, 2010, p. 465). E, curiosamente, essa intertextualidade está presente mais do que nunca nas trocas comunicacionais do mundo digital:

From the point of view of historical pragmatics it is particularly interesting to see how traditional patterns of controversy are transferred to the digital media and stepwise modified to exploit the potential of the new formats.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> A correspondência entre Gottfried Leibniz e Samuel Clark ocorreu entre os anos de 1715 e 1716 e, entre os assuntos tratados nas cartas, havia a disputa entre as teorias de Isaac Newton, defendidas por Clark e abordagem relacional de Leibniz. As cartas traziam também temas tão diversos quanto discussões sobre o livre arbítrio, sobre a natureza dos milagres e da alma e sobre a existência ou não do vácuo.

<sup>8</sup> O “pamphlet” surgiu na Inglaterra em 1580, tinha cunho satírico e político e popularizou-se na França em meados do século XVII. Os panfletos circularam muito também no período de Independência dos EUA, entre 1773 e 1783, e durante a Revolução, entre 1789 e 1799. Fonte: Observatório da Imprensa. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/\\_ed844\\_nos\\_tempos\\_do\\_panfleto/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/_ed844_nos_tempos_do_panfleto/)

<sup>9</sup> GERD, Fritz. *Controversies*. Publicado em setembro de 2010 em *Historical pragmatics of controversy*, capítulo 1, p. 465. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/255832142\\_Controversies](https://www.researchgate.net/publication/255832142_Controversies).



No Brasil o panfleto também foi muito adotado e os envolvidos eram, em geral, pessoas engajadas na luta política. Uma publicação de 2014, *Guerra literária - panfletos da Independência (1820 - 1823)*<sup>10</sup>, reuniu em quatro volumes, 362 panfletos (fora cartas, análises e sermões) escritos somente nesse período de três anos. A quantidade de panfletos e a diversidade no debate surpreendeu os organizadores. O motivo que deu início à produção desses panfletos foi a Revolução Liberal do Porto, que exigia a volta de D. João VI à Europa, e envolveu brasileiros e portugueses em uma verdadeira “guerra literária”, que só cessou em 1823 — no período posterior à declaração de independência do Brasil —, após a libertação da Bahia.

Mas a circulação das polêmicas no século XIX já se dava de forma intensa por meio dos jornais e periódicos que circulavam livremente (o panfleto tinha um componente mais de clandestinidade), e tendo como promotores cronistas, intelectuais e figuras da *intelligentsia* nacional que falavam diretamente para o público. As polêmicas circularam com muita liberdade até 1937, ano de instauração da ditadura do Estado Novo que, com a censura, amordaçou a imprensa. Só depois de 1945, com o fim da II Guerra, a imprensa se revigora, se profissionaliza, e inicia-se o período das grandes mudanças nos meios de comunicação que marcarão o século XX.

## 2.4 Performance

A polêmica como performance se manifesta da forma mais óbvia em performances artísticas controversas ou que radicalizam a experiência estética. Mas um discurso polêmico pode ser também performático. Inicialmente, ele ocupa uma posição de destaque nas mídias, é facilmente propagado e tem muita adesão por ter um componente lúdico, na medida em que envolve o público em uma espécie de jogo onde se escolhe um lado, onde há torcida e se espera que haja um vencedor. O polemista inflama a plateia, mexe com as emoções e imprime no seu gesto uma

---

Em tradução livre: “Do ponto de vista da pragmática histórica é particularmente interessante observar como os tradicionais padrões da controvérsia são transferidos para as mídias digitais e pouco a pouco modificados para explorar o potencial dos novos formatos.”

<sup>10</sup> CARVALHO, José Murilo de, BASTOS, Lúcia, BASILLE, Marcelo (orgs.). *Guerra literária, panfletos da Independência*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

teatralidade não percebida por todos. Como analisa Zumthor em relação à performance, só o “espectador a par do plano” compreende que aquilo é um jogo, “para a multidão é apenas um acontecimento”. Esse “espectador a par do plano” seria o interlocutor capaz de captar essa teatralidade contida no discurso e a partir dessa compreensão planejar estrategicamente sua atuação ou resposta. O “saber” desse espectador acerca das subcamadas que acompanham uma polêmica modifica seu olhar.

Mas a percepção das pessoas diante de uma peça de teatro e de uma performance dita “mais radical” é diferente. Se na peça atos repreensíveis ou desconcertantes são aceitos por pertencerem ao mundo da “ficção”, parece haver dificuldade de entender a performance como um gesto artístico propositalmente provocador, e performers são muitas vezes atacados e ameaçados, como veremos mais detalhadamente em um capítulo adiante. No teatro, como na performance, o artista coloca seu corpo ou sua voz à serviço de uma obra. Mas no caso do *performer*, ele também representa “partes de si e de sua visão do mundo” (COHEN, 2011, p. 106): “seus roteiros se organizam a partir do próprio ego”, diz Renato Cohen. Reside aí talvez a maior diferença entre o *performer* e o ator. A presença do primeiro será muito mais como pessoa do que como personagem, ele vai imprimir uma marca pessoal, uma linguagem própria na sua atuação, talvez resida aí a explicação para a diferença nas reações que provocam.

Essa dificuldade é parecida com aquela que surge ao se lidar com a polêmica. A situação foge ao controle e descamba apenas para o bate-boca inócuo quando não há compreensão por parte dos “atores” de que aquilo é uma espécie de jogo, uma performance em que, ainda que com virulência verbal e de forma enfática, pode-se produzir conteúdo intelectual e reflexão. A simples compreensão dessa função da polêmica é capaz de tirá-la de um lugar de falácia, recolocá-la em lugar mais digno e possibilitar o desenvolvimento de estratégias argumentativas, performáticas ou discursivas para lidar com ela, sem no entanto, analisá-la apenas como “procedimento” mas como “um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2016, p. 74) que não dissocia conteúdo e forma, ou seja, como a performance, ela se situa “em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional” (ZUMTHOR, 2018, p. 30) e surge como uma “emergência”, usando o termo no mesmo sentido de Paul Zumthor:

Nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra seu lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (p. 31)

Essa ideia de “emergência” e de algo que tem um núcleo mas transborda, parece também se aplicar à polêmica. Ela ultrapassa “o curso comum dos acontecimentos” porque surge sempre como choque entre opiniões antagônicas, muitas vezes de forma violenta. Nos momentos em que vai além de um desacordo, ela é também “um rasgamento” (AMOSSY, 2017, p. 17), que não obrigatoriamente respeita as regras formais do discurso retórico, e acaba por autorizar o jogo fora das regras, e dá margem para discursos de ódio e argumentos falaciosos. Isso não é desejável. A principal função da polêmica é oferecer caminhos de interação (mesmo conflituosa) entre grupos sociais divergentes, para assim criar a dinâmica que viabiliza uma troca que é, para Amossy, “fonte de vida” (p. 33).

Pesquisadora referência nos estudos da performance, Diana Taylor, apresenta em *Performance* (2016) conceitos que reforçam a tese de que o discurso ou a interação polêmica podem ser considerados performance. Taylor amplia muito a ideia de performance, como também fez Allan Kaprow, em 1976, ao afirmar que a própria vida é, em certos instantes, “arte performativa” e dando o exemplo de como uma cena banal do cotidiano, como fregueses dentro de um supermercado, pode conter uma coreografia própria que é executada por aquelas pessoas de forma espontânea<sup>11</sup>. Taylor vai além: para ela, a performance oferece uma moldura ou estrutura (frame) para quase tudo. Ela também vê os papéis que desempenhamos na sociedade como performances, sendo que a performance artística é uma espécie de interrupção no cotidiano. Ela provoca uma ruptura, “perturba a ordem das coisas e produz nova vida” (TAYLOR, 2016, p. 131). Ideia similar à de Amossy em relação à polêmica apresentada no parágrafo anterior (como “fonte de vida”).

Dessa forma, mais um caminho de reflexão se apresenta: pelas definições e funções, a polêmica no meio cultural se aproximaria mais da performance artística do que da performance cotidiana e, mesmo no âmbito da performance artística, ela estaria em um subgrupo, aquele que Diana Taylor chamou de “animatives”: *performers* que atuam fora dos limites apropriados de comportamento. “(They) put

<sup>11</sup> KAPROW, Allan. *A educação do A-Artista*. Revista Malasartes, número 3, pp 34-36, 1976.

pressure on the frame”<sup>12</sup>. Eles equivaleriam neste trabalho aos polemistas ou aos chamados “intelectuais dissidentes”.

A questão do *ethos* também parece ser fundamental para teóricos dos campos da performance e do discurso e aparece com frequência na bibliografia consultada sobre o tema nas duas áreas. O *ethos* na sua concepção tradicional, aristotélica, seria a imagem de si projetada por um locutor por meio do seu discurso, pois é primordialmente pelo discurso que se constrói uma imagem. Mas, ao longo do tempo, outras possibilidades de interpretação do *ethos* entraram em jogo e seguem sendo até hoje tema de estudo entre os especialistas. Foi adotada aqui a visão de Galit Haddad e Ruth Amossy que, além de considerarem o *ethos discursivo* tradicional, falam também em um *ethos prévio*, que seria uma imagem pré-existente do locutor antes mesmo que ele fale, seriam dados pré-discursivos, ligados a um imaginário social, a estereótipos e também a posicionamentos ideológicos conhecidos que “induzem expectativas em matérias de ethos”<sup>13</sup>. É uma abordagem que parece pertinente neste contexto, já que este trabalho analisa figuras conhecidas, polemistas cujas falas ganham amplitude justamente por uma imagem controversa já consolidada.

A união do *ethos prévio* e do *ethos discursivo* promoveria então, como disse Paul Zumthor sobre a performance, “uma colocação em cena do sujeito em relação ao mundo e ao seu imaginário” (ZUMTHOR, 2018, p. 40). Isso vai de acordo também com Maingueneau, que relaciona o *ethos* a uma cena de enunciação (MAINGUENEAU in AMOSSY, 2016, pp. 69-78), onde os discursos comportam papéis e o locutor pode escolher livremente sua “cenografia”, termo também utilizado por Diana Taylor (TAYLOR, 2016, p. 134).

E a “cenografia” escolhida pelo intelectual polemista para se comunicar com o público é geralmente a do dissidente. Não se deve ignorar que os debates polêmicos no campo intelectual muitas vezes extrapolam a mera discordância sobre um tema e envolvem defesas ou ataques de reputações e disputas de poder. Nesse sentido, esse tipo de debate ganha ainda mais um caráter performático já que essas

<sup>12</sup> TAYLOR, Diana. *Performance*. Londres: Duke University Press. 2016, p. 131. Taylor faz uma diferenciação entre tipos de performers. A frase citada refere-se àqueles que ela chama de “animatives”. São os performers que atuam fora dos limites apropriados de comportamento. “(They) put pressure on the frame”. Eles equivaleriam, neste trabalho, aos polemistas.

<sup>13</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso - a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 71.

pessoas estão jogando antes para um público específico, aquele que ele quer atingir com seu posicionamento. Em um segundo momento, a depender do impacto que a polêmica causa nesse meio específico, ela ganha ou não o espaço público e se desdobra. A multidão, por sua vez, que só enxerga o “acontecimento”, pode embarcar no jogo apenas como massa de manobra de uma disputa.

A polêmica parece, portanto, preencher requisitos que a aproximam da performance. Certamente nem toda performance é polêmica, mas toda polêmica carrega em si um viés performático já que só se realiza plenamente por meio de uma audiência. É no espaço público que ela desempenha sua função de comunicar, modificar e marcar acontecimentos assumindo diferentes formas que, como na performance, se transmutam. Na polêmica e na performance o público ganha cumplicidade, é testemunha e desempenha um papel de coautor. A polêmica só ganha tal estatuto se tiver resposta participativa, o simples enunciado com pretensão polêmica se tornará uma polêmica real apenas se houver a adesão do outro como complemento, caso contrário, esse enunciado não atinge seus objetivos. “A situação performacional aparece então como uma operação cognitiva (...). Ela é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha.” (ZUMTHOR, 2018, p. 40).

Uma outra característica que aproximaria a polêmica à performance é o fato de ambas não se estruturarem completamente dentro de uma forma aristotélica. Tanto Ruth Amossy, analisando a polêmica como forma argumentativa, quanto Renato Cohen, analisando a performance como “forma teatral”, chegam a essa conclusão. Cohen diz que a performance não respeita a tradicional estrutura de “começo, meio, e fim, linha narrativa, etc.” (COHEN, 2011, p. 57) do teatro tradicional.

Amossy aponta que o discurso e a interação polêmica subvertem a tradição aristotélica, que apresenta a retórica argumentativa como “a arte de negociar as diferenças para chegar a um acordo” (AMOSSY, 2017, p. 19), tendo sempre o trabalho do *logos*, ou da fala, por meio do uso da razão. E ainda que a performance e a polêmica atuem no campo do *ethos*, “imagem de si do orador”, e do *pathos*, “a capacidade de despertar emoções no auditório” (p. 19), dentro da lógica aristotélica, elas o fazem de forma mais livre e anárquica. Ambas teriam similaridades, nesse

aspecto, com o teatro surrealista que, como aponta Renato Cohen, possuía uma “estética do escândalo” (COHEN, 2011, 42), cujo principal ingrediente era a provocação lançada contra o público. Essa estética atuaria em favor da transgressão e da desobstrução de limites pré-estabelecidos que a polêmica introduz no debate público.

A ideia de performance é ampla e multidisciplinar. É unanimidade entre os autores que o caminho para responder à pergunta “o que é performance?” é tortuoso, uma vez que, nas palavras de Taylor, “it provides a lens and framework for understanding just about everything”<sup>14</sup> (TAYLOR, 2016, p. 133). É nessa chave de que a vida é performance que a polêmica atua, e a existência de áreas de interseção entre os critérios propostos para reconhecimento da performance e da polêmica é o que abre os caminhos de reflexão que vamos seguir a partir de casos concretos.

## 2.5 O “circuito de afetos”<sup>15</sup>: ressentimento, ira, inveja...

As motivações para o surgimento de uma polêmica são inúmeros: de uma simples e real discordância com determinado tema a estratégias de autopromoção e protesto. Mas o que leva o espectador a se engajar tão fortemente? Certamente, uma identificação com o polemista e com o objeto em questão. Mas isso é pouco para justificar engajamentos tão viscerais como os que vemos com frequência. Parece haver mais. Além de uma análise a partir de critérios linguísticos, a polêmica, com seu caráter multidisciplinar, pode ser interpretada a partir dos afetos, uma vez que:

Sociedades são, em sua dimensão fundamental, circuitos de afetos. Elas constroem vínculos através da maneira com que corpos são afetados, objetos sentidos e desejos impulsionados. Há uma gramática de afetos que organiza toda e qualquer sociedade, que fornece a ossatura de nossas formas de vida.<sup>16</sup>

Pela observação destes é possível relacionar os movimentos de dicotomia, polarização e desqualificação que a polêmica engendra. Sentimentos variados como o rancor, a inveja, a raiva, a maldade e o desejo de vingança compõem tanto um

<sup>14</sup> Em tradução livre: “Ela (a performance) oferece uma lente e uma estrutura para a compreensão de praticamente tudo”. (TAYLOR, 2016, 133).

<sup>15</sup> SAFATLE, Vladimir. *O circuito de afetos - corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

<sup>16</sup> Idem, orelha do livro.

“circuito de afetos” como “a constelação afetiva do ressentimento” (KEHL, 2020, p. 10) que é, para Maria Rita Kehl, um sintoma social que surge a partir de um recalçamento de emoções, e do sentimento de impotência e injustiça diante de algo maior. Ele se manifesta por meio de queixas e acusações, para onde são direcionados os “impulsos agressivos impedidos de descarga” (p. 10), e tende a distorcer o sentido de valores e a faculdade de juízo. O rancor e a indignação manifestados de forma agressiva pelo polemista não é, necessariamente, uma forma de ressentimento, já que este se instalaria naqueles que ficam com o grito preso na garganta. Logo, o lugar de ressentimento é do público, daquele que adere a uma ideia que dá voz às suas mazelas e faz dela um mantra. A partir do momento em que uma figura pública lança a polêmica, os ressentidos sentem-se legitimados e — hoje com as redes sociais, principalmente — encontram por meio dessa figura um caminho de desabafo, e a faísca inicial ganha a força de um grande incêndio.

O ressentimento pode estar na raiz de uma manifestação polêmica, mas o mero ato de “extravasar e nomear as questões” já seriam, segundo Kehl, um caminho de superação. No entanto, como pergunta Peter Sloterdijk, “o ressentimento não é, mesmo antes do *bons sens*, a coisa mais bem dividida do mundo?” (SLOTERDIJK, 2012, p. 67); entendendo “dividida” como “partilhada” a resposta é “sim”, tendo em vista os casos analisados neste trabalho e os acontecimentos político-sociais recentes, não só no Brasil mas em todo o mundo. Tal constatação não é de todo negativa, visto que a ausência total de ressentimento implicaria na aceitação passiva de desigualdades. Segundo Lewis Coser, em *Ressentiment*:

A society beset with social discrepancies and competition is a most fertile ground for the psychic venom of resentment with its value-deception to leak into all walks of life. The opposite of this holds when individuals freely accept the social stations they are born in and where there is little or no competition. The pervasive slavery in ancient Rome, for example, apparently did not generate resentment to speak of against Roman masters. To be born a slave at the time was felt to be a natural state. [...] By contrast, any group which neither freely accepts different social levels nor individual persons of higher stations will — as in a competitive society — be haunted by resentment.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> SCHELER, Max, COSER, Lewis. *Ressentiment*. Milwaukee: Marquette University Press, 2007, p. 17. Em tradução livre: “Uma sociedade cercada de discrepâncias sociais e competição é o terreno mais fértil para que o veneno psíquico do ressentimento com seu caráter enganoso se espalhe por todas as esferas da vida. O oposto disso ocorre quando indivíduos aceitam por livre e espontânea vontade a condição social em que nasceram e onde há pouca ou nenhuma competição. A escravidão

E a situação se complica se pensarmos que o ressentimento hoje se manifesta não só nas classes excluídas ou injustiçadas, mas também naqueles que, com o avanço das políticas identitárias e de reparação, sentem seus lugares de poder e privilégio ameaçados. Isso se constata frequentemente quando ouvimos manifestações contra a política de cotas para ingresso na universidade, por exemplo, ou com a frase tantas vezes ouvida de que “o aeroporto estava parecendo uma rodoviária”, o que era na realidade uma conquista das classes menos favorecidas que, graças a políticas econômicas com foco social passaram a ter a chance de desfrutar dos mesmos serviços normalmente oferecidos às classes média e alta. Fato é que a ala conservadora e de extrema-direita das classes privilegiadas sofre (ou sofria até 2018) em silêncio com os avanços sociais, já que a manifestação de seus sentimentos acarretaria tanto em ações judiciais quanto em um linchamento público: “racista, preconceituoso, homofóbico etc”. Assim, quando surge uma polêmica, por meio de um agente ofensor (ou polemista) que dá voz a esses sentimentos, o engajamento é imediato já que o indivíduo se protege na unidade e no anonimato de um grupo. Para o lado oposto o engajamento é, simetricamente, o mesmo.

É importante ressaltar, segundo Kehl, que o ressentido assume o lugar de vítima e não de derrotado, “sobretudo de vítima *inocente* de um vencedor que, nesses termos, passa a ocupar o lugar de culpado. [...] a suposta vítima obtém o ganho secundário de desincumbir-se moralmente de qualquer responsabilidade pela situação que ofendeu” (KEHL 2020, p. 15). Como bem disse Sartre: “o inferno são os outros.”

Um outro aspecto que colaboraria para o interesse e engajamento que as polêmicas despertam estaria na figura do polemista. Para o bem e para o mal ele é, para os que compartilham de suas ideias, aquele que tem coragem de falar. Assume assim o papel de porta-voz, de herói de uma causa, e pode ganhar status de “mito”, ainda que o que defenda possa ser classificado, em certos casos, como crimes de preconceito, injúria, racismo, etc. O que está em jogo, mais do que o conteúdo do

---

instituída na Roma antiga, por exemplo, aparentemente não gerava ressentimento contra os romanos. Nascer escravo naquela época era considerado um estado natural. [...] Em contrapartida, qualquer grupo que não aceite diferenças em níveis sociais nem indivíduos em situação de privilégio – como em uma sociedade competitiva – será assombrado pelo ressentimento.”



que é expresso, é a força manipuladora de afetos que dele emana. E um desses afetos é, com certeza, o ódio aos oponentes e a ira.

Onde quer que a ira venha a arder, tem-se o guerreiro perfeito. Por meio da irrupção do herói inflamado materializa-se uma identificação do homem com suas forças impulsivas, uma identificação com a qual sonham os homens domésticos em seus melhores momentos. [...] Poderíamos denominar essa unificação com o mais puro ímpeto, acolhendo uma expressão de Robert Musil: a utopia da vida motivada (SLOTERDIJK, 2012, p. 21).

Apesar de “a utopia da vida motivada” de Musil parecer ser o mote dos meios de comunicação digital contemporâneos, com a busca frenética e constante pela motivação e engajamento do internauta, baseada na crença de que “uma vontade duradoura exclui o tédio” (p. 84), foi na Antiguidade que Sloterdijk buscou respostas para essa identificação da ira com a figura do herói. O símbolo da ira (ou cólera) no imaginário ocidental reside na figura de Aquiles, - há uma extensa bibliografia sobre o tema. Aquiles é a figura central da *Ilíada*, de Homero, um poema sobre a Guerra de Troia. Sloterdijk se refere à “ira” como a primeira palavra da Europa, já que é ela que aparece no verso de abertura “de uma maneira fatal e festiva, como um apelo que não admite nenhuma oposição” (p. 11): “Canto, ó deusa, a ira de Aquiles” (a maioria das traduções opta pela palavra “cólera”).

O maior dos guerreiros, o mais corajoso e temido, Aquiles, tem sua personalidade sanguinária posta à prova a todo momento. Primeiro tem a mulher roubada por Agamenon, chefe dos exércitos gregos e, em protesto, retira-se com seus soldados do combate. A ausência de Aquiles dá novo ânimo aos troianos e quando estes estão prestes a atacar os navios gregos, Pátroclo, amigo de Aquiles, tem a ideia de vestir o elmo e a armadura do herói e ir para a luta passando-se por ele. Pátroclo afugenta os troianos, mas é morto por Heitor, filho do rei de Troia. Tomado pela ira, Aquiles volta para a guerra em busca de vingança. Mata o príncipe troiano, amarra o corpo ao seu carro e dá voltas, arrastando o defunto, ao redor do túmulo de Pátroclo. Aquiles encena uma vingança espetacular. Sua ira é justificada, trata-se de uma questão de honra. “A ira decantada torna-se digna de pensamento, e o que é digno de pensamento está próximo do impressionante e da elevada valorização duradoura; sim, está precisamente próximo do bem” (p. 13). A fúria de Aquiles, cantada em versos, se dignifica e eleva a figura do herói agressor.

[...] quem se vê tomado pela ira vê o tempo esmaecido passar. A névoa sobe, os contornos de enrijecem, linhas claras conduzem agora ao objeto. O ataque ardente sabe para onde quer ir. Aquele que se enfurece em grande estilo “vai para o mundo como a bala para a batalha”.<sup>18</sup>

O “enfurecimento em grande estilo” condiz com as estratégias midiáticas desta era da espetacularização e com a construção do *ethos* do polemista, assuntos a serem tratados nos capítulos seguintes. Por enquanto, o foco está no entendimento do acontecimento da ira como “uma forma intensiva de disponibilização e de transferência de energias” (p. 77). Sloterdijk analisa o agressor, (em nosso caso o polemista), como doador, alguém que se lança arrojadamente para frente e que, com a expressão generosa de sua raiva, ou ira, “acrescenta à existência dos fatos do mundo complementos extremamente ricos em energias” (p. 77). O agredir, como o polemizar, relaciona-se a essa noção de avanço. A aproximação entre energia e dissenso é recorrente. Os linguistas citados enxergam o dissenso e as trocas polêmicas como “motor da democracia” (AMOSSY, 2017, p. 34), aquilo que a movimenta. Até mesmo Achille Mbembe, em *Políticas da inimizade*, recorre à ideia de “liberação de energia psicogênica” manifestada pela “suspensão das inibições pulsionais” (MBEMBE, 2020, pp. 94-95) para falar de todos os recursos, psíquicos e não, mobilizados para a manutenção da ideia de um inimigo irreduzível e permanente.

Atuando em conjunto, movimentos de ódio, formações engajadas na economia da hostilidade, da inimizade e das lutas multifacetadas contra o inimigo contribuíram, no final do século XX, para um aumento significativo das formas e dos níveis aceitáveis de violência que podem (ou devem) ser infligido aos fracos, aos inimigos e aos intrusos (todos os que não forem considerados como sendo os nossos); contribuíram para uma intensificação das relações de instrumentalização da sociedade; para mudanças profundas nos regimes contemporâneos do desejo e dos afetos coletivos. (p. 93)

Além da ira e do ressentimento, outros sentimentos alimentam as interações polêmicas e o conflito. Em *Conflict*, Georg Simmel dedica um capítulo inteiro à inveja e ao ciúme, sentimentos com potencial destrutivo, tanto no âmbito das relações pessoais quanto coletivas. O escritor espanhol Miguel de Unamuno, que

<sup>18</sup> Idem. Sloterdijk explica em nota que a expressão entre aspas foi retirada de um ensaio de Heinrich Mann, sobre Napoleão, escrito em 1925, *Die memorien Napoleons*. P. 21.

tinha na inveja um tema recorrente, escreveu: “la invidia es la íntima gangrena del alma española” (UNAMUNO, 1964, p. 409), e tal característica ficou explícita durante os anos da ditadura franquista em que não era rara a delação entre vizinhos — muitas vezes falsa —, motivada por inveja e disputas locais. É um sentimento que, como os outros citados, envolve grandes transferências de energia e é potencializado quando se instala nas massas e quando encontra, por meio dos conflitos e das polêmicas, oportunidades de catarse.

Neste capítulo foi apresentado o enquadramento teórico desta pesquisa. No entanto, sendo os estudos da controvérsia e da polêmica baseados inteiramente no *corpus* (*corpus based*), a teoria só faz sentido quando utilizada na análise de casos concretos, como os que veremos a seguir.

### 3. O INTELLECTUAL COMO POLEMISTA E A NECESSIDADE DA DIMENSÃO CONFLITUOSA

O silêncio dos intelectuais críticos  
advém da interiorização de uma derrota.<sup>19</sup>  
Enzo Traverso

A frase de Traverso soa fatalista e talvez exagerada quando se pensa na grande quantidade de historiadores, artistas, economistas, professores, escritores, etc, manifestando-se publicamente sobre os mais variados assuntos nos jornais e no ambiente virtual. Mas a vida do intelectual não está fácil. Constantemente acusado de silenciar diante de questões urgentes do mundo é, ao mesmo tempo — e hoje isso é recorrente se pensarmos no intelectual público —, criticado por falar demais. Mas a frase de Traverso se refere ao silêncio dos intelectuais após a morte de Stalin e a revelação ao mundo das atrocidades cometidas pelo regime e, mais tarde, à desorientação provocada pelo fim das utopias, com a queda do Muro de Berlim, a derrota do comunismo e a ascensão do neoliberalismo.

O intelectual teve durante todo o século XX um papel fundamental na organização política e na escrita da História, mas no século XXI essa figura, nos moldes originais, perdeu força e ganhou novos contornos. A própria palavra “intelectual” perde sua “conotação ideológica, pejorativa para uns, elogiosa para outros. Ela se torna ‘neutra’, desvencilha-se, ao menos em parte, do potencial explosivo e altamente que possuía no período de grandes antagonismos ideológicos” (TRAVERSO, 2020, p. 24). O texto de Traverso foi publicado, originalmente, em 2013. De lá para cá esses antagonismos não recuperaram sua força? Pelo que se observa no Brasil e no mundo com a ascensão dos partidos de extrema-direita pode-se dizer que sim. No entanto, a atuação do intelectual não se dá como antes, ele divide agora o espaço do debate público com, entre outros, a figura do especialista.

O especialista é aquele que se apresenta como “acima de qualquer suspeita” pois vem com números, gráficos e dados que comprovam sua tese. É uma visão utilitarista do intelectual. Ele não é um polemista, é uma figura comumente

---

<sup>19</sup> TRAVERSO, Enzo. *Onde foram parar os intelectuais?*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020, p. 57.

convidada a participar de programas de TV e escrever sua opinião sempre protegida pelo verniz do notório saber.

O expert não se engaja por valores, ele usa seus conhecimentos para auxiliar o governo de ocasião e desempenha um papel ideológico nada irrisório. É o caso dos economistas liberais, que querem atestar sua neutralidade científica quando na verdade defendem interesses de classe. É também o caso dos filósofos e escritores midiáticos que pulam lepidamente de um príncipe a outro, sem distinção de coloração política (p. 40).

A posição de prestígio do intelectual crítico ficou em xeque não só com a entrada em cena do especialista, do *influencer* e da figura do intelectual midiático, mas também pelo forte movimento anti-intelectualismo que procura segregar e desqualificar o pensamento. Além disso, no âmbito político partidário, o intelectual, que no passado colaborava na elaboração de programas e na definição de linhas ideológicas claras, foi substituído pelo marqueteiro e pelo gerente de comunicação. Surgiram também os *think tanks*, os gabinetes estratégicos:

A partir dos anos 1980 e ainda mais nos tempos atuais, os partidos não precisam mais nem de militantes nem de intelectuais, mas sim, e sobretudo, de gerentes de comunicação. [...] As revistas que estruturaram o debate intelectual nos anos 1970 desapareceram ou se transformaram. Outras surgiram, às vezes de elevado rigor, como *Le Débat*, mas sempre de um conformismo aflitivo. [...] Os partidos têm muitos menos militantes que seus antecessores, não precisam mais de um jornal, expressam-se através da mídia e orientam suas linhas segundo as flutuações de opinião medidas por sondagens, assim como sob pressão de um certo número de lobbies. Eles não precisam mais de intelectuais, [...] hoje, as campanhas eleitorais são encomendadas a publicitários (p. 53).

E também a técnicos da área de tecnologia sem necessariamente experiência prévia em política. Essa prática fica explícita no impressionante relato de Giuliano da Empoli (ex-secretário de Cultura da cidade de Florença e conselheiro político do ex-primeiro ministro Matteo Renzi), em *Os engenheiros do caos* (2021). O autor nos conta como se deu a criação do populista e antissistema Movimento 5 Estrelas.

É a história de um especialista em marketing italiano que, no início dos anos 2000, compreende que a internet irá revolucionar a política, mesmo sabendo que não é chegada a hora de formar um partido puramente digital. Assim, Giacoberto Casaleggio contratará um comediante, Beppe Grillo, para o papel de primeiro avatar de carne e osso de um partido-algoritmo. É o Movimento 5 Estrelas, inteiramente fundado na coleta de dados de

eleitores sobre a satisfação de suas demandas, independentemente de qualquer base ideológica. Mais ou menos como se, em vez de ser recrutada por Donald Trump, uma empresa de Big Data como a Cambridge Analytica tivesse tomado o poder diretamente e escolhesse seu próprio candidato (p. 19).

Empoli cita ainda Dominic Cummings, diretor da campanha do Brexit, Steve Bannon, arquiteto do populismo americano e Arthur Finkelstein, judeu homossexual de Nova York, que é conselheiro de Viktor Orban, como figuras nefastas, “engenheiros do caos”, que ao reinventarem uma propaganda adaptada às redes sociais buscaram transformar a natureza do jogo democrático (EMPOLI, 2021, 20). Figuras nacionais poderiam ser facilmente incluídas nessa lista. Essa nova propaganda que se alimenta de emoções negativas também foi adotada por aqui, tendo como carros-guia as *fake news*, campanhas de desinformação e teorias da conspiração capazes de produzir efeito de manada.

Por trás do aparente absurdo das *fake news* e das teorias da conspiração, oculta-se uma lógica bastante sólida. Do ponto de vista dos líderes populistas, as verdades alternativas não são um simples instrumento de propaganda. Contrariamente às informações verdadeiras, elas constituem um formidável vetor de coesão. “Por vários ângulos, o absurdo é uma ferramenta organizacional mais eficaz que a verdade”, escreveu o blogueiro da direita alternativa americana Mencius Moldbug. “Qualquer um pode crer na verdade, enquanto acreditar no absurdo é uma enorme demonstração de lealdade – e possui um uniforme, e um exército”. [...] Na prática, para os adeptos dos populistas, a verdade dos fatos, tomados um a um não conta. O que é verdadeiro é a mensagem no seu conjunto, que corresponde a seus sentimentos e suas sensações (p. 24).

Empoli compara o momento atual a uma espécie de carnaval<sup>20</sup>, com seu espírito subversivo; e aponta os motivos que levam a um engajamento cego.

Durante o Carnaval, não há lugar para o espectador. Todos participam juntos da celebração desvairada do mundo ao avesso, e nenhum insulto ou piada é vulgar se contribui para a demolição da ordem reinante e sua substituição por alguma dimensão de liberdade e fraternidade. O Carnaval produz, naquele que dele participa, uma intensa sensação de plenitude e renascimento – o sentimento de pertencer a um corpo coletivo que se renova. De espectador, cada um se torna ator, sem nenhuma distinção em

<sup>20</sup> “Desde a Idade Média, o Carnaval é a ocasião para o povo derrubar, de forma simbólica e por um tempo limitado, todas as hierarquias constituídas entre o poder e os dominados, entre o nobre e o trivial, entre o alto e o baixo, entre o refinado e o vulgar, entre o sagrado e o profano. Nesse clima, os loucos viram sábios, os reis, mendigos, e a realidade se confunde com fantasia. Um golpe de Estado simbólico que termina quase sempre com a eleição de um rei, substituto temporário da autoridade oficial.” (EMPOLI, 2021, p. 12)

grau de instrução. A opinião do primeiro que passa vale tanto quanto, ou talvez mais, que a do *expert*. Enquanto isso, a máscara coletiva se mudou para a internet, em que o anonimato tem o mesmo efeito de desinibição que, tempos atrás, nascia no momento de se vestir uma fantasia. Os *trolls* são assim, os novos polichinelos, que jogam gasolina no fogo libertador do carnaval populista (p. 24).

É nesse difícil contexto que discutimos a necessária participação do intelectual no debate público. O termo “intelectual”, no entanto, é muito genérico e pretende dar uma unidade de grupo que é inexistente. As formas de atuação, principalmente hoje, são as mais diversas e até a ideia do que é considerado um intelectual tem muitas vertentes. A quantidade de livros escritos “por eles sobre eles mesmos”, como diz Norberto Bobbio (1996), é imensa, o que dá contornos cômicos a afirmações como: “os intelectuais estão mortos” (p. 9).

Recentemente, alguém nos comparou aos dinossauros, espécie extinta. E solenemente proclamou: “Intelectuais, vocês estão mortos!” E ele? “E ele”, pergunto-me, pois quem fazia tal comparação revelava-se, naquele momento, a quintessência do intelectual. Que seja ele o único ainda vivo, com a única tarefa de proclamar que, à exceção dele, nós outros estejamos todos mortos? (p. 9)

Essa impressão por parte daqueles que ocupam os espaços da intelectualidade é replicada por Russell Jacoby em *The last intellectuals* (2000). O autor inicia seu livro reproduzindo uma anedota de Harold Stearns em *America and the young intellectual* (1921), onde o cronista pergunta “onde estão nossos intelectuais?”, e recebe como resposta “em Paris”, em referência à debandada de intelectuais e artistas da “*lost generation*” para a cidade francesa na década de 1920.

Jacoby refaz a pergunta em outros termos: “onde estão os intelectuais jovens?” (JACOBY, 2000, ix), dizendo que quando tenta pensar em nomes de intelectuais só lhe vem em mente os grandes nomes do pensamento ocidental, o que, como parâmetro para pensar a intelectualidade hoje, é uma injustiça. Ele não consegue apontar qual a nova geração de intelectuais americanos. A experiência intelectual mudou e para ele uma das causas é o empobrecimento da cultura pública. A geração passada que escrevia para o “leitor educado” foi substituída pelos “intelectuais high-tech”, consultores e professores, pessoas que, segundo ele, podem ter competência mas que não enriquecem a vida pública. O livro de Jacoby causou polêmica entre os intelectuais americanos. O autor tentou explicar que sabia

que havia intelectuais atuando, mas que no livro fazia uma generalização das mudanças culturais e intelectuais em larga escala. Não adiantou, foi atacado pelos colegas. Se, para Jacoby, o problema dos jovens intelectuais é estarem fechados dentro dos *campi*, ele admite também que existe um movimento cada vez mais intenso de saída para a vida pública. Nos anos 1960, as universidades americanas estavam fervilhando; hoje, diz o autor, o sentimento é mais de tédio, quando não de desmoralização. Isso é mais um ingrediente para a busca por novos espaços de atuação por parte dos acadêmicos.

Os intelectuais não estão mortos, nem em extinção. A produção intelectual nunca foi tão grande e diversa, e o desaparecimento dos intelectuais nesse contexto é ainda mais improvável já que os meios de comunicação nunca foram tão numerosos, além de que “fechado um canal através do qual passava um poder ideológico, abre-se imediatamente um outro” (BOBBIO, 1996, p. 12). Para Traverso, ainda existem muitos intelectuais críticos, mas o conceito de intelectual mudou. Antes ele pertencia a uma elite, hoje seu status social é outro. Professores e jornalistas podem ser chamados de intelectuais pela profissão que exercem, mas a ideia de intelectual sofreu um rebaixamento: “com o desenvolvimento da indústria cultural e com o surgimento da universidade de massa, o intelectual virou um trabalhador como os outros”, isso é possível constatar observando-se a “imensa quantidade de jovens pesquisadores em situação de penúria” (TRAVERSO, 2020, p. 49), ainda assim, diz Traverso, há um número bem significativo de pessoas nesses grupos produzindo pensamento crítico.

Reside na diversidade atual e no embaralhamento de papéis a complexidade para análise do que é o intelectual hoje. O que se pode afirmar, é que ele se encontrará sempre “entre a solidão e o alinhamento” (SAID, 2005, 35).

Entre os muitos autores que trataram do tema, alguns são recorrentes em toda a bibliografia sobre o assunto: Julien Benda, Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Raymond Williams. Norberto Bobbio partiu dos dois primeiros, principalmente, e de uns tantos outros, como complemento, para discutir a relação dos intelectuais com o poder.



### 3.1 Julien Benda e Antonio Gramsci: duas definições de “intelectual”

Julien Benda talvez seja o mais contestado entre aqueles que desenvolveram teorias sobre os intelectuais. Polêmico, precisava do contraditório e do antagonismo para produzir. Teve três grandes temas de controvérsia em sua vida: contra o bergsonismo; contra o decadentismo na literatura; e contra a traição dos intelectuais. Seu livro, *A traição dos clérigos* (*La trahison des clercs*), causou polêmica ao tachar de traidores os homens de cultura que deixavam de lado seu “verdadeiro papel” para colocar-se a serviço de ideologias.

A mais conhecida obra de Julien Benda, *La trahison des clercs*, que remonta a 1927, é uma polêmica contra certo modo de apresentar as relações entre cultura e vida política, e uma resposta à pergunta: quais são os deveres e a função do homem de cultura na sociedade? É conhecida a resposta: os intelectuais têm a missão de defender e promover os valores supremos da civilização, que são desinteressados e racionais; na medida em que subordinam sua atividade aos interesses contingentes, às paixões irracionais da política, traem sua missão (BOBBIO, 1996, p. 32).

Na concepção de Benda, a tarefa do intelectual era de ordem espiritual, não política (no sentido partidário). Mas isso não significava total descompromisso com os fatos, tanto que depois da Segunda Guerra Mundial, Benda publica uma nova edição da *La trahison des clercs*, acusando, ao mesmo tempo, os intelectuais que se alinharam ao nazismo e aqueles que aderiram com entusiasmo ao comunismo. O compromisso era apenas com a sua verdade e o intelectual fazia parte de um pequeno e seletivo grupo de “reis-filósofos”, apartado de problemas práticos e representantes da consciência humana. Ele deveria ser “um indivíduo ríspido, eloquente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva” (SAID, 2005, p. 22). A personalidade beligerante de Benda, para explicar seu posicionamento, também foi mencionada por Bobbio: “suas obras nasciam costumeiramente de uma irritação, de uma emoção ou de um desprezo”, ou “para exaltar os justos, talvez não tivesse escrito sequer uma página, mas o injusto o enchia de raiva, de furor [...]” (BOBBIO, 1996, pp. 38-39), tanto que sua produção literária e filosófica não-polêmica é considerada enfadonha e sem brilho.

Na Itália, foi Antonio Gramsci quem primeiro elaborou uma teoria dos intelectuais. Marxista e um dos fundadores do Partido Comunista Italiano, Gramsci

foi preso, entre 1926 e 1937, durante o governo fascista de Mussolini e, nos anos em que passou na prisão, escreveu os *Cadernos do Cárcere*, onde, em quase três mil páginas, desenvolveu, entre tantas outras coisas, a distinção entre “intelectuais tradicionais” e “intelectuais orgânicos”. Para Gramsci o papel do intelectual era elaborar a visão de mundo das classes sociais: “[...] ‘os tradicionais’ (por exemplo, a burocracia estatal, os juristas, o clero) moldam o aparato mental de uma sociedade pré-moderna; os ‘orgânicos’, por outro lado, desenham a paisagem cultural e ideológica da sociedade capitalista, na qual devem escolher um lado: o da burguesia ou do proletariado” (TRAVERSO, 2020, p. 25).

Os intelectuais orgânicos seriam, então, aqueles que participam de forma ativa da sociedade com o intuito de formar opinião, fazer negócios, influenciar; são aqueles que lutam constantemente para “mudar mentalidades e expandir mercados” (SAID, 2005, p. 20). No grupo dos tradicionais, além das categorias acima mencionadas, entrariam também os professores. No entanto, intelectuais tradicionais também podiam ser orgânicos à medida que assumissem papéis funcionais na estrutura política. O fato é que a ideia de intelectual gramsciano é oposta à de Benda, já que o engajamento político e cultural está na base da proposta. Para o italiano, o novo intelectual, ao contrário do tradicional (o humanista, o literato, o orador), deveria ser técnico e político e, tendo como sede o partido, teria a tarefa de reformar moralmente e intelectualmente a sociedade.

O contraste entre as duas propostas, de Benda e Gramsci, expõe posições extremas. Ambas foram criticadas: a do francês reacionário por, supostamente, colocar o intelectual em um “castelo de marfim”, isolado do mundo dos homens comuns. A do italiano, por sua vez, era acusada de igualmente isolar o intelectual dentro de uma ideologia dogmática a serviço do poder e criar um paradoxo: esse intelectual tem poder mas não tem liberdade.

A discussão sobre o papel do intelectual foi quase sempre pautada na sua relação com a política. Bobbio apresenta, esquematicamente, quatro visões e em seguida comenta os “perigos de degeneração” contidos em cada uma delas.

1. O intelectual não tem uma tarefa política, mas uma tarefa eminentemente espiritual (Benda);
2. A tarefa do intelectual é teórica mas também imediatamente política, pois a ele compete elaborar a síntese das várias

ideologias que dão passagem a novas orientações políticas (Mannheim); 3. A tarefa do intelectual é teórica mas também imediatamente política, pois apenas a ele compete a função de educar as massas (Ortega); 4. A tarefa do intelectual também é política, mas a sua política não é a ordinária dos governantes, mas a da cultura, e é uma política extraordinária, adaptada aos tempos de crise (Croce). (BOBBIO, 1996, p. 34)

Segundo Bobbio, todas essas posições são problemáticas: em Benda haveria um gosto pelo esotérico e uma concepção hedonista da cultura; Mannheim colocaria o intelectual “acima do combate”, como aquele que não suja as mãos nem escolhe um lado, apenas observa “com aristocrático desdém os cães que se pegam a dentadas”; Ortega y Gasset, entendia o intelectual como uma elite dirigente capaz de impor uma mudança no mundo a partir de duas ideias; e Croce transformando uma política dos intelectuais em um partido dos intelectuais. (BOBBIO, 1996, p. 35).

O que há em comum entre todas essas concepções é que o intelectual é colocado num lugar de isolamento, acima “das classes e desenraizado da sociedade”. Bobbio vê a reação que se seguiu em resposta a esse isolamento — um engajamento profundo e quase cego na política — como algo que removeu o intelectual da posição de “acima do combate” para dentro dele, o que não deixou de trazer consequências, já que a adesão ao fanatismo ideológico revelou-se também portadora de muitas arbitrariedades.

### **3.2 Intelectual público e posicionamento**

Mas as definições e classificações do passado são insuficientes para se analisar a atuação do intelectual de hoje, ainda que seja possível observar em alguns deles características mencionadas. A diversidade de temas, interesses e a entrada de novos atores em cena, embaralha os conceitos consagrados e exige uma reavaliação. O intelectual público, em todas as suas vertentes, e principalmente aquele visto como polemista, é o que nos interessa. Por “intelectual público” entendemos aquele que se manifesta com frequência na mídia e opina sobre assuntos diversos de interesse da sociedade. Há que se fazer uma diferenciação entre pessoas que emitem opiniões, como blogueiros, influenciadores, artistas de diversas áreas, e que provocam grande engajamento, e o intelectual, aquele que, supõe-se, possui

conhecimento reconhecido e autoridade para exposição dos temas. A opinião de Edward W. Said sobre o intelectual é:

O intelectual [...] não é nem um pacificador nem um criador de consenso, mas alguém que empenha todo o seu ser no sendo crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando dizer isso em público. (p. 35-36)

Hoje é recorrente, também, a figura do intelectual midiático, que às vezes se confunde com a do intelectual público, mas que está mais próximo a um *pop star*, frequenta lugares e eventos da moda e tem um zelo acentuado por sua imagem. Enzo Traverso cita Michel Onfray, Luc Ferry e Bernard-Henri Levy entre aqueles que hoje ocupam essa posição. Com humor, Traverso se refere a este último:

Bernard-Henri Levy é um ás da representação de si mesmo, o que explica o seu sucesso na videosfera, em que a imagem é bem mais importante que o texto. O “look” desse “novo filósofo” – cabelo comprido, bronzeado, camisa espertamente desabotoada – é essencial, óbvio. Quando ele escreve um diário de sua viagem aos Estados Unidos, um século e meio após Tocqueville, a revista do Le Monde não fala do teor do livro, mas publica uma reportagem em que o autor aparece em quartos luxuosos de hotel parindo sua obra-prima. Comparativamente, em sua negligência da imagem – casaca de frio e cigarro na mão – Sartre parece uma figura de outra era. (TRAVERSO, 2020, p. 65)

Não só parece, ele é; mas o que nos interessa na discussão são as formas de posicionamento do intelectual, tema de estudo e ensaios de Paulo Roberto Pires, editor da *Serrote* e colunista da revista literária *451*, que vem se debruçando sobre a questão. Pires chama a atenção para aquilo que nomeou de “intelectual-adversativo”, um tipo muito em voga na atualidade. O editor conta ainda como viveu pessoalmente o ônus de um posicionamento mais incisivo.

O “intelectual adversativo” foi quando eu tive uma rápida encarnação de colunista na revista *Época*, em 2018. Fiz uma coluna que saiu na semana do segundo turno, na sexta-feira antes do domingo de eleição. A coluna se chamava *Diante do fascismo*, e fui demitido por causa dessa coluna. Obviamente não me falaram que foi por isso. Das hipóteses mais divertidas para mim é a que eu ganhava bem demais (risos). Eu adoraria que isso fosse verdade, mas não era. Mas enfim, disseram que era contenção de despesas, mas era contenção de opinião mesmo. Não tem dúvida. Mas foi nessa série da *Época* que eu falei desse intelectual adversativo, que sempre tem um lado “mas”... O adversativo é uma saída de não comprometimento. Você diz assim: “Olha, o Bolsonaro parece que é um fascista, mas ainda é

cedo, veja bem...”. Não tem “veja bem”. [...]Então, por que essa dificuldade em tomar posição? Essa é a minha questão. Por que essa dificuldade do intelectual em tomar posição? <sup>21</sup>

As possibilidades são muitas, podem ir do receio de cancelamento ao desejo de manter uma pretensa liberdade que não desqualificaria posicionamentos futuros, e até mesmo uma relação de dependência com o mercado. Na sociedade capitalista do desempenho, essa “flexibilidade” produz, segundo Byung-Chul Han, uma eficiência econômica elevada (HAN, 2018, p. 87) e isso se reflete em todas as áreas, inclusive na de atuação intelectual, em que posicionamentos sempre moderados ou ambíguos podem garantir a permanência em grandes veículos e o sucesso profissional de alguém que se encaixe facilmente em diversos contextos.

Tem várias coisas que contemplam essa história. Acho que tem aquele famoso ensaio do Adorno, “Ensaio como forma”, em que ele fala trezentas coisas muito boas. É um ensaio curto, mas muito denso, você fica lendo... eu leio aquilo ali há anos e sempre sai alguma coisa mais. [...] O que é importante é quando ele diz assim: que tem que ter cuidado quando o intelectual... e ele cita o exemplo do Stephan Zweig, que escrevia pra cacete, sobre tudo, produzia biografias, de Maria Antonieta a Montaigne. Ele ia escrevendo. É um dos exemplos do intelectual interessante que produziu loucamente, fugindo da guerra, vem para o Brasil e acaba se suicidando. Mas tinha um risco ali no Zweig, que era você ter cliente em vez de leitor. Você ter uma clientela em vez de um leitorado. E tem uma hora que você está ligado à clientela, e aí não tem jeito... Um pouco desse jogo que você vê hoje tem a ver com clientela. Então, eu acho que tem esse risco de atender à clientela e isso eu acho que contamina um pouco a polêmica hoje. Nunca existiu a polêmica pura. A gente sabe que a polêmica acontece quando se tem um enfrentamento de opiniões. [...] E o intelectual sem posição é o cara que fica ali... que na linguagem cruel e deliciosa da rede o pessoal chama de “doisladismo”: “por um lado, por outro lado, por um lado, por outro lado”... pingue-pongue. Isso realmente tem hoje<sup>22</sup>.

Esse comportamento também é retratado por François Dubet em *O tempo das paixões tristes* (2020), onde o sociólogo observa que alguns intelectuais, muitos deles antigos marxistas, fazem esse jogo e tentam seduzir ao mesmo tempo os populismos de esquerda e de direita:

Pode-se ilustrar, na mesma semana, a capa de *Valeurs Actuelles*, a do *Nouvel Observateur* e a de *Marianne*, basta ser “de esquerda” denunciando o capitalismo, e “de direita” estigmatizando as vertigens do individualismo

<sup>21</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

<sup>22</sup> Idem

e a fraqueza das democracias. Basta ser “de esquerda”, identificando-se com as indignações populares, e ser “de direita”, denunciado a decadência da civilização e da grande cultura contra a mediocridade democrática (pp. 113-14).

Ainda que o posicionamento desinteressado e imparcial, que ataque com a mesma veemência todos os lados, seja ideal, o problema é que em sociedades muito polarizadas esse tipo de intelectual gera desconfiança, já que não se alinha completamente a nenhum lado. Esse é mais um obstáculo para aqueles que almejam uma atuação “livre” mas que, dadas as circunstâncias, acabam sendo considerados “em cima do muro”. E no momento político atual, em que a própria democracia sofre ataques constantes, qualquer intelectual público que enalteça algum ponto do atual governo (ainda que depois ataque outros), será visto como “a favor”.

O cenário é perfeito para a atuação dos polemistas. Comprometidos — para o bem e para o mal — apenas com suas crenças, ou interesses, não se intimidam diante do contraditório nem da avalanche de insultos, a *shitstorm* das redes.

### **3.3 Os desafios da atuação no ecossistema da rede e a revisão de posicionamentos**

A horizontalização da comunicação no ambiente virtual, que rompe totalmente com as hierarquias, impõe-se como um problema para o intelectual hoje. Como se diferenciar, aos olhos do grande público, do simples emissor de opinião ou dos “palpiteiros” de plantão que inundam a rede, e que não produzem mais que “pura inquietação que não gera nada novo. (Só) Reproduz e acelera o já existente”? (HAN, 2018, p. 34)

A internet funciona dentro de uma temporalidade própria. Traverso menciona o conceito de *Aceleração* de Hartmut Rosa, como explicação para esse fenômeno. A aceleração de processos e acontecimentos é um princípio básico da sociedade moderna (HARTMUT, 2015, LIX). Mas ela contém em si um grande paradoxo. A tecnologia promoveu um enorme ganho de tempo em nossas vidas, no entanto, mais do que nunca, tem-se a impressão de que não temos tempo para nada. Hartmut identifica três formas de aceleração: a *aceleração técnica* que, a princípio deveria ter “um efeito desacelerador” sobre nossas vidas mas que, paradoxalmente,

não o faz por causa da *aceleração do ritmo de vida* e da *aceleração dos índices de mudança social e cultural* (LX). Dessa forma Hartmut problematiza a questão:

A complexa interação dessas formas de aceleração [...] é responsável pelo surgimento, no lugar do estado utópico de abundância temporal, de um crescente e agravantes estado de carência temporal na realidade das sociedades ocidentais; uma crise de tempo, que coloca em questão as tradicionais formas e possibilidades, individuais e políticas, de capacidade organizativa. Essa escassez de tempo levou à disseminação da percepção de um tempo de crise social, no qual se propaga o sentimento paradoxal de que, por trás da permanente reconfiguração dinâmica das estruturas sociais, materiais e culturais na “sociedade da aceleração”, esconde-se, na realidade, uma profunda estagnação estrutural e cultural, uma inertificação da história, na qual nada mais de essencial se modifica, independentemente da velocidade em que modificam as superfícies (LX).

O que Hartmut quer dizer é que ainda que as novas tecnologias, que são, simultaneamente, geradoras de mais tempo para as pessoas e também aceleradores temporais, estão produzindo grandes mudanças na superfície, mas estruturas fortemente enraizadas se mantêm. Um exemplo banal sobre a “aparência de mudanças” ilustra essa afirmação. Com o advento das novas tecnologias e a chegada de uma geração de nativos digitais, as escolas viram-se obrigadas e atualizar seus métodos e muitas passaram a utilizar *tablets* e computadores em sala de aula no lugar de livros físicos. Essa mudança é geralmente anunciada aos pais como uma modernização pedagógica e didática. Isso é falso. A simples mudança de suporte, do livro para o *tablet*, não cria novas formas de aprendizagem. Certamente essa situação vai sendo modificada aos poucos, conforme as novas gerações de professores e pedagogos forem assumindo os postos ainda hoje ocupados por profissionais formados no século passado ou antes do surgimento da internet.

Diante de todas as mudanças, são muitas as dificuldades para o intelectual de hoje, mas, como vimos, duas se destacam: a diversidade de atores e causas, e a questão da temporalidade. Em uma atividade que sempre teve por base a reflexão e maturação de ideias, a pressa exigida pelo mundo pode, em muitos casos, revelar-se como uma grande armadilha. A necessidade de posicionamento antes que o fato esfrie, e o compromisso com os leitores (hoje chamados também de “seguidores”), que aguardam uma resposta rápida a qualquer provocação, faz do intelectual público um refém da participação contínua e rápida.

A internet oferece a possibilidade a todos de se expressarem, logo, o intelectual não estará falando sozinho, a resposta do público nas redes é imediata e diversificada. “O sistema das desigualdades múltiplas coexiste com a explosão da comunicação digital” (DUBET, 2020, p. 84). E isso é positivo na medida em que reduz as distâncias entre aqueles que tem voz e espaço e aqueles que, historicamente, foram reduzidos ao silêncio. Dubet reconhece os efeitos positivos dessa nova comunicação, que possibilitou o surgimento de movimentos sociais, a organização de manifestações, protestos contra impostos, preços de combustíveis, etc, mas abriu também espaço para a expressão do ódio e do ressentimento:

A capacidade de exprimir publicamente suas emoções e suas opiniões faz de cada um de nós um militante de sua própria causa, um quase-movimento social e individual e solitário, já que não é mais necessário se associar aos outros e se organizar para ter acesso ao espaço público. Essa expressão direta é, com frequência, invadida pelas paixões tristes, quando não há mediação nem filtros de resfriamento para as reações dos internautas. A partir de então, na ocorrência de cada notícia popular, cada declaração política, cada experiência desagradável dentro do metrô, cada partida de futebol, todos podem dar livre curso ao ódio, ao racismo, à denúncia, aos rumores, às teorias da conspiração. A cólera e o ressentimento, até então fechados dentro do espaço íntimo, avançam à esfera pública (DUBET, 2020, p. 85).

E esse passa a ser um fato com o qual o intelectual público precisa lidar. No passado as polêmicas intelectuais se davam entre eles, mesmo que com veemência e agressividade. O intelectual de hoje, além de debater com seus pares, estará enfrentando, de forma direta, uma massa disforme, anônima e com fome de engajamento, que Byung-Chul Han denomina “enxame digital”. Este se distingue radicalmente do conceito clássico de “massa”, já que não é nenhuma massa, porque nele “não habita nenhuma alma, nenhum espírito. A alma é aglomerante e unificante. O enxame digital consiste em indivíduos singularizados. [...] Os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum *Nós*” (HAN, 2020, p. 26). O que Han diz é que o “*homo digitalis*”, não se torna um “ninguém” no meio da massa; mesmo quando preserva sua identidade, ele se apresenta como “alguém” que reivindica atenção para si. E uma vez conquistado esse espaço de fala, esse “alguém” não só não abrirá mão dele como irá utilizá-lo à exaustão.

Novas subjetividades, enxame digital, cancelamento, os direitos humanos como nova “ideologia”, o fortalecimento de temas relativos ao meio ambiente... É



nessa corda bamba que o intelectual público precisa de equilibrar. Na dificuldade de compreender como se posicionar nos novos tempos, até mesmo os pretensamente bem-intencionados dão suas escorregadas.

Um caso emblemático e recente ocorreu, fora do Brasil, com Scott Galloway, palestrante, escritor, celebrado professor de marketing na Escola de Negócios da Universidade de Nova York (NYU) e uma das vozes mais importantes quando o tema é *Big Tech*. Galloway já esteve envolvido em uma polêmica com um grande investidor americano, Jason Calacanis, que tem, ou já teve, participação em empresas como a Uber, a Weblog, o aplicativo de relaxamento Calm e a corretora de valores Robin Hood, que se apresenta como uma corretora acessível a todos, como o nome sugere. Galloway fez críticas severas a algumas dessas empresas: chamou o sistema de funcionamento do Uber de insano e sobre a corretora Robin Hood falou: “A missão da companhia de ‘democratizar as finanças para todos’ é o mesmo que Pablo Escobar dizer que sua missão é ‘democratizar a cocaína’”. É claro que Calacanis não gostou, mas sua reação foi estranhamente excessiva. O investidor desenvolveu um ódio obsessivo por Galloway que o levou a iniciar uma campanha de difamação e *bullying*, em que publicou centenas de mensagens no Twitter para seus seguidores e até mesmo montagens de fotos com conteúdo pornográfico<sup>23</sup>.

Mas recentemente, em um evento em Austin, foi Galloway quem ficou na berlinda por um comportamento, no mínimo, duvidoso. No SXSW 2022, importante e badalado festival de inovação para a área de propaganda, marketing e tecnologia, Galloway apareceu para sua palestra vestido de mulher. O professor não é homossexual nem transexual; costuma aparecer assim também em programas de TV, por acreditar que estaria ajudando a normalizar a imagem de um homem usando roupas femininas, ou seja, em sua concepção essa seria uma boa causa. Mas durante a palestra um homem se levantou na plateia e pediu a palavra. Era Christopher Haines, que se dirigiu a Galloway da seguinte forma: “Como pai de um transgênero, gostaria de sugerir que parasse com essas apresentações transfóbicas”. O professor perguntou se Haines achava as performances ofensivas e ouviu que elas colocavam

---

23 Para a matéria completa ver: ARBEX, Pedro. Quem odeia Scott Galloway?, disponível em: <https://braziljournal.com/o-hater-profissional-de-scott-galloway-e-seus-motivos-escusos>, acessado em 23/03/2022.

seu filho em risco já que reforçavam estereótipos e forneciam justificativas para que crianças transexuais sofressem *bullying*. Galloway imediatamente reconheceu o erro e se disse surpreso consigo mesmo por nunca ter pensado que um homem branco, heterossexual, cisgênero como ele, não estaria ajudando agindo daquela forma. O *mea culpa* de Galloway foi bem visto pelo público e por seus seguidores de maneira geral, apesar de o professor revelar que ainda ouviu de algumas pessoas que não deveria se curvar àquela censura.

Ainda que pareça inimaginável que uma figura de referência na área de marketing, um professor renomado, não tenha percebido que aquela era uma péssima ideia, o acontecimento dá a justa medida da dificuldade que os intelectuais encontram hoje em dia, em tempos de emergência de tantas subjetividades, para se posicionar. O importante é que Galloway aceitou a crítica e reviu seu comportamento<sup>24</sup>.

No Brasil, o caso envolvendo a historiadora Lilian Schwarcz e a resenha sobre o clipe da cantora Beyoncé também é emblemático e reforça a necessidade de entendimento dos novos limites e papéis. Ao criticar o clipe, Schwarcz tocou suscetibilidades não previstas. Diante da reação violenta e das acusações de racismo, admitiu o “erro”. A retratação de figuras de referência é louvável e importante no fortalecimento e reconhecimento das causas sociais. Isso indica que seus posicionamentos iniciais causaram dissenso e geraram debates. Vemos aí a função positiva da polêmica e do intelectual que se posiciona diante de temas difíceis, mesmo que depois esse posicionamento seja revisto.

Um outro exemplo importante de revisão de opinião foi publicado na *Folha de São Paulo*, pela jornalista Fernanda Mena, em 26/02/2022: *11 signatários de carta de 2006 contra cotas raciais dizem por que mudaram de posição*. Intelectuais como o sociólogo Luiz Werneck, os poetas Antônio Cícero e Ferreira Gullar, as historiadoras Isabel Lustosa e Lilia Schwarcz, o professor de filosofia política Renato Lessa, a socióloga Nísia Trindade Lima, entre tantos outros (foram 114 no total), assinaram, em 2006, um manifesto contra os projetos da Lei de Cotas e do Estatuto da Igualdade Racial. “O documento dividiu a intelectualidade brasileira e

---

24 Ver: <https://www.fastcompany.com/90731788/parent-of-transgender-child-confronts-scott-galloway-at-sxsw-about-cross-dressing>, acessado em 23/03/2022.

incendiou o debate público”, diz a reportagem. A *Folha de São Paulo* contatou 32 dos 104 signatários, (alguns já estão mortos), mas apenas 11, por diferentes motivos, afirmaram que haviam mudado de opinião e eram hoje a favor das cotas. Sobre esse assunto Paulo Roberto Pires comentou:

É uma matéria interessantíssima. A Fernanda Mena entrevistou intelectuais que assinaram o manifesto contra as cotas e voltaram atrás. Estão ali a Lilian, o Renato Lessa, o Werneck... são dez ou onze. Acho isso incrível e raríssimo; ou seja, você interveio num debate e você voltou atrás. Não acho que seja uma derrota, não. E mesmo depois de 10 anos de políticas de cotas tem uns caras lá que continuam achando que não tem que ter cota. O que une a maioria dessas pessoas que mudaram de ideia é que elas dão aula. E quem está em sala de aula vê... eu dou aula na UFRJ e sei do efeito das cotas, eu não estou supondo, eu vi a escola de comunicação se transformar. Era uma coisa e virou outra coisa por causa das cotas.<sup>25</sup>

Mas existem os casos de recuo por pressão e medo que, em nossa visão, interditam o debate. Um desses casos aconteceu nos Estados Unidos na época das manifestações pela morte de George Floyd. A adesão da população às passeatas emocionou o público e despertou a esperança de que talvez aquele momento histórico fosse o início de novos tempos nas questões de direitos humanos. Como em toda manifestação que envolve questões tão sensíveis e que demanda um certo nível de radicalização para surtir efeito, houve excessos.

O linguista e sociólogo Noam Chomsky liderou a publicação de uma carta pública<sup>26</sup> em que, apesar de aplaudir os protestos pela justiça social e racial, denunciava um enfraquecimento do debate aberto pela intolerância ideológica. A carta dizia ainda que esse comportamento, esperado por parte da direita radical, estava se expandindo “em nossa cultura” e que os líderes institucionais, assustados com as repercussões e trabalhando com o controle de riscos, aplicavam punições desproporcionais “em vez de correções ponderadas”. Assim, editores estariam sendo demitidos por publicar material controverso, jornalistas impedidos de escrever sobre determinados assuntos e professores sendo investigados por citarem certas obras literárias. A carta segue com o questionamento sobre onde terminaria a tolerância zero aos abusos e começaria “o apagamento das discrepâncias”. Essa carta foi muito criticada e seus signatários ofendidos e ameaçados nas redes sociais.

---

<sup>25</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>

Muitos deles, não sabemos se por medo dos impactos em suas carreiras e contratos ou por uma sincera revisão de ponto de vista, retiraram seus nomes da carta e foram a público pedir desculpas.

Se no caso dos signatários da carta de Chomsky houve uma revisão de posicionamento, não há problema e o pedido público de desculpas é válido. Mas se esse recuo foi motivado pela pressão e censura — que é a hipótese que vamos considerar aqui, levando em conta que só após os ataques os nomes foram retirados —, o recuo é uma falha, já que não colabora para a completude da argumentação, nem dentro dos tradicionais critérios aristotélicos, nem dentro da lógica do debate polêmico que aqui discutimos. Ou seja, o recuo apaga esse debate, ele se torna inócuo e em poucos dias esquecido dando lugar na mídia a outros assuntos.

Além disso, ao anular o debate, se inviabiliza também, como resposta, o gesto de “desobediência epistêmica”<sup>27</sup>, entendida como “o rompimento dos vínculos com a racionalidade moderna enraizada em conceitos eurocentrados”, certamente utilizada por Chomsky na formulação do seu texto. Logo, o posicionamento, quando mantido, oferece aos opositores uma oportunidade para o exercício da desobediência epistêmica e resistência. Fica clara aí mais uma função social da polêmica. Ela tanto pode ser o sujeito dessa desobediência como provocador da mesma. Esses movimentos de recuo nos levam a Erving Goffman e à discussão sobre representação (GOFFMAN, 2014, p. 69). Goffman parte de uma ideia de construção do Eu que visa “apresentar-se sob uma luz favorável”, ou fornecer uma imagem “correta” diante dos outros, e se tal objetivo não é alcançado, o problema está em erros ou desvios do “ator” na sua representação. Esses erros ofereceriam, então, pontos vulneráveis aos oponentes. Mais uma vez, volta a ideia de que tudo aquilo que não leva ao consenso seria resultado de um erro ou disfunção (mencionado no primeiro capítulo como a visão da linguística tradicional em relação à interação polêmica).

É essa a interpretação dos signatários que recuaram no caso da carta de Chomsky. Buscando reverter a situação e tentando recuperar suas imagens,

---

<sup>27</sup> MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política. In: Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: literatura, língua e identidade, no. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: [http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia\\_epistemica\\_mignolo.pdf](http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf)

embarcaram na performance do arrependimento. Vale ressaltar que Chomsky, o autor da carta, ratificou o que havia escrito e manteve-se fiel à sua posição.

### 3.4 A linha tênue entre o polêmico e o falacioso

Mas sempre há aqueles que, ainda que emitam opiniões consideradas duvidosas, mantêm-se firmes às suas declarações e não recuam no embate. É o caso do antropólogo Antonio Risério, em polêmica recente envolvendo a ideia de “racismo reverso”, na *Folha de São Paulo*, em 16 de janeiro de 2022.

O texto de Risério, bem construído, cheio de exemplos e referência, traveste de verdade o falacioso tema do racismo reverso e pega o leitor desavisado em cheio. E se não pega, pelo menos lança a dúvida: “será?”. Mas os leitores vigilantes enxergam no texto uma infinidade de trechos passíveis de desconstrução. A resposta foi imediata. Lilian Schwarcz denunciou a falácia em seu perfil de Instagram com o título “Novamente Risério faz do excepcional a norma: não o contrário. Já a *Folha*, sempre atrás de click”. A também professora e advogada Debora Diniz foi uma das primeiras a responder, fazendo coro com Lilian e aproveitando para dizer que a intenção da *Folha* era “movimentar o jornal pela intriga”. Em pouco mais de duas horas o *post* já contava com 674 comentários, a imensa maioria contra Risério, e uns poucos questionando se, concordando ou não, o antropólogo não teria todo o direito de expressar sua opinião.

Ruth Amossy disse: “a polêmica não é apenas refutação e rejeição das posições do outro, ela é tentativa também de promover uma tese alternativa” (AMOSSY, 2010, p. 208). E Risério seguiu, passo a passo, a receita da polêmica para isso: abordou um tema sensível, reforçou o *Nós* contra *Eles*, colocou o branco no papel de vítima, apresentou-se como o denunciante de uma injustiça que ninguém está vendo, apelou à autoridade por meio de referências e exemplos, buscou insuflar o medo, enfim, marcou um “x” em todas as opções na cartilha da construção de uma polêmica. O que está por trás desse posicionamento? Antropólogo reconhecido, poeta, ensaísta e historiador; trabalhou nas campanhas de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, e no Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil. Esse histórico explica a surpresa de muitos dos que acompanharam sua atuação pública no passado. Sobre Risério, Paulo Roberto Pires comentou:

O Risério tem uma estratégia, que já vem de um tempo, não é de agora, de pegar uma exceção e transformar na regra para supostamente desmentir algo. Então a pesquisa séria de duas mulheres sobre as sinhás, ele pega e manda ver e depois faz aquela coisa do racismo reverso, “o racismo não é estrutura, é atitude, tem de branco e tem de preto”. Mas o que importa é a forma de abordar essa questão. Você descontextualiza, força a barra para fazer da exceção uma regra. A estratégia é muito fácil de fazer, na verdade: descontextualiza, vai para a praça pública, te encham de porrada e depois você diz que foi cancelado. E o que eu falo: é o concurso de Joana D’Arc de Twitter. Quem queima melhor no Twitter! (risos)<sup>28</sup>

Risério defendeu-se em sua conta do Facebook onde, em tom zombeteiro, nega ter dito existir “racismo reverso” simplesmente porque ele só seria possível se existisse “racismo estrutural”, definido por ele como uma “malandragem jurídico-ideológica [...] essencialmente desonesta”.

Um grupo de empresários e professores tomou as dores do antropólogo e assinou uma carta de apoio a ele. A carta, que começou com 187 assinaturas, alcançou, no mesmo dia em que foi publicada, 730 nomes. “É preciso fôlego para entender como escravos se tornaram senhores de escravos. Risério tem esse fôlego; seus canceladores, não”, diz a carta.

Jornalistas da *Folha de São Paulo* também publicaram, em 19 de janeiro de 2022, uma carta aberta em protesto ao conteúdo considerado racista. 186 jornalistas aderiram à carta: “Sabemos ser incomum que jornalistas se manifestem sobre decisões editoriais da chefia, mas se o fazemos neste momento, é por entender que o tema tenha repercussões importantes para funcionários e leitores do jornal e no intuito de colaborar para uma *Folha* mais plural.”

Mas se o texto de Risério induz o desavisado ao erro, abre espaço para o debate e para esclarecimentos. Na mesma medida os opositores apresentam suas teses. Isso não significa que a questão é passível de solução, já que envolve crenças. É difícil afirmar se, como nossos cronistas do século XIX, Risério polemiza para se promover ou se acredita realmente no que escreve. As duas opções são problemáticas já que as imprecisões contidas no texto não são minimizadas.

---

<sup>28</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

Ainda assim, há quem, mesmo considerando a abordagem de Risério desastrosa, acredite na necessidade de discussão desse tema. Em nossa conversa, Marta Porto também falou sobre o assunto:

O que o Risério fez foi uma tentativa de criticar as ferramentas que a luta antirracista elege no nosso tempo como as principais ferramentas, que são as políticas identitárias. Ele fez isso de uma maneira ruim. Misturou tudo no mesmo saco, a maneira como usou foi anti-intelectual na medida em que ele confrontou contextos e situações que não têm simetria. Ao mesmo tempo, o espaço crítico é fundamental.

Porto acredita que a mesma discussão partindo de alguém com lugar de fala, seria amenizada.

Um exemplo é o Wilson Gomes. Professor, doutor em semiótica, negro, da Universidade Federal da Bahia, que há muito se confronta com as políticas identitárias. Ele tem lugar de fala, então sofre menos polêmica e crítica do que alguém que não tem. Ele publicou um artigo grande na *Cult* falando sobre isso. Então, independente das posições, o debate é frutífero.

A origem da luta antirracista, dos direitos civis nos EUA, mesmo a luta contra o Apartheid, era uma discussão sobre qual o lugar prioritário... qual imagem prioritária essa luta deveria ter. Quando você lê por exemplo os discursos de Malcolm X, você tem uma diferença brutal para os discursos do Luther King. Qual a grande diferença? O Malcolm X propunha uma luta identitária, ele achava que definir uma identidade clara e ter uma luta frontal contra outras identidades era uma forma de luta pelos direitos civis. O Luther King disse, “não, essa não é uma luta de preconceito só, é uma luta de direito constitucional, portanto é uma luta de direito constitucional, civil, então tem que contemplar todo mundo e não só os negros. Todo mundo que quer construir uma sociedade e que acredita nisso tem que estar junto. Essa discussão era travada ali naquele momento.

Outra intelectual negra, a Graça Machel, ela fala que a grande chave é você entender que o debate se dá muito mais na escala humana do que no lugar das identidades. O que eu acho é que quando esse debate é interdito e as pessoas que se posicionam dizendo “eu não acredito que essa seja a melhor ferramenta”, você é anti-intelectual. Quando você acusa o outro, eternamente, por uma posição eventual que ele tem, você está sendo anticultural. Porque a crença da cultura é que as pessoas evoluem, é que com o conhecimento as pessoas são capazes de refletir.<sup>29</sup>

Ninguém melhor para dar uma resposta à generalização promovida por Risério do que a filósofa e escritora Djamilia Ribeiro, ela mesma envolvida em polêmicas relacionadas a esse tema. A escritora já foi muitas vezes criticada por

---

<sup>29</sup> PORTO, Marta Pavese. Depoimento à autora.

divergir de outras pessoas da militância, e atacada por estar em lugares que, supostamente, deveria estar combatendo.

Não podemos aceitar a violência, nem em nome da militância. Feministas negras são mulheres que estão denunciando tanto o racismo do movimento feminista como o machismo do homem negro. Todas as feministas que denunciaram o machismo de homens negros também foram acusadas de dividir o movimento. A Angela Davis fala que a unidade não pode ser pautada no nosso silêncio. Beatriz Nascimento contou, em uma entrevista, sobre uma reunião que acabou com cadeiras sendo jogadas para cima. Isso não choca quem conhece o movimento. Essa unidade romântica nunca existiu e não precisa existir. Isso mais uma vez é cair na ideia do negro homogêneo, que é uma categoria colonial.<sup>30</sup>

Mas Risério cai, ou tenta fazer com que as pessoas caiam, pois é impensável que um antropólogo experiente não tenha esse entendimento básico. Risério esteve envolvido, em 2019, em outra polêmica ao lançar o livro *As sinhás pretas da Bahia: suas escravas, suas joias*, que também dividiu opiniões. Enquanto o revisionismo e a generalização infundada eram denunciados por uns, outros, como o jornalista Leandro Narloch, defendiam Risério como se este estivesse apenas relatando fatos históricos. Os temas envolvendo a cultura e a história afrodescendentes são sempre espinhosos e de difícil abordagem, exigem daquele que escreve a respeito conhecimento dos lugares de fala, das demandas dos movimentos negros e dos limites que, querendo ou não, existem. Paulo Roberto Pires reforça sua crença na necessidade desse respeito.

O caso da Lilian sobre o clipe da Beyoncé e o do Risério são coisas distintas. Embora estejam nesse campo minado da discussão do racismo. Campo minado para branco, como eu, como eles. E é para ser minado mesmo. É uma discussão difícil porque todo branco está implicado nisso, não adianta. Não adianta você se vigiar, suas boas intenções, seu espírito humanista, tem uma hora que você escorrega no quiabo. Então aprende a ouvir, porra! Ouve as outras pessoas, ouve o que estão falando pra você. Tem um monte de equívocos, violência verbal, agressividade, de diversas formas... eu não pediria paciência de pessoas que estão discutindo reparação há cinco séculos. “Você tem que ser mais paciente”. Não tem que ter paciência nenhuma, tem que mandar ver. Claro que às vezes vai pra coisa muito pessoal, também não tem jeito de não ser pessoal. Essa babaquice de “lugar de fala é lugar de cala”. Isso é ridículo, coisa de analfabeto, não é lugar de cala, a gente só está considerando que em certas questões o lugar de onde você fala... branco, branco faz merda. Mas acho que Lilian tem um embate com essas ideias.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> RIBEIRO, Djamila. Entrevista à revista *Cult*, número 247, julho 2019, p. 15.

<sup>31</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.



### 3.5 Patrulha e cancelamento

Pode-se dizer que as *Patrulhas ideológicas* foram uma criação da imprensa. O livro, de Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Pereira (1980), corrobora com essa constatação nas primeiras páginas. Em 31 de agosto de 1978, foi publicada uma entrevista de Cacá Diegues em *O Estado de S. Paulo*, em que o cineasta atacava os intelectuais que, “em nome de partidarismos ideológicos” agiam de forma autoritária cerceando a liberdade de expressão e criação daqueles que apresentavam ideias contrárias às suas. A entrevista causou polêmica e foi reproduzida no *Jornal do Brasil*, no mês seguinte, com o provocativo título: *Uma denúncia das Patrulhas Ideológicas*. Até o fim do ano, a assunto já havia tomado inúmeros veículos e virara tema de discussão entre a classe artística e intelectual brasileira.

Para uns, óbvia manipulação da imprensa de direita, para outros, disputa tática de mercado e/ou poder, na verdade a questão mobiliza gregos e troianos e ocupa o espaço da grande e pequena imprensa, dos debates universitários e alimenta cisões entre artistas, intelectuais e curiosos em geral. Eu sou Patrulheiro? Patrulhado? Esse é um falso problema? Estamos diante de um momento de luta ideológica no interior do campo cultural ou de um golpe publicitário? (p. 8)

É possível dizer que ambas as coisas. O termo “patrulha ideológica” surgiu, segundo Cacá Diegues, de forma espontânea no momento da entrevista, mas acabou servindo como pano de fundo para a fragmentação da esquerda e a discussão em torno de engajamento, liberdade de expressão, disputas de poder no sistema cultural e a função política do intelectual. É curioso que no livro de Heloisa Buarque e Carlos Alberto Pereira, muitos dos depoimentos começam com o entrevistado minimizando essa ideia de patrulha mas, em seguida, relatando o incômodo, por vezes revolta, que sentiam ao ser patrulhado. Paulo Roberto Pires vê muito vitimismo nesses discursos.

Eu voltei ao livro *Patrulhas Ideológicas* também, e achei tão engraçado. Aquilo era uma disciplina na UFRJ em que ela chamava as pessoas para falar. O livro é a transcrição dessas falas. Tem momentos divertidíssimos, do Zé Celso... Mas tudo nasce do Cacá Diegues, e essa patrulha ideológica é a mesma coisa: toda vez que alguém que se acha de esquerda é pego num desvio, “tô sendo patrulhado”, “ah, vão me cancelar”. É um vitimismo total, absoluto. Independente de eles estarem certos ou errados na posição... se num momento de ditadura formal, militar, não nessa de agora, você quer ser porra louca, doidivana, tipo Caetano, banque, Caetano banca, sempre

bancou. Seja! Apanha pra burro, fala barbaridades, seja, agora não diz que estão te patrulhando. Estão reagindo! “ah, mas a reação da esquerda é tão violenta quanto a da direita”. Veja o que norteia uma e outra, e veja se é a mesma violência. “O terrorista, o fulano de tal é tão violento quanto...”, não existe isso porque tem relações de poder aí, todos esses pontos de vista apagam relações de poder. Essa história ridícula do racismo reverso é isso, como é que pode ter isso? É o racista que manda, que tem a estrutura, então não tem racismo reverso, tem reação, claro, o cara é sacaneado há não sei quantos séculos e eventualmente ele é violento, sim, e daí? Você como branco não banca isso? Tem que bancar! Ou então cala a boca.<sup>32</sup>

Os cancelamentos de hoje têm semelhanças com as patrulhas ideológicas, mas suas consequências parecem mais nefastas pois, utilizando as redes sociais como meio de propagação, tem um alcance infinitamente maior. Além disso, o cancelamento traz na origem da palavra o desejo de total anulação, aniquilamento público do indivíduo. A historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco, biógrafa de Freud, vê os cancelamentos como “loucuras inquisitoriais”, e chama a atenção para possíveis injustiças em nome de causas que são legítimas, mas que, segundo ela, quando radicalizadas acabam levando a atos de censura e puritanismos. Roudinesco lembra o caso envolvendo a historiadora francesa Laure Murat, que publicou no *Libération* uma “nova abordagem teórica” para uma cena do filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni. Nesse texto, Murat relata ter identificado na cena “uma terrível misoginia do cineasta, abafada há décadas por uma crítica servil”. Inconformada com a crítica, Roudinesco escreveu:

Segundo Laure Murat, com isso Antonioni teria se tornado cúmplice de uma cena de estupro, e o “esteticismo” serviria para mascarar sua profunda adesão a um sexismo “insuportável”. O cineasta seria, portanto, uma espécie de Weinstein aristocrata e superdotado. Lendo o artigo pergunto-me como uma professora notável, autora de livros apaixonantes, pôde deixar-se levar, em nome de uma crítica pós-moderna (o famoso “olhar generificado”), por semelhante furor reducionista. (ROUDINESCO, 2022, pp. 41-42)

Essa “cultura do cancelamento” tal como a vemos hoje, teve suas primeiras aparições em 1987, como nos conta Eduardo Wolf no artigo *O ground zero do cancelamento* (revista Cult, número 258, 2020, pp18-21). Lideradas pelo reverendo Jesse Jackson, algumas centenas de pessoas reuniram-se no campus da

---

<sup>32</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

Universidade de Stanford para protestar contra o curso de *Western Cultures*, uma das disciplinas que constituíam o pilar do currículo da instituição. A bibliografia adotada pelo curso, baseada em clássicos da Literatura, da História, da Filosofia e da Religião ocidentais era considerada por aquele grupo de estudantes e por Jackson uma imposição da representação eurocêntrica, branca e masculina que reforçava práticas colonialistas, imperialistas e escravistas. O movimento repetia a execração às obras clássicas ocidentais que teve início nas universidades americanas durante os anos 1960.

A demonização do cânone, junto com a denúncia da opressão das minorias, passou a ser palavra de ordem nos meios intelectuais e acadêmicos. Assim, de Platão, passando por Dante, Goethe e Marcuse, foram todos parar no caldeirão dos cancelados. De fato, desde 1969, tanto a *República* como a *Divina Comédia* haviam sido devidamente excluídas como leitura obrigatória do currículo de Stanford.

Em 1980, com o fortalecimento do conservadorismo, marcado pela eleição de Ronald Reagan, *Western Cultures* volta à grade curricular. Após as manifestações de 1987, uma nova disciplina, com abordagem multiculturalista, passa a fazer parte da grade: *Culture, Institutions, Values*. Um novo repertório passou a ser acessado e termos como “decolonização” e “desconstrução” tornaram-se comuns nos trabalhos acadêmicos.

Nesse contexto de banimento de autores e ajuste de pensamento a doutrinas antissistema nasceu a cultura do cancelamento, que muitas vezes tinha mais semelhanças com censura do que com atitudes progressistas. Mas foi a partir de 2013 que ganharam mais notoriedade a situação de professores, intelectuais e autores banidos do ambiente universitário. A internet serviu de meio para pôr em prática, com muito sucesso, métodos de denúncia e resistência, mas também de controle e censura, que vinham agora de uma juventude intolerante às injustiças (mas também ao contraditório), pronta para intimidar e censurar tudo e todos que ousassem questionar sua ideologia. Assim, excessos foram cometidos, e continuam sendo, mas sabemos que transformações exigem radicalismo.

Ao longo dos anos, filtros e políticas de controle foram desenvolvidas pelas plataformas, mas são elas que, de forma vil, decidem se e quando a disseminação do ódio e da violência será permitida. Um fato que beira o inacreditável é prova

disso: no dia 11 de março de 2022, em meio à guerra da Rússia contra a Ucrânia, a agência Reuters, que teve acesso a e-mails internos da Meta (Facebook), revelou que a empresa norte-americana permitiu temporariamente publicações de ódio contra a Rússia, alterando suas próprias regras de controle de discurso de ódio. A revelação fez com que a Rússia abrisse um processo criminal contra a Meta e classificasse a empresa como “organização extremista”.<sup>33</sup>

O cancelamento, no entanto, pode representar uma ferramenta de regulação em contextos em que o que está em jogo são discursos de ódio, apologia ao racismo, ao fascismo, à homofobia etc.

O Steven Pinker escreveu uma merda lá sobre cota nos *campi* e foi atacado nas redes sociais e aí virou a Joana D’Arc do Twitter. “Oh, estou sendo cancelado...” . O que o Steve Pinker, que é milionário, que tem posições na universidade, *tenure professor*, queridinho do *NY Times*, o que cancelou o Pinker? Nada. O que ele sofreu? Nada! Não aconteceu nada! Nem chamuscado pelo fogo ele foi. “Ah, pobre de mim que não posso falar o que eu acho.” Não, você pode falar o que acha, mas hoje em dia o jogo é bruto, tem seus contras, mas tem a coisa boa também.

Refazendo: não é questão de ser bom ou ruim, é assim. As formas de intervir no debate público hoje, todas as estratégias que podem ser utilizadas no debate público, você está sujeito à porradaria, linchamento... Não tem porque ficar reclamando. Intervenha e vamos ver. Ou não intervenha. Mas eu acho que não intervir... o sujeito tem que ser muito cretino para ter uma posição intelectual no Brasil hoje... que tenha voz pública, não interessa o tamanho, se escreve para a *Folha* ou para uma pequena revista... É preciso ser muito condescendente para escrever para esses lugares e não tocar nas questões de hoje. O papel do intelectual na sociedade não é ficar quieto. Não adianta você fazer esse exercício de retórica, de cultura do cancelamento... Cancela quem tem poder, quem não tem poder não cancela porra nenhuma. Quem não tem poder é cancelado, mas não no debate, é demitido, não tem salário, isso é que é cancelamento. Se você fala uma pataquada... e na maioria das vezes a pessoa sabe o que está falando, sabe o que quer causar.... Causar e virar vítima no momento seguinte. É uma coisa... essas pessoas que fazem coluna de opinião fazendo clipping de revista, são os “motoboys da *Economist*” (risos). O cara vai pega a *Economist*, traz na motinho e diz: “Artigo desta semana na *Economist* diz...”. O cara ainda terceiriza o posicionamento! É o posicionamento do posicionamento terceirizado... Eu gosto quando o cara escreve assim: sou criticado à esquerda e à direita. Como se fosse uma coisa boa. Então, meu filho, para um pouco e pensa se você não está falando merda, já que nem a direita nem a esquerda... De repente tá errado mesmo. “Já paraste para pensar que estás errado?”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2022/03/11/russia-abre-processo-criminal-contra-meta-por-ameacas-de-morte-no-facebook.ghtml>

<sup>34</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

O entendimento sobre a real função e eficácia do cancelamento também é controverso e polêmico. Marta Porto retoma as ideias de “anti-intelectual” e “anti-cultural” para falar nesse assunto. Porto acredita, ao contrário de Paulo Roberto Pires, que os cancelamentos pelas vias identitárias são um erro.

Cancelamento é anti-intelectual e anti-cultural por natureza. Um dos valores básicos do Iluminismo e da democracia liberal é o debate e o conflito. Quem não aceita o conflito e o debate prega o totalitarismo. Isso não significa que você não tenha críticas. Aí vamos chegar na cultura de cancelamento. Um dos principais papéis que eu vejo... de uma arena de preservar o debate intelectual é preservar a ideia de que o debate é necessário e, portanto, esse debate tem posições e contradições cujo limite é a violação da dignidade humana ou é você tomar posições que agridam direitos civis e constitucionais já garantidos. Esse é o limite, a régua... No entanto, a discussão dos cancelamentos por vias identitárias me parece ser uma discussão que quase beira a censura. Existe uma confusão entre o que é direito civil, o que é ampliação de oportunidades, o que é uma crítica a uma sociedade desigual e racista, que ela existe, e o que são as políticas, as ferramentas e as maneiras legítimas de construir mais igualdade numa sociedade.<sup>35</sup>

Mas ambos, Porto e Pires, concordam que Susan Sontag representa o intelectual que, mesmo correndo o risco de cancelamento, nunca abriu mão de um posicionamento incisivo e controverso. Pires cita o ensaio escrito, no calor da hora, e publicado por Sontag, dois dias depois dos atentados de 11 de setembro.

O 11 de setembro foi uma terça-feira. O *New Yorker* chega nas bancas às segundas-feiras. Na segunda seguinte saíram uns artiguetes curtos, não tinha nem uma semana dos atentados... e a Susan Sontag escreve dizendo o seguinte: “lamento, mas isso não aconteceu à toa, né?”. Os caras da Al Qaeda não são malvados. Isso aconteceu porque os EUA tencionam o mundo de uma determinada forma. Não justifica o atentado de forma nenhuma, não atenua a responsabilidade do atentado, agora, não saiu do nada, só isso. Você pode imaginar, né? Ela apanhou, apanhou! E tem um documentarinho sobre ela, meio cafona, na HBO Max, sob demanda, é meio cafoninha, tem umas fotos, uma cortininha, mas tem trechos curtos dela debatendo com as pessoas na televisão sobre o 11 de setembro. É impressionante, ela era um animal, ela parte para cima dos caras... “você não vai me infantilizar”, “o Bush não vai me infantilizar”, “ah, coitadinhos...”, “não me tratem assim que eu não sou idiota”. É maravilhoso. E está num livro dela que se chama *Ao mesmo tempo*, que é um livro póstumo, que tem essa intervenção da *New Yorker*. Eu acho aquilo ali um dos grandes momentos do intelectual. Menos de uma página de revista e ela faz uma intervenção, e a reação... esse episódio é o drama perfeito que diz assim: “não seja muito radical que você vai apanhar” e além de tudo, o Paulo Francis falava, “ela é uma picareta”, às vezes é

<sup>35</sup> PORTO, Marta Pavese. Depoimento à autora.

mesmo, mas ali é uma coisa, estou falando de 2001, a discussão, a pauta feminista não estava tão em fogo alto como está hoje. Era uma mulher enfrentando a opinião pública americana. Mas é para isso ou então cala a boca. Ela não fugia da raia não. Ela era enjoada. Fazia esse tipo de intervenção muito bem. É claro que hoje a oferta é muito mais variada, mas eu fico reparando... tem um número muito maior de mulheres atuando e elas são mais ousadas num certo sentido porque tem uma coisa feminina, feminista e *queer* também, que elas são mais fortes... tem a Judith Butler...<sup>36</sup>

Após a péssima recepção do artigo, Sontag defendeu-se em entrevista: “fui pega numa espécie de tempestade de fogo. Disse que deveríamos nos lamentar juntos, mas não ser estúpidos juntos. Os ataques aos EUA são parte de uma situação histórica. Isso para mim era senso comum, mas foi visto como extremamente antipatriótico”. O que é muito natural diante do maior ataque terrorista do mundo, que deixou quase três mil mortos, milhares de órfãos e pessoas incapacitadas.

Pode ter faltado a Sontag *timing* e sensibilidade para refletir sobre as consequências de dizer, apenas dois dias depois do atentado, com a população ainda em choque, que “a culpa é nossa”. Ainda assim, não fugiu da polêmica e sustentou sua opinião, como sempre, o que fez com que em algumas situações fosse acusada de oportunismo. Entre 1993 e 1996, durante a guerra da Bósnia, esteve no país quatorze vezes, e esse excesso foi visto por seus detratores como uma jogada de autopromoção. Verdade ou não, fato é que, em 17 de agosto de 1993, estreou, no meio da guerra, no Sarajevo Youth Theater, a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com elenco local e em temporada exclusiva. A experiência foi documentada posteriormente no ensaio *Esperando Godot em Sarajevo*. Marta Porto comentou esse fato em nossa conversa ao falar sobre a importância do posicionamento do intelectual público.

É o cara que se coloca na defesa de determinados princípios. O Iluminismo é a defesa de princípios. A declaração universal de direitos humanos é uma carta de princípios. Toda vida é digna, né? Esse conjunto de princípios, que é o Iluminismo, ele é construído ao longo de fatos da história. O texto da Susan Sontag sobre a guerra da Bósnia, coloca isso. O que é um intelectual tomar posição? Quando ela vai estrear *Godot* em Sarajevo, ela escolhe a peça intencionalmente para fazer uma crítica ao ocidente que não tinha se posicionado em relação àquela crise humanitária que estava colocada ali. Ao mesmo tempo ela também diz: essa peça vai ser montada por atores e atrizes e intelectuais que estão dos dois lados. Ela faz esse esforço. Ela vai e vive lá para fazer esse esforço. Então, ela vai fazer um esforço de

<sup>36</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

imagem, de reafirmar que o lugar da cultura é um lugar de aproximação e não de exclusão, e ao mesmo tempo ela fala que a humanidade não pode estar sujeita às burocracias da governança internacional. Esse é um papel fundamental.<sup>37</sup>

A fala de Sontag em relação ao 11 de setembro, é um exemplo de posicionamento que, à primeira vista e no calor das emoções, parece querer defender o indefensável, quando sabemos que, na verdade, não há uma defesa dos crimes ou dos criminosos, mas reflexões sobre os motivos do ataque. Mas existem posições mais radicais em casos envolvendo terroristas, por exemplo. Elisabeth Roudinesco nos lembra que após o atentado à redação do Charlie Hebdo, iniciou-se na França a grande campanha “*Je suis Charlie*”, prontamente abraçada pelo resto do mundo. Roudinesco imaginou que aquele sentimento estivesse acima de qualquer diferença ideológica ou identitária, mas para sua surpresa logo surgiu o slogan “*Je ne suis pas Charlie*”, adotado por aqueles que rejeitavam “o modelo francês de laicidade republicana, acusado de favorecer a blasfêmia e discriminar mulçumanos” (ROUDINESCO, 2022, p. 200).

Além disso, houve uma adesão também de intelectuais e professores, que protestavam contra a participação cínica de governantes nas manifestações após o atentado, sendo eles os responsáveis por diversas discriminações no país. Mas uma figura destacou-se entre os opositores de “*Je suis Charlie*”, a ativista e escritora Virginie Despentes, autora de *Teoria King Kong*, que mostrou-se solidária aos terroristas, demonstrando que os enxergava da mesma forma como os resistentes em luta contra ditaduras: “amei-os em sua falta de jeito - quando os vi, armas na mão, semeando o terror e gritando “Vingamos o Profeta.” (DESPENTES apud ROUDINESCO, 2022, p. 201). Certamente, Despentes é um ponto fora da curva e seu objetivo foi chocar, já que os outros intelectuais que questionaram a culpa do Ocidente nesse tipo de atentado, não fizeram propriamente uma defesa dos criminosos, apesar de reconhecê-los como “vítimas de discriminações pós-coloniais” (p. 201).

Paulo Roberto Pires mencionou o artigo de Jean Genet, publicado na capa do *Le Monde*, chamado *Brutalidade e violência*, onde o autor sai em defesa de

---

<sup>37</sup> PORTO, Marta Pavese. Depoimento à autora.

Andreas Baader (um dos fundadores do grupo terrorista de esquerda alemão Baader-Meinhof).

Ele fala, “violência é do mundo, né?”, é bem polêmico, mas olha o tipo de intervenção. “Violência é do mundo, terrorismo é uma merda porque é violento, etc... mas é uma reação à brutalidade”. A brutalidade é uma sofisticação da violência. O fascismo é uma brutalidade. Isso dá uma confusão... Se você lê o texto do Genet... ele não apoia o terrorismo, mas diz que é o terrorista reagindo a uma coisa violenta, a uma coisa brutal, que é a brutalidade do estado. Então, qual o objetivo disso? Não é passar a mão na cabeça do terrorista, mas é você colocar essas ideias em discussão. É poderoso isso. O *Le Monde* não é um jornal exatamente feito por amadores, né? E eles vão e colocam o artigo do Genet na primeira página. E dá uma cagada, uma confusão... “você está estimulando a violência e o terrorismo”, não, ele está fazendo o papel dele!

Quando Pasolini escrevia que o neofascismo italiano é a sociedade de consumo, vêm esses Pedros Doria da vida, “mas como pode comparar a sociedade de consumo com o fascismo?”, comparando, é uma ideia que eu estou botando na mesa: veja só esse paralelo entre fascismo e a sociedade consumo. “Você não pode dizer isso porque os autores...”, posso, eu posso dizer o que eu quiser, e se você não quiser fazer nada com isso, não faça, mas eu posso, sim. Acho que é essa dimensão que... Em debate eu sempre lembro essas coisas, tem uma coisa bem brasileira, que é bem jabuticaba... bem nacional: que é quando você fala alguma coisa muito forte, dá uma opinião muito forte e pra te rebater a pessoas diz assim: “isso na sua opinião”, e eu digo “é, na minha opinião mesmo, você pode achar a minha opinião uma merda”, (risos), então parece que é um crime, né? “Isso é você que está dizendo!”, sim, sou eu que estou dizendo, não tem outra pessoa aqui, sou eu mesmo.”, mas são vícios de linguagem que dizem muito. “Bolsonaro é fascista”, “você que tá dizendo”, “sim, tô olhando pra ele, e ele tem cheiro de fascista...”, é isso. Eu costumo dar opiniões. É uma grande dificuldade e num momento de agravamento político, isso se torna dramático, essa falta de espinha dorsal é uma coisa muito dramática. E parte da nossa desgraça é nossa falta de altivez.<sup>38</sup>

E não podemos deixar de mencionar o emblemático caso de Hanna Arendt e a banalidade do mal. Seu posicionamento e as questões que ousou levantar significaram, na época, sua execração pública, o verdadeiro sentido de cancelamento; mas nos deixou como legado uma das mais interessantes reflexões sobre o indivíduo, as sociedades de massa e os valores ideológicos.

<sup>38</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.



### 3.6 Autocensura

Nem todos têm essa disposição para o embate. O medo do cancelamento, de se indispor com colegas e com o mercado, pode levar o intelectual público à autocensura. A recente polêmica envolvendo Chico Buarque e a música *Com açúcar e com afeto* (1967) não é exatamente um desses casos, mas como é um fato bem recente, e que apresenta desdobramentos, decidimos trazê-lo para a discussão. Na série documental *O canto livre de Nara Leão*, de Renato Terra, lançada este ano (2022), Chico Buarque aparece dizendo que deixou de cantar a música por considerá-la machista. O que o compositor não esperava era que um simples comentário fosse transformado pela imprensa em uma polêmica; uma falsa polêmica, em nossa opinião, mas que ganhou amplamente visibilidade e envolveu artistas e intelectuais no debate.

Chico disse no documentário que as feministas têm sempre razão. Incorreu assim em dois erros: falou nas feministas como um bloco, o que não são, há muitos feminismos; e quis se antecipar ao problema. Ele sabe que, hoje, mesmo pequenas “escorregadas” podem levar a uma chuva de ataques e cancelamentos. Um desgaste que, do alto de seus quase 80 anos, o compositor talvez não esteja disposto a enfrentar. Mas sua declaração acabou gerando uma grande discussão pública sobre a liberdade e os limites da criação artística, tema muito em voga atualmente. O desejo, por parte de Chico Buarque, de pacificar um assunto, fez dele uma polêmica. Muitos artistas e intelectuais se manifestaram, grande parte entendendo aquela discussão como algo ridículo, outros acreditando que os novos tempos exigem novas posturas. Paulo Roberto Pires é um dos que compartilham a opinião de que esse evento “não é nada”, mas que reconhece o poder da mídia e das redes sociais para transformar o que desejarem em polêmica.

Essa história da música do Chico foi criada a partir de uma nota do site *Metrópole*. Eu tinha visto o documentário, ouvi ele falar, achei curioso mas não achei nada de mais também. E ali inflou-se uma coisa... a discussão é amplificada de forma equivocada pela rede, por mais que seja distorcido... o caso do Chico, que não é nada, se transforma numa grande coisa. Aquilo ali não é nada! Nada! Você vira por um lado, vira por outro...<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.

Chico teria exercido uma espécie de autocensura tardia, e quis demonstrar publicamente que reconhecia problemas na canção composta em outros tempos. O controle excessivo dos conteúdos para que se adequem às expectativas do politicamente correto e às pautas do momento não é desejável. É da diversidade e das controvérsias que nascem os arquivos que, no futuro, serão analisados por pesquisadores nos estudos sobre nosso tempo. A autocensura intelectual é fruto do medo e tem relação com o autoritarismo.

No governo Bolsonaro, a imprensa e os jornalistas passaram a ser mais perseguidos e ameaçados. Conversamos com Mariliz Pereira Jorge, colunista da *Folha* e do site *UOL*, sobre ameaças e autocensura, e sobre a falta de responsabilidade e apoio das redes sociais nos casos de agressão. Durante a campanha de 2018, Mariliz postou uma nota onde criticava a ausência de Jair Bolsonaro dos debates presidenciais. A reação, vinda dos filhos do então candidato, foi imediata.

Os ataques nas redes sociais são todos orquestrados. O primeiro grande ataque que eu sofri foi um pouco antes da eleição, os filhos do presidente compartilharam um *tweet* meu em que eu falava sobre o debate... que ele não participou, e os filhos usaram esse *tweet* contra mim. Depois eu reparei, todos os parlamentares de apoio ao governo usam a mesma montagem com o *tweet* e o meu texto... aí você vê a mesma montagem em vários lugares. Isso acaba alimentando essa rede bolsonarista. Então, assim, vem uma avalanche, é orquestrado, e se espalha como fogo no mato. Eu não me acostumo mas já não me surpreendo. Eu já tenho alguns filtros para tentar me proteger, mas quando vejo que a coisa começa a ficar muito agressiva eu fecho os comentários nas redes e isso acaba me protegendo um pouco. Mas aí vem o papel das plataformas. Pra eles é fácil derrubar um *post* que tem um seio de fora, já aconteceu comigo, era uma foto artística e eles derrubaram. Eu já cansei de denunciar os ataques mais horrorosos que recebi, me chamando de vagabunda, vadia, puta, dizendo que vou ser estuprada, morta... esse tipo de coisa, e eu nunca vi nenhuma denúncia que eu fiz ser atendida pelas plataformas. Então, sei lá, aquilo deve dar engajamento e eles não derrubam. Eu nunca vi derrubarem. Então, eu sempre estou questionando. As plataformas precisam ter um posicionamento mais firme em relação ao discurso de ódio, por enquanto não vi nada de efetivo.<sup>40</sup>

Perguntamos a ela se esses ataques fizeram com que algo mudasse em seu método de trabalho e em seus posicionamentos, e se, como forma de proteção contra a violência das agressões, praticava algum tipo de autocensura.

---

<sup>40</sup> JORGE, Mariliz Pereira. Depoimento à autora.

Autocensura... não dá pra pensar assim o tempo todo, é algo péssimo para quem trabalha com opinião. O que tenho feito é pensar se o assunto já está esgotado... eu até teria mais uma coisa pra falar, mas vale a pena? Não. Eu tento equilibrar os textos sobre política, dia a dia, questões femininas, mas não... desde que comecei a escrever amenizei meu estilo, acho que era muito mais agressiva, era meio jeito de me colocar. Aquela raiva juvenil que eu tinha... sempre fui provocadora, ela vai amenizando... às vezes me sinto repetitiva e depois penso que não, que tem coisas que a gente tem que falar sempre... Não penso exatamente em causar polêmica, quero ser relevante, falar coisas relevantes, quero que as pessoas me leiam, afinal de contas eu vivo disso. Na hora em que eu parar de ser relevante no veículo onde escrevo, isso é meio que uma morte profissional.<sup>41</sup>

Mariliz diz que não pretende causar polêmica e que seu instinto provocador foi amenizado, mas em sua coluna da *Folha de São Paulo*, do dia 17 de março de 2021, publicou um texto composto, da primeira à última palavra, unicamente de adjetivos desqualificantes (genocida, sociopata, ignóbil, e assim por diante). O nome da jornalista voltou à linha de tiro da família. Jair Bolsonaro dedicou vários minutos de sua *live* semanal no Youtube, no dia 19 de março de 2021, a ataques e insultos à jornalista.

### **3.7 Dois polemistas brasileiros da cultura: Barbara Heliadora e José Ramos Tinhorão.**

Não poderia encerrar este capítulo sem ao menos mencionar dois grandes polemistas do campo cultural brasileiro. A temida Barbara Heliadora, que morreu em 2015 consagrada como a maior crítica de teatro do país; e José Ramos Tinhorão, crítico musical, que partiu em 2021.

Barbara Heliadora, como Tinhorão, são exemplos de intelectuais que, fiéis aos seus princípios e crenças, não evitaram a polêmica e fizeram questão de, com embasamento e estudo, promover o debate e a reflexão. Criticaram, sem temor, figuras poderosas do teatro e da música e jamais abriram mão de seus posicionamentos. Encarnaram com louvor o papel de “polemistas como mestres de cerimônias” (AMOSSY, 2017, p. 85), aqueles que conduzem a polêmica e a atenção do público. Se sempre foram justos não é possível afirmar, provavelmente não; com

---

<sup>41</sup> Idem.

isso, colecionaram inimigos e detratores, mas deixaram uma marca na história cultural brasileira.

Heliadora, especialista em Shakespeare, com uma trajetória bem conhecida pelo público, tinha com o teatro uma relação de paixão que beirava a loucura. Em artigo para a revista *Piauí*, Fernanda Torres escreveu sobre essa mulher com quem conviveu de perto e a quem chamava de “tia”.

Minha mãe, que conviveu com Barbara na intimidade, diz que seu envolvimento com o teatro não passava pelo racional. A aversão a uma montagem equivocada provocava nela reações físicas, passionais. Barbara exprimia seu desgosto com um sonoro “horror” de ópera. É um horroooooor, Fernanda! Um horroooooor!” dizia, esticando os “os” com o vozeirão.<sup>42</sup>

Nas páginas amarelas da revista *Veja*, em 1993, Barbara escreveu uma crítica na qual dizia que Fernanda Torres era um “um títere de Gerald Thomas” e que nunca teria o talento da mãe. Esse evento fez com que as duas se afastassem por alguns anos até que, com uma crítica favorável à peça *A casa dos Budas ditosos*, voltassem a se aproximar. Anos mais tarde, quando recebeu comentários ruins sobre uma outra peça, a atriz conta que, já mais madura, disse à crítica que reconhecia a fragilidade do texto. Fernanda Torres compreendeu que havia ali uma profissional para quem seu compromisso como crítica teatral era inegociável, “tida como conservadora, era capaz de demolir espetáculos consagrados [...]. Tinha paixão doentia pela ribalta e escrevia com raiva, ou com adoração”<sup>43</sup>, tanto que, ciente de seu papel, não fugiu da tarefa de comentar com rigor o trabalho de uma jovem atriz que era, não apenas filha de uma das grandes damas do teatro brasileiro, como de uma amiga muito próxima.

José Ramos Tinhorão é o caso clássico do crítico e intelectual com posicionamento excessivamente enfático, por vezes agressivo, que acaba sendo afastado das redações. Não à toa ganhou como apelido o nome de uma planta tóxica, o tinhorão. Elizabeth Lorenzotti escreveu no prefácio de *Tinhorão, o legendário*:

Ele sempre nadou contra a corrente. Escreveu que a Bossa Nova é uma variante americana do samba, tão brasileira como um carro montado no Brasil. Que João Gilberto inventou um jeito de cantar para adaptar a música

42 TORRES, Fernanda. Tia Barbara, a temível. *Piauí*. Edição 104, maio de 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/tia-barbara-a-temivel/> : acessado em 26/03/2022.

<sup>43</sup> Idem.

brasileira ao estilo americano. Garantiu que num disco de 1929, o violão de Sinhô, soando em dupla com o do paulista Pedroso de Camargo, já antecipava a batida da Bossa Nova. (LORENZOTTI, 2010, p. 7)

Essas são apenas algumas das tantas polêmicas que Tinhorão criou ao longo dos anos de atuação como cronista e crítico em veículos como *A última hora*, *O diário carioca*, *o Jornal do Brasil*, *O Pasquim*, as revistas *Senhor*, *Veja* e *Nova* e atuando também na TV (Excelsior, Globo e TV Rio) e na Rádio Nacional. A escrita afiada e a coragem para expor sua opinião, sem filtros, fez dele um jornalista com muitos leitores, provando mais uma vez o poder midiático da polêmica e do polemista.

Tinhorão era um colunista com fiel e vasto público. Seus leitores do *Jornal do Brasil* correspondiam em grande parte ao grupo de classe média em oposição ao governo militar. Essa relação com o leitor era ao mesmo tempo conflituosa e cúmplice, de admiração e de divergência. Mas construída, desde o primeiro texto-legenda no *Diário Carioca*, pela aceitação prazerosa da forma quase literária daquela escrita (p. 158).

Foi na década de 1970, mais precisamente a partir de 1975, quando começa a escrever sobre MPB no *Jornal do Brasil*, que o crítico ganha fama de implacável e passa a ser temido pela classe musical. Tinhorão não poupava ninguém. Estudioso da música popular, gostava de enfatizar que suas críticas não eram baseadas em “achismos”. Nunca recebeu um reconhecimento formal da Academia, o que lhe causava incômodo pois via-se como um dos maiores especialistas em música popular brasileira. Frasista genial, dizia: “esse pessoal come Tinhorão e arrota Mário de Andrade” (p. 10). As críticas excessivas à Bossa Nova e o nacionalismo exacerbado, contribuíram para render-lhe a fama de desagradável. Dizia que quando a Bossa Nova começou a fazer sucesso, todos queriam ser o pai. Essa provocação deu título a um de seus mais comentados textos, *Os pais da Bossa Nova*, que tanto irritou a elite musical do país.

Filha de aventuras de apartamento com a música americana, que inegavelmente é sua mãe, a bossa nova padece do mesmo mal de tantas crianças de Copacabana: não sabe quem é o pai.

Até pouco tempo, tal como acontece em certo samba de João Gilberto, os personagens dessa história de amor pelo jazz eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que pai da novidade era um João de Nada, e ela - a bossa nova - uma Maria Ninguém.

Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares - em direitos autorais.

E foi assim que, como em um conto de Mark Twain, começaram a aparecer - para desgraça da reputação da mãe da pobre moça - os pais da bossa nova (p. 169).

Assim, passou a vida conquistando desafetos, de Tom e Vinícius a Caetano Veloso, - que escreveu seu primeiro artigo contra o crítico ainda em 1965 -, e só poupava e enaltecia aqueles que admirava e em quem via a verdadeira fonte da música popular: Clementina de Jesus, Adoniran Barbosa, Nelson Cavaquinho, D. Ivone Lara... A insistência na desqualificação daqueles que, naquele momento, eram sinônimo de sucesso da música brasileira, e eram vistos com admiração dentro e fora do país, levou a um desgaste insuperável.

A persistência de Tinhorão em suas ideias, cada vez mais avesso da prática cultural na grande mídia - que se transformou em divulgadora e resenhadora dos produtos da indústria cultural - foi a responsável pelo seu afastamento do jornalismo (p. 156).

Tinhorão entregou seu acervo para o Instituto Moreira Salles, em São Paulo. Lorenzotti comenta que se observa, de uns poucos anos para cá, um aumento de interesse no crítico e um número cada vez maior de dissertações e teses acadêmicas a seu respeito. Assim, o nome de Tinhorão é resgatado pela mesma Academia, que no passado, não o reconheceu.

Mas seu talento para criar polêmicas não ficou restrito ao Brasil. Em 1984, lançou em Portugal o ensaio *Fado – Dança do Brasil, cantar de Lisboa*, onde defendia que o fado tinha origem em ritmos africanos do Brasil. É claro que a tese irritou pesquisadores e fadistas portugueses, mas a polêmica e a reação dos especialistas foi bem recebida por Tinhorão, como conta José Eduardo Agualusa em artigo que escreveu para o jornal *O Globo* (07/08/2021), por ocasião do falecimento do crítico, ocorrido em 3 de agosto de 2021:

[...] Receei que a reação dos portugueses o aborresse ou assustasse. Foi o contrário. Nunca mais esqueci a genuína alegria com que acolheu a polêmica. [...] Pude observar como, ao longo das décadas, no Brasil, foi-se erguendo em torno dele um ódio respeitoso, quase consensual. Talvez não ódio, mas irritação – uma coceira na alma, que levava as pessoas a se

confrontarem com as suas certezas; que as levava a pensar, buscando argumentos capazes de contrariar as severas opiniões de Tinhorão.

E, voltando ao episódio sobre o fado lisboeta, Agualusa encerra:

As mesmas pessoas que há 37 anos tanto se irritaram com Tinhorão ao lerem *Fado – Dança do Brasil, cantar de Lisboa*, tendem hoje a defender o livro. [...] Enquanto no Brasil continua polêmico, em Portugal José Ramos Tinhorão corre o risco de se tornar uma sólida unanimidade. Não sei se ele ficaria feliz com isso.

O intelectual público deve se manter no lugar da crítica, apontando o contraditório, criando dissenso e não fugindo do embate. Como vimos, hoje a oferta de visões e posicionamentos é vasta, e é possível eleger favoritos sem deixar de acompanhar opositores. Marta Porto mencionou o jornalista Reinaldo Azevedo como alguém que ela lê e acompanha, mesmo sem concordar com todas as suas ideias. Porto ainda apontou as diferenças que, para ela, fazem a diferença entre um intelectual e simples emissores de opinião.

Eu acho que temos que separar o que é uma produção intelectual crítica e pública do que são opiniões que intelectuais eventualmente emitem sobre vários temas, os mais diversos, que vão acontecendo na agenda. Toda produção intelectual crítica precisa de espaço. Precisa de tempo, leitura, de contexto para ela poder ter de fato um grau de verdade. Eu, pessoalmente, evito dar opinião sobre tudo. Acho que tem momentos que você precisa silenciar, entender melhor e dar um tempo para que as coisas aconteçam. Não acho que você pode automatizar a opinião. Acho até importante você fazer leituras de pessoas de quem você discorda ideologicamente.

Vou te dar um exemplo: eu sou uma leitora do Reinaldo Azevedo. O Reinaldo era muito crítico ao PT, fez aquele livro falando de petralhas e tal. Acho que o Reinaldo é um jornalista intelectual, ao contrário da maioria dos jornalistas que ocupa esse espaço ou dos colunistas. Por que acho isso? Porque o Reinaldo é um cara que tem um conhecimento de sociologia e filosofia e legislação que é raro nos colunistas que formam opinião no Brasil hoje. Ele tem condições de fazer análise de contexto mais bem qualificadas do que a maioria das pessoas que, a princípio, estariam mais alinhadas ideologicamente comigo do que ele. Desde 2014 eu leio o Reinaldo, escutava, e às vezes ia atrás de alguma referência que ele passava.

Acho que essa é a grande função e a diferença de um intelectual na arena pública de uma pessoa que está emitindo uma opinião. É quando você consegue recomendar, ser uma plataforma de referências para que as pessoas se aprofundem num determinado debate. Então, não é uma opinião. Como um intelectual entra na arena pública? Dando contexto, fazendo análises um pouco mais aprofundadas... mas no caso do ecossistema da rede social, ele entra oferecendo referências... referências

que podem até ser contraditórias com o que ele inicialmente pensaria. Isso é ser um intelectual na arena pública. E isso é possível fazer nas redes sociais ou em uma coluna que você eventualmente tenha, e são poucos hoje os que se colocam à disposição disso porque isso exige que, em alguns momentos, você recue das suas posições ideológicas porque a posição intelectual dogmática é antiintelectual por natureza.<sup>44</sup>

Já para Paulo Roberto Pires, o dever do intelectual é estar sempre na posição do estraga-prazer:

Intelectual é o Cornel West, maravilhoso, que já conseguiu se demitir de duas universidades, de Harvard... mas eu acho uma coisa maravilhosa. Ele escreveu na *The Atlantic* sobre o Obama... “quando a gente elegeu o Obama achamos que estávamos elegendo o John Coltrane, mas na verdade ele era o Kenny G.” (risos). Isso é maravilhoso, maravilhoso! Completamente desconcertante. Mas aí vem aquele pessoal: “ué, elegeu um presidente negro, não queria?”, queria, sim, mas o intelectual está aí pra isso, pra virar e ser desagradável, não é pra animar festinha, é pra acabar com a festinha! Para acabar com a festinha, não para as pessoas ficarem jogando salgadinho pra ele. Há que ser desagradável.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> PORTO, Marta. Depoimento à autora.

<sup>45</sup> PIRES, Paulo Roberto. Depoimento à autora.



## PARTE II - MODALIDADES DA POLÊMICA

Dentro do que se pode nomear como polêmica se encaixam as mais diversas manifestações: de discursos inflamados a obras de arte conceitual, de um livro controverso a uma performance artística radical, de uma entrevista mais enfática a um posicionamento público provocativo. Essas diferentes maneiras de instalação de polêmicas serão chamadas aqui de “modalidades da polêmica”, termo tomado de empréstimo de Ruth Amossy mas que será utilizado de outra maneira.

Chantal Mouffe identifica a polêmica como uma das modalidades das práticas verbais agonísticas. Ruth Amossy a classifica como “uma das modalidades do empreendimento da persuasão”<sup>46</sup>, e dentro da polêmica ela define ainda duas modalidades: a discursiva e argumentativa, “formas que as intervenções constitutivas da polêmica podem assumir” (AMOSSY, 2017, p. 71). Amossy faz uma distinção entre discurso e interação polêmica. O discurso polêmico seria aquele produzido por um artigo de jornal — com um alvo específico —, uma palestra ou mesmo um panfleto. São discursos que têm uma circulação pública mas não há o encontro face a face de adversários. A interação polêmica, por sua vez, se daria nesse encontro frontal, em uma mesa de debates ou em uma entrevista entre oponentes de ideias.

Amossy exemplifica essas modalidades partindo de um artigo de opinião, publicado na França em junho de 2009, sobre o polêmico projeto de lei que visava proibir o uso da burca em espaços públicos (AMOSSY, 2017, p. 73). O artigo causou grande comoção no país e mesmo fora dele. Essa seria a polêmica em sua modalidade discursiva. Ela se torna argumentativa quando essa questão é levada para um debate televisivo onde “os debatedores respondem-se mutuamente e são obrigados a reagir, às vezes calorosamente, às declarações do outro” (p. 86).

---

<sup>46</sup> AMOSSY, Ruth. As modalidades argumentativas do discurso. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander (orgs). Análises do discurso hoje. V. 1. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 2008, pp. 231-254. As outras modalidades seriam a demonstrativa, a patética, a pedagógica, a de co-construção e a negociada.

De forma sensacionalista, diz a autora, o debate coloca Jean-François Copé, presidente do partido UMP<sup>47</sup> e ferrenho defensor de uma lei para proibição do véu, diante de uma jovem de 22 anos totalmente coberta por uma burca onde era possível visualizar apenas seus olhos. Esse debate é polêmico não só pelo tema em si mas pela forma, performática, como o político se comporta, falando alto e de forma autoritária, interrompendo e sobrepondo as falas da mulher, “deixando poucas possibilidades à sua interlocutora de se fazer ouvir” (p. 87). Tentando conquistar a empatia do público, e colocando-se de certa forma como vítima, ele diz: “Mas realmente você pode perceber a dificuldade que eu tenho em falar com você?” (p. 87), referindo-se ao fato de conversar com uma pessoa que esconde seu corpo, seus traços e as expressões de seu rosto, o que para o espectador francês, segundo Amossy, geraria uma frustração e desestabilizaria o diálogo.

Esse breve resumo esclarece a diferenciação que os estudos do discurso, e Amossy especificamente, fazem entre “discurso polêmico” e “interação polêmica”. Nesta pesquisa, apesar de os casos estudados também serem exemplos dessas duas modalidades, o objetivo é tomar de empréstimo essa nomenclatura e aplicá-la às modalidades aqui sugeridas, que não obedecem às normas dos estudos linguísticos, - visto que esta não é uma pesquisa desse campo -, mas que ilustram algumas dentre as inúmeras formas que a polêmica pode assumir no campo artístico e cultural. Essas modalidades, ou suas formas, podem não ser pré-existentes ou definitivas, são modalidades emergentes. É possível que se transformem ou mesmo que novas surjam a partir de casos concretos, como se ocorresse uma inversão na lógica e de cada polêmica emergisse uma nova modalidade sem que isso tivesse sido previamente definido.

---

47 Partido UMP (Union pour un mouvement populaire). Partido de centro-direita que já teve Nicolas Sarkozy como presidente. Em 2015, mudou de nome e passou a se chamar Les Républicains.

#### 4. A POLÊMICA COMO GÊNERO LITERÁRIO

Em termos linguísticos, o polêmico é um registro, pode estar associado a qualquer discurso e não se caracteriza por ocorrer em um único gênero (MAINGUENEAU, 2020, p. 187). Nos estudos literários, no entanto, o polêmico pode ser considerado um gênero se analisado à luz de sua ocorrência durante o século XIX e início do século XX, quando, guardando semelhanças formais e estruturais com outros textos da época, formava um *corpus* passível de receber essa classificação.

A passagem do século XIX para o século XX no Brasil, o que poderíamos chamar de nossa Belle-Époque, foi marcada por certos modismos literários de grande popularidade, especialmente as polêmicas [...]. Mais do que seu objetivo precípua, defender ou estabelecer uma verdade contra opiniões consideradas falsas por cada contendor, a polêmica nesse seu período áureo vivia como duelo de verve e de inteligência verbal, contenda virtuosística, apreciada mais pelos meios do que pelos fins, despertando uma atenção quase esportiva por parte dos leitores [...] (ALEXEI & ERMAKOFF, 2005, p. 11).

Essa frequência permite uma periodização e a constatação de que a polêmica ganhou na época status de gênero literário. Alexei Bueno enfatiza a inegável origem lusitana do fenômeno que, em Portugal, “rendeu um cânon ainda mais opulento que o nosso” (p. 11), e destaca que um dos maiores polemistas em terras brasileiras era justamente um português, Camilo Castelo Branco, conhecido por manifestações de desprezo e ridicularização do Brasil. Ao lançar o *Cancioneiro alegre* (1879), antologia crítica onde, por meio do sarcasmo e da ironia, expôs “erros de sintaxe, expressões ridículas, solecismos e outras misérias” (p. 293) de poetas em atuação na época, Castelo Branco provocou a ira de seus criticados que tiveram, na figura do jovem escritor Carlos de Laet — que viria a se tornar um grande nome do jornalismo brasileiro —, seu vingador. Laet debruçou-se com afinco sobre a antologia do português e localizou nos comentários deste os mesmos tipos de erros e desvios do qual acusava os poetas compilados. A resposta bem formulada freou a agressividade de Castelo Branco, que se viu diante de um adversário à altura, e o fato tornou-se motivo de glória para o jovem Carlos de Laet, já que, segundo Bueno, esta foi, “uma das polêmicas mais célebres da época, estampada, pelo lado brasileiro, nas páginas da *Revista Brasileira* e do *Jornal do Comércio* do Rio de

Janeiro, e pelo lado português nos pequenos fascículos dos *Ecos Humorísticos do Minho*” (p. 294).

Um fator que não pode ser ignorado ao se observar a forma como a polêmica se apresentou nesse período é a formação dos autores. Segundo Roberto Acízelo de Souza, em *O Império da eloquência; estudos de retórica e poética no Brasil oitocentista* (1999):

Há no Brasil, ao longo de um período que coincide quase integralmente com o ciclo do Império, um grande interesse pelos estudos de retórica [e de poética], interesse traduzido por várias publicações e pela inserção das disciplinas mencionadas nos currículos escolares. (SOUZA, 1999, p.1)

Apenas no final do século XIX a disciplina foi retirada do currículo do Colégio Pedro II (ROCHA, 1995, p. 88). Portanto, o homem de letras da época era fruto desse modelo retórico-poético que dominou as publicações do período e caracterizou a polêmica como gênero literário.

A forma tradicional de classificação é pertinente, neste caso, para se avaliar se determinados textos são literários ou não e se podem constituir um gênero. Mas essas formas se ampliam se levarmos em conta outros fatores considerados pelos estudos contemporâneos da área, que entendem como literatura desde cartas, autobiografias e diários a textos produzidos em blogs e sites; ao mesmo tempo em que “textos ficcionais estão sendo investigados por pesquisadores de diversas disciplinas, com propósitos próprios” (GINZBURG, 2017, p. 50). Jacques Rancière reforça a impossibilidade de uma classificação rígida ao se tratar do tema:

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 2017, p. 30).

E o filósofo vai além no intuito de derrubar ainda mais os limites citando o filósofo John Searle ao dizer que “cabe ao leitor decidir se uma obra é literatura ou não” (p. 40).

Primordialmente, o texto literário teria linguagem elaborada com o objetivo de causar emoções no leitor, o que, com certeza os textos que polemizam causam, mas a relação entre o ato de escrever e o de ler é mais complexa, ele envolve uma relação política sempre presente. Segundo Jacques Rancière:

[...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição. [...] Pelo termo “constituição estética” deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade (p. 7).

Já mencionamos anteriormente a partilha do sensível que ocorre nas trocas polêmicas, e Rancière aponta para o caráter estético dessa partilha que molda comunidades e grupos. Ao dizer que o gesto da escrita alegoriza a constituição da comunidade, sem se referir à polêmica, ele descreve exatamente o que essas disputas fazem por meio da escrita. A polêmica, enquanto literatura, se constrói por meio de alegorias: símbolos, metáforas e representações que expõe e criam acessos, de adesão ou ataque, a um conteúdo normalmente carregado de paradoxos e ranhuras. Diz ainda Rancière, que a escrita é aquilo que embaralha qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer (RANCIÈRE, 2017, p. 10). Nas trocas polêmicas, que carregam a marca da anarquia retórica, esse embaralhamento se dá mais do que em qualquer outro lugar. Mas se Rancière diz que essa “perturbação teórica da escrita” tem o nome político de democracia e a relaciona a uma “condição órfã da escrita sem pai”, o mesmo não se aplica à polêmica, já que a origem do fato polêmico, ou o *ethos* do criador, é fundamental no caminho que o discurso fará e na forma como se consolidará. Rancière cita uma passagem do *Fedro* em que Sócrates diz:

Nossos ancestrais ouviam os oráculos dos deuses que se exprimiam através do ruído do vento nos carvalhos de Dodona e não se preocupavam com a origem da mensagem, contanto que fosse verdadeira (p. 11).

Nas trocas polêmicas ocorre uma inversão: a mensagem será considerada verdadeira ou falaciosa pelos que a recebem e acompanham a partir daquele que a emite. A polêmica, ainda que ao ganhar o espaço público possa superar o tema inicial e transbordar para outras questões — a ponto de o autor perder o controle

sobre seus desdobramentos —, tem dependência direta do autor como gatilho. A polêmica sempre tem pai. Ou mãe.

Mas cabe esclarecer a proposta de Rancière ao mencionar essa escrita órfã. Sendo a democracia o regime da escrita, sua circulação se dá sobre algumas palavras “sem corpo nem pai – povo, liberdade, igualdade...” (p. 10). Considerando também essa possibilidade, podemos dizer então que a polêmica, em sua origem, depende de um criador, mas em sua circulação democrática, se torna “a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (p. 10), o que não garante unanimidades. O que está em jogo no entendimento das trocas polêmicas como gênero literário, e como literatura, são as relações que se estabelecem dentro e fora desse discurso onde, quase sempre, a melhor defesa é o ataque:

[...] tem pouco poder a disciplina que gostaria de atribuir a cada palavra a coisa exata que ela representa ou a ideia da qual ela é signo. Para o mal, que é sempre o mesmo, enuncia-se sempre o mesmo remédio: o que pode corrigir o mal da escrita é uma outra escrita, menos que escrita, mais que escrita, falando quando é preciso falar, esquivando-se quando é preciso se esquivar. Menos que escrita: um puro trajeto do *lógos* que não se expõe a nenhum desvio, que não passa por essas palavras/pinturas e esses homônimos/simulacros que falam com todos sem serem destinados a ninguém. Mais que escrita: uma escrita cujo teor seja indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade. (p. 11)

A ideia de “menos que escrita” e “mais que escrita” nos interessa pois parece que a polêmica, como não poderia deixar de ser, se encaixa nas duas formas. O exemplo dado por Rancière esclarece esses termos: Victor Hugo escreve para um cortador de pedras que é também poeta: “Há nos seus versos mais do que somente belos versos. Há uma alma forte, um coração elevado, um espírito nobre e robusto” (p. 19). O filósofo aponta a “má fé” desse “mais” na resposta de Victor Hugo em que ele trata de fazer uma distinção entre os belos versos, que são literatura, e o “mais”, que é “menos que literatura” e diz respeito às “propriedades de um espírito, do modo de ser que convém a uma ocupação social”. Ou seja, o que dá mais valor aos versos do trabalhador é seu caráter de “menos que escrita”, que carrega em si uma realidade social, um lugar no mundo que não é só seu e que fala com todos que estão à margem. A posição de não privilégio do homem enalteceria ainda mais seus versos.

Se a polêmica enquanto gênero do período mencionado se apresenta por meio de uma “mais que escrita” literária, em que a condição estética é pensada e trabalhada, ela também é “menos que escrita” ao conter simultaneamente um papel informativo, um objetivo definido e uma localização social do emissor. Não há como separar as duas escritas. A divisão dos discursos é uma utopia, diz Rancière. Ele cita a oposição mallarmeana de duas formas radicalmente antagonistas do escrito, o jornal e o poema:

[...] o jornal, ou seja, o lugar indiferente, de despejo, o escrito que funciona apenas como puro instrumento de circulação, como a moeda que se passa silenciosamente para a mão do vizinho; o poema, ou seja, o verso, no sentido forte da palavra [...]. Tanto o despejo quanto o verso fundamentam uma comunicação [...]. Tanto um quanto o outro fundamentam uma comunidade política sensível. (p. 47)

Mais uma vez as trocas polêmicas subvertem essa noção. O que se dá na polêmica como gênero não é o verso ou o despejo, mas sim um “despejo do verso”. Como veremos nos exemplos a seguir, o jornal foi o veículo de maior efetividade nos embates. Embates esses que, pela forma incessante e compulsiva com que eram produzidos, caracterizam a ideia de despejo, ao mesmo tempo que o tratamento literário dispensado aos textos tirava-os do lugar de apenas circulação de narrativas.

Talvez esteja nessa característica o caminho para o entendimento da polêmica como, nas palavras de Chantal Mouffe, “motor da democracia”. O embaralhamento de discursos — a perturbação que ocasiona — seria seu maior trunfo, mais do que apenas a primeira ideia, pragmática, de que a polêmica é democrática “apenas” porque permite que todos se expressem. A questão pode ser problematizada se o termo democracia for analisado mais detidamente. Primeiro, “permitir que todos se expressem” pode ser verdadeiro, o que não significa que todos serão ouvidos ou que, quando ouvidos, terão suas reivindicações atendidas. Logo, não é a expressão de qualquer um que tem potencial para se tornar uma polêmica, e sim a daqueles que têm acesso aos meios de comunicação, daqueles que, ocupando um lugar de privilégio, fazem-se ouvir. O que se tem, na maioria das vezes é uma aparência de democracia, e no caso do primeiro período aqui abordado, uma aparência de liberdade, já que o país vivia em uma monarquia parlamentar. O uso do texto, porém, não difere daquele de uma sociedade dita democrática: “O texto se torna um produto cujo emprego é determinado por seus produtores e

usuários” (p. 42). Isso ocorria também nesse período, ainda que o acesso fosse extremamente limitado. O público leitor na época era ínfimo, os textos circulavam apenas entre a elite letrada que, com possibilidade de réplicas e trélicas, tinha a sensação de estar no pleno exercício da sua liberdade de expressão. A população permanecia afastada do debate e participava das polêmicas como *voyeur* ou ouvinte. A entrada em cena, mais tarde, - já no período democrático -, das vozes dissonantes das minorias, revolucionou o entendimento do sentido de “democracia”, que passou a ser a luta contra as aparências:

[...] as leis e as instituições da democracia formal são as aparências por trás das quais e os instrumentos com as quais se exerce o poder da classe burguesa. A luta contra essas aparências tornou-se então a via para uma democracia “real”, uma democracia em que a liberdade e a igualdade não seriam mais representadas nas instituições da lei e do Estado, mas seriam encarnadas nas próprias formas da vida material e da experiência sensível (p. 9).

Essa luta ainda não faz parte das polêmicas como gênero literário do século XIX, quando, ao contrário, elas eram a própria representação da vida de aparências. No início do século XX, os primeiros sinais da luta aparecem nas figuras do cronista Paulo Barreto, o João do Rio e da poeta Gilka Machado, entre outros.

#### 4.1 Precusores

Em meados do *Quattrocento*, no auge do Renascimento, em Florença, Antonio Manetti, matemático, copista e cronista do ambiente intelectual da sociedade florentina, escreve *A vida de Filippo Brunelleschi* (1337-1446), biografia do famoso arquiteto, responsável pelo projeto e construção da cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore, o Duomo de Florença.

Além de relatar fatos da vida de Filippo, Manetti tinha a intenção de polemizar, já que um dos pontos principais do texto é a atribuição exclusivamente a Brunelleschi de toda a renovação da arquitetura renascentista — em detrimento a Leon Battista Alberti, que disputava com ele o título de inventor da perspectiva. A biografia acusava também outros arquitetos de alterarem os projetos do mestre depois de sua morte. Jogando a culpa por possíveis falhas de execução sobre terceiros, Manetti isentava Brunelleschi de qualquer erro nos projetos e contribuía



para a reabilitação de sua fama. Além disso, Manetti deixa transparecer no texto um viés político, já que todos os arquitetos que acusou trabalhavam para a poderosa família Medici, os grandes mecenas da época. Brunelleschi, por sua vez, não fora mais contratado pela família desde que se envolvera em uma polêmica com o escultor Donatello na sacristia de San Lorenzo. Responsável pela reforma da catedral de Florença e mausoléu dos Medici, Brunelleschi transformou a antiga catedral romana em uma basílica renascentista, com elementos clássicos e proporções geométricas. Responsável pela decoração do interior da basílica, Donatello, com um estilo mais excessivo, cheio de adornos, molduras e relevos, não agradou Brunelleschi, que criticou publicamente o trabalho do amigo. Este, tido como escultor preferido de Cosimo de Medici, (Donatello gozava de tanto prestígio que foi enterrado junto aos Medici na basílica) recebeu o apoio do patrão e saiu vencedor na contenda.

Definir a essência da arte do arquiteto é, com efeito, um dos principais objetivos de *A vida de Filippo Brunelleschi*, de maneira a provar a superioridade de Brunelleschi sobre seus conterrâneos e detratores. Manetti deseja nada menos que criar um mito. O tom muitas vezes polêmico do texto demonstra como esse debate ainda estava vivo na segunda metade do século XVI e como a figura de Brunelleschi estava longe de ter o consenso dos florentinos (MANETTI, 2013, p. 42)

Essa história é contada pela pesquisadora e tradutora Patrícia Meneses na introdução do livro de Antonio de Tuccio Manetti que traz, além da mencionada biografia, a *Novela do grasso entalhador* (2013).

O fato, que remonta ao século XV, serve para ilustrar como a polêmica suscitada por meio da escrita não surgiu no século XIX, apesar de nesse século ter-se tornado um fenômeno social. Ainda que a obra de Manetti tenha tido pouca circulação na época em que foi escrita (os manuscritos circulavam apenas em Florença e a primeira impressão dos textos só aconteceu já no século XIX), ela teve muito alcance dentro do meio ao qual se dirigia e foi um dos primeiros exemplos de “biografia de artista”, “um gênero de literatura artística que teve uma grande fortuna a partir do século XV” (MENESES, 2013, p. 65), tanto que influenciou e serviu de modelo para o grande biógrafo dos artistas, Giorgio Vasari, já no século XVI. Vasari, inclusive, ao escrever sobre Brunelleschi, toma o partido de Manetti e baseia seu relato no texto do florentino. Nas palavras de Patrícia Dalcanale:

[...] Vasari apresenta Brunelleschi como o verdadeiro reformador da arquitetura clássica, enquanto Alberti se transforma principalmente em um estudioso excêntrico que de vez em quando realiza experimentos mais ou menos bem-sucedidos e cuja verdadeira vocação é escrever.<sup>48</sup>

Vejamos abaixo como Vasari o descreveu:

Grande é a utilidade das letras para todos os que com elas se deleitam, porém sem dúvida muita maior é sua utilidade para escultores, pintores e arquitetos, pois embelezam e sutilizam as invenções a que naturalmente dão vida. [...] Clara prova disso está no florentino Leonbatista Alberti, que, conhecendo a língua latina e dedicando-se à arquitetura, à perspectiva e à pintura, deixou livros escritos de tal maneira que, não tendo surgido entre os artistas modernos ninguém que soubesse escrever sobre tais coisas – ainda que muitíssimos deles tenham sido melhores do que ele na prática –, é crença geral (tamanho é a força de seus escritos para os doutos) que ele superou todos os que os superaram na prática. E assim se vê, realmente, que, entre todas as coisas que dão fama e reputação, são os escritos que têm mais força e vida, visto que os livros podem ser facilmente levados a qualquer lugar. [...] Portanto não é de se admirar que Leone Batista se tenha tornado mais famoso por aquilo que escreveu do que por aquilo que construiu (VASARI, 2011, pp. 288-89).

Para Brunelleschi, no entanto, Vasari tece odes, seguindo o modelo de Manetti, e encontra até mesmo um modo de falar sobre a “injustiça” da aparência pouco formosa do mestre como origem de sua genialidade artística.

A natureza cria muitas pessoas pequenas no corpo e nas feições, mas com alma cheia de tamanha grandeza e coração repleto de tão desmedida força, que tais pessoas, se não empreenderam coisas difíceis e impossíveis, terminando-as e entregando-as ao mundo, para admiração de quem as vê, nunca terão descanso na vida. E todas as coisas que a ocasião lhes põe nas mãos, por mais modestas e humildes que sejam, são por elas engrandecidas e exaltadas. Por isso, nunca deveríamos torcer o nariz quando encontramos pessoas cujo aspecto não tem a graciosidade ou a formosura que a natureza devia dar a quem vem ao mundo para exercer algum talento, porque não há dúvida que debaixo da terra se escondem os veios de ouro. E muitas vezes naqueles que nascem com formas débeis há tanta sinceridade na alma e generosidade no coração que, com o acréscimo da nobreza, de tais pessoas não se pode esperar senão imensas maravilhas; isto porque elas se esforçam para aformosear a fealdade do corpo com a virtude do engenho, tal como se viu em Filippo di Ser Brunellesco, de minguada corporatura, mas de tão elevado engenho, que podemos dizer ter sido ele nos sido dado pelo céu para conferir nova forma à arquitetura, desgarrada havia centenas de anos, arte na qual os homens daquele tempo haviam desbaratado tesouros, construindo sem ordem, mal, com péssimo desenho, estranhíssimas invenções, desenxabida graça e pior ornamento. E o céu,

<sup>48</sup> MENESES, Patrícia Dalcanale. Introdução in: MANETTI, Antonio di Tuccio. *Novela do Grasso entalhador* – Vida de Filippo Brunelleschi. São Paulo: Editora Unicamp, 2013, p. 65.

vendo que a terra passava tantos anos sem uma alma egrégia e um espírito divino, quis que Filippo desse ao mundo as maiores e melhores construções entre todas as outras feitas no tempo dos modernos e no dos antigos, mostrando que o valor dos artistas toscanos, conquanto perdido, não estava morto (pp. 225-6).

E finalmente, reforçando a afirmação de Brunelleschi como pai da perspectiva feita por Manetti, escreveu:

Filippo dedicou-se muito à perspectiva, então grandemente prejudicada pelos erros que eram cometidos. Nisso perdeu muito tempo, até encontrar sozinho uma maneira de corrigi-la e aperfeiçoá-la (p. 228).

Se Manetti usou a biografia de Brunelleschi para acusar e atacar de forma direta figuras conhecidas da época, dando nomes e apontando erros, também a utilizou para exaltar a genialidade do arquiteto e discorrer detalhadamente sobre seu trabalho. Segundo Patrícia Meneses, “os escritos de Manetti [...] representam, de fato, o primeiro comentário aprofundado inteiramente dedicado a um artista e à análise de sua obra, definindo um novo gênero literário” (MENESES, 2013, p. 51).

Manetti foi o precursor daquilo que Vasari depois consagrou: a biografia de artistas. Como Manetti, Vasari não se furtou de criticar, julgar, exaltar ou destruir reputações. *A Vida dos artistas*, publicada pela primeira vez em 1550, em Florença, tornou-se a obra inaugural da história da arte, apesar de hoje em dia ser pouco citada já que, - no contexto em que foi escrita -, carece do rigor que as pesquisas exigem. Mas para nós, a obra é emblemática por, de certa forma, derivar de um texto anterior que tinha em seu cerne uma polêmica e por consagrar um gênero. Além disso, as biografias dos artistas continham alto teor político, eram textos de opinião em que o autor, longe de buscar apresentar uma visão imparcial e rigorosa dos biografados, deixava transparecer suas preferências, paixões e desgostos. Os textos de Manetti e Vasari provam que era na escrita e na literatura que a polêmica encontrava seu grande suporte, e se a contenda vinha acompanhada de estilo e verve, seu poder era letal.

No Brasil, a figura mais controversa de nosso início de história é Gregório de Matos, o Boca de Inferno. Nascido em 1636, foi o maior poeta satírico do Brasil colônia. De família abastada, estudou no Colégio dos Jesuítas, na Bahia, e depois transferiu-se, inicialmente, para Lisboa, em seguida para a Universidade de

Coimbra onde finalizou seus estudos. Em Portugal começou a cultivar a fama de poeta ousado, desbocado e provocador. Educado dentro do rigor do catolicismo, chegou a escrever poemas sagrados e líricos, mas foram os poemas onde satirizava tudo e todos, - dos nobres às classes menos abastadas, das mulheres que desprezava e humilhava (depois de tê-las conquistado) aos políticos mais influentes -, que fizeram sua fama. Atrevido, pornográfico e até blasfêmio, foi denunciado ao tribunal da Inquisição, acusação da qual se livrou graças a contatos que ainda mantinha. No entanto, as inimizades, geradas pela violência de suas publicações, só aumentavam, e assim Gregório de Matos foi deportado para Angola pois no Brasil corria o risco de ser assassinado. Recebeu depois permissão para retornar ao país, mas não à Bahia; instalou-se então no Recife, onde viveu até a morte. A forma como fez circular seus poemas de crítica social e política, bem como o uso da controvérsia para ganhar visibilidade, faz de Gregório de Matos uma espécie de predecessor dos cronistas dos periódicos do século XIX.

Além das mulheres, os governadores desse período em que Gregório de Matos viveu na Bahia foram personagens recorrentes em seus poemas, o que reforça sua proximidade com as esferas do poder baiano e com assuntos da política. Ele era o poeta da cidade, o grande e verdadeiro poeta da Bahia, e ele cabiam os comentários em versos sobre os acontecimentos que afetavam a população, comovendo, indignando, rebelando, como os cantos a um nascimento, os fúnebres, cantos a grandes feitos, versos sobre peste, fome, heróis, ou a chegada de um novo governador, entre outros episódios. Propriamente como se fosse a imprensa da época, a poesia de Gregório de Matos era crônica e notícia, fazendo a respiga e a montagem dos fatos, comentando-os. Há, mesmo, quem afirme que ele foi o primeiro jornalista de nossa história. A imprensa era indesejada pelos governantes, mas no século 17 surgia com força em países europeus, como Holanda e França (MIRANDA, 2014, p. 404).

De fato, a invenção da imprensa no século XVII junto com a introdução dos periódicos acadêmicos, fez dos dois séculos seguintes a era de ouro das polêmicas na Europa. No Brasil, o XIX é o século das polêmicas literárias e intelectuais por excelência, a ponto de termos o próprio imperador D. Pedro II envolvido em uma contenda acerca de um poema.

## 4.2 A confederação dos Tamoios: polêmica fundadora

A famosa polêmica literária, considerada como fundadora do gênero, deu-se em meados do século XIX e envolveu, de um lado José de Alencar e do outro Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e, como mencionado, o imperador D. Pedro II. A discussão girou em torno do poema épico *A confederação dos tamoios*. Lançado em 1856 por Gonçalves Magalhães, a obra baseia-se na história real do Brasil, quando um grupo de Tamoios confederados juntou-se aos franceses na luta contra os portugueses no Rio de Janeiro. Conta João Cézar de Castro Rocha, em *Literatura e cordialidade*, que o poema foi apresentado ao imperador numa maratona de sete horas de leitura, que despertou o entusiasmo de D. Pedro II e, conseqüentemente, de seus súditos, que acompanharam sem hesitação a empolgação do monarca. Tamanho entusiasmo deve-se, provavelmente, ao fato de o poema ter uma pretensão de epopeia indianista onde, num esforço explícito para agradar o patrão, Magalhães apresenta São Sebastião, uma figura mítica da história portuguesa, guiando o índio Jagoanharo até o alto do Corcovado e profetizando para o índio a chegada de D. João VI ao Brasil. José de Alencar, na época ainda jovem e desconhecido, considera o poema ruim e irrita-se com a importância, privilégio e patrocínio dado à obra pelo imperador. Decide então enviar ao *Diário do Rio de Janeiro* suas *Cartas sobre a confederação*. Foram no total oito cartas, assinadas com o pseudônimo “Sr. Ig”, que o próprio Alencar revelou ter sido tirado das primeiras letras do nome Iguaçu, heroína do poema.

José de Alencar, que tinha então 27 anos e já o espírito combativo - para não dizer birrento - que sempre o caracterizou, leu o poema, não gostou do que leu, irritou-se provavelmente com o favor imperial, para ele injusto, e começou a publicar no *Diário do Rio de Janeiro* as suas *Cartas sobre a Confederação*, dando origem a uma das mais famosas polêmicas do Brasil (BUENO & ERKAMOFF, 2005, p. 18).

Alencar ousou introduzir uma polêmica pública no ambiente marcado pela cordialidade entre iguais do Segundo Reinado. A troca de cartas que se dá na imprensa é de uma riqueza ímpar e ganhou, certamente, mais notoriedade do que o poema em si. Não há estudo sobre a obra que não inclua comentários sobre essas cartas. Os autores, José de Alencar de um lado, Araújo Porto-Alegre do outro, se esmeram em erudição para defender seus pontos. D. Pedro II também participa fazendo defesas incisivas à obra e ao poeta e desqualificando Alencar. Este,

utilizou-se da discussão para ganhar visibilidade e encontrar um espaço público para exibir seu talento literário e sua erudição. A estratégia foi bem-sucedida já que culminou com a publicação em folhetim de *O guarani*, em 1857.

Vale lembrar que, de forma geral, o poema não foi bem recebido. Os poucos defensores eram, principalmente, além do imperador, o Frei Francisco do Monte Alverne, pregador oficial do império no Brasil, e Araújo Porto-Alegre. Apesar de haver por parte dos intelectuais da época o reconhecimento das fragilidades do poema, havia também uma crítica ao posicionamento de Alencar, que não estaria compreendendo as intenções nacionalistas de Magalhães, e suas críticas “comprometiam a unidade imaginária da incipiente sociedade brasileira, território mental ainda menos seguro que as fronteiras geográficas” (ROCHA, 1998, p. 77). Além disso, Alencar subvertia um arranjo social onde imperava a cordialidade marcada pelo primado das relações pessoais e pela falta de limites entre o público e o privado. Essa confusão entre as esferas abria caminho para reações desmedidas visando interesses particulares.

[...] o homem cordial desconhece a moderação de regras impessoais baseadas na divisão das esferas de sociabilidade pública e privada. Ou seja, tanto pode ser muito violento quanto cordato, tanto muito amoroso quanto rancoroso ao extremo (p. 26).

Para atacar o poema de Magalhães, Alencar se esmera no estilo e no empenho para demonstrar domínio no assunto, inclusive criando critérios próprios para a análise da obra. Alencar critica o poema de Magalhães na forma e no conteúdo, e ainda o compara a grandes poemas épicos para demonstrar o quão equivocado estava se pretendia se equiparar ao que considerava verdadeiras obras-primas do gênero.

Devemos confessar que a *causa* do poema, o princípio da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país, é impróprio da grandeza do assunto.

Compare-se neste ponto os poemas conhecidos, e ver-se-á o contraste: Milton deriva a sua ação de rebelião de Satanás; Virgílio da destruição de Troia; Homero do rapto de Helena; O Tasso das Cruzadas, Camões, do espírito de conquista e navegação.

Há pois nestes poemas como *causa*, ou um grande infortúnio, ou um sentimento poderoso como a nacionalidade e a religião, ou um

acontecimento importante como a descoberta de um novo mundo (ALENCAR, in: BUENO & ERMAKOFF, 2005, p. 23).

Nota-se que para o pensamento da época o tema da morte de um índio não era digno de uma epopeia, já que se tratava de algo corriqueiro e de pouca importância. Mas não só o tema desagradou Alencar:

Quanto à metrificação [...] o poeta no seu poema descuidou-se inteiramente da forma, o que aliás é natural, pois o estudo da poesia estrangeira provavelmente fez-lhe perder o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português (p. 23).

[...] Abra o poema e verá elipses repetidas, sobretudo na conjunção com; o que não só denota fracos recursos de metrificação, como torna o verso pouco sonoro e cadenciado.

Que Dante na sua Divina Comédia criando ao mesmo tempo um poema e uma nova língua, recorresse a esses expedientes; que alguns antigos poetas portugueses, obrigados pela rima, usassem desse meio de encurtar palavras, compreende-se.

Mas em verso solto, e em verso escrito na língua portuguesa tão rica, é inadmissível esse abuso: um poeta brasileiro, um verdadeiro poeta, não tem licença para estropiar as palavras, e fazer delas vocábulos inteligíveis, enfileirados em linhas de onze sílabas (p. 24).

É claro que as críticas de Alencar não ficaram sem resposta. Após a quinta carta do jovem, Araújo Porto-Alegre decide se manifestar em defesa do poema. O escritor gaúcho ataca primeiramente a falta de compreensão de Alencar diante da obra: “o poema nacional de que tratamos não é um deleite métrico, um romance em verso, mas sim um fato moral”, e para ele tanto Magalhães como o poema são elementos fundamentais para a “elaboração da nacionalidade brasileira” (ROCHA, 1998, p. 47), algo que Alencar negligencia. Porto-Alegre passa então a retrucar as mais diversas avaliações de Alencar, entre elas uma recorrente, de que na pretensa epopeia “falta mulher” e que aquelas que ali são retratadas não recebem o tratamento digno. Sobre isso Porto-Alegre respondeu:

Observamos em todas as cartas do Sr. Ig. uma queixa contínua contra o poema, como seja a da falta de uma mulher a seu modo, observamos pela maneira de exprimir-se sobre esse ponto, de que o lirismo é uma beleza inseparável do poema, e sentimos não concordar com S.S. porque o achamos impróprio num poema do caráter da *Confederação dos Tamoios*.

As obras presididas por um pensamento grave e guiadas por vistas mais largas, que penetram além do horizonte sensível da maioria dos leitores, por sua intenção e santidade, não comportam esse lirismo tão apetezido pela primeira idade do literato. Um poema pode ser um primor se arte, um grande fato moral, um exemplo edificante, sem longas descrições eróticas,

sem uma mulher formosa, e sem que a lua venha alumiar as cenas de seus painéis (PORTO-ALEGRE, in: BUENO, ERMAKOFF, p. 41).

D. Pedro II também se manifestou pois sentia-se particularmente ultrajado pela “audácia” de José de Alencar em criticar uma obra que ele próprio, o imperador, havia chancelado. Em sua primeira carta já trata de desqualificar a pretensa erudição de Alencar:

Se o Sr. Ig... fosse uma inteligência vasta e falasse com conhecimento de causa, não deixaria à margem Mozart, Beethoven, Haydn, e até mesmo Palestrina, não estropiaria o nome do pintor Robusti, conhecido por Tintoretto, que em francês se escreve Tintoret. Há no todo daquela sua comparação uma leviandade imperdoável para quem tanto se estima e admira. Se viajou, nem viu nem ouviu; e se viu e ouviu, não estudou como convém a um crítico que nos quer dar leis (PEDRO II, in: BUENO, ERMAKOFF, (p. 81).

Pedro II, em seguida, acusa Alencar de desonestidade já que este afirma que sua crítica faz eco à opinião geral, o que o imperador retruca:

[...] queria perdoar-nos: quando apareceram as duas primeiras cartas não podia haver opinião formada, porque eram mui poucos os exemplares distribuídos; assim não podia have-la de maneira alguma, quando alguém já mordida no poema e ridicularizava antes de que alguém o lesse na cidade (p. 81).

E, finalmente, responde a um insulto de Alencar, que se referiu a Porto-Alegre como “um ente vil na alma, porém de exterior polido. [...] uma espécie de gordo Lazaroni, sujo, besuntado, de língua leve no insulto”, chamando a atenção para a sua falta de moralidade e cavalheirismo:

E é este o escritor que se lamenta de havermos rebaixado a discussão; é este o nobre cavalheiro que nos pretende dar lições de aticismo e urbanidade? Estamos resignados a tudo sofrer pela amizade e pelo respeito que consagramos ao ilustrado e honrado autor de *Confederação dos Tamoios*; e no nosso propósito continuaremos, apesar das sátiras, dos epigramas das apupadas e até mesmo das caricaturas. Tristes sabichões são os que recorrem a estes meios em uma discussão literária (p. 83).

A polêmica criada deliberadamente por Alencar ia além da crítica a uma obra literária. Alencar estava atacando a figura mais importante do Romantismo. Apesar de a obra de Magalhães ser considerada fraca pela crítica literária, a ideia de que foi ele o introdutor do Romantismo no Brasil parece ser consenso, ainda que,



com formação neoclássica, ele tenha traído, com escorregadas de arcadismo, o movimento que defendia. Essa era também uma das críticas que recebeu do jovem escritor.

Portanto, a estratégia foi bem-sucedida. Alencar foi a público atacar uma figura proeminente da literatura brasileira, criticou uma epopeia cujo maior entusiasta e patrocinador era D. Pedro II, conseguiu atrair a atenção do público por meio de cartas abertas e firmou seu nome, ainda pouco conhecido, publicando as cartas em livro. Um ano depois do evento, lançou o romance *O Guarani* (1857), o primeiro da trilogia indigenista composta também por *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

Apesar de ter corrido grandes riscos ao posicionar-se contra um protegido de Pedro II, para Alencar “a polêmica representou a nova oportunidade de inserção social” (ROCHA, 1998, p. 141). Mas a situação exigiu do escritor uma manobra providencial. Entrar em conflito com Magalhães, o homem que “podia assegurar o visto de entrada na literatura brasileira” (p. 133) não parecia uma boa ideia para um jovem autor desejando se firmar. Magalhães nem se deu ao trabalho de responder às críticas de Alencar, talvez por achar que gastar seu tempo respondendo ao “insolente” daria a ele uma certa chancela. Deixou, sabiamente, a tarefa para dois defensores de peso: Porto-Alegre e o próprio Pedro II. Mas numa época em que era no imperador que se concentrava a maior garantia de remuneração pelo trabalho intelectual, Alencar compreendeu que era em relação a este que deveria aliviar as tensões.

Utilizando-se da condição de penúria em que vivia o poeta francês Lamartine, muitas vezes citado como referência nas cartas, Alencar, buscando exhibir um gesto de compaixão e conquistar a simpatia do público, decide lançar uma campanha de ajuda ao poeta por meio da assinatura de seu *Curso familiar de literatura*, “ganha-pão com que Lamartine contava superar suas dificuldades financeiras” (ROCHA, 1998, p. 141). Alencar utilizou o *Diário do Rio* — do qual era redator-chefe, para a empreitada — e conseguiu “obter o maior número de assinaturas para o Curso fora da França” (p. 141). Tal gesto de generosidade se deu após a publicação da quinta carta e do momento em que Pedro II decide se manifestar. Alencar envolve o imperador no “caso” Lamartine e pede que subscreva

o *Curso familiar de literatura*. Pedro II atende ao pedido e ainda escreve uma dedicatória para o poeta francês. Este responde com uma carta de agradecimento, publicada na primeira página do *Diário*, em que se mostra comovido pela ajuda da nação brasileira, e pede a Alencar que agradeça também ao imperador pelas palavras. O acontecimento serviu para, de certa forma, amenizar o confronto e fazer com que Alencar não fosse completamente alijado dos círculos de poder. Mas o mais importante foi o resultado da estratégia do jovem escritor. O fato ganhou também as páginas de um jornal francês, *La Presse*, que relatava o sucesso do *Curso* de Lamartine no Brasil, e a simpatia que a carta por ele enviada despertara na população ao ser publicada no *Diário do Rio*; tudo isso graças “ao doutor de Alencar” (*La Presse*, apud ROCHA 1998, p. 143).

O episódio envolvendo Lamartine é ainda mais rico em sintomas da formação social brasileira, mas, por ora, apenas registro o curioso procedimento de Alencar: o recurso à autoridade externa, na forma de referências textuais, transforma-se no estabelecimento de um contato com a própria “fonte”. Com essa transição, evidentemente cordial, Alencar esperava conquistar de uma vez por todas o “régio diadema” da representatividade pública (p. 143).

A troca de cartas públicas sobre *A confederação dos Tamoios* ainda prosseguiu mas ganhou outros contornos. Alencar e D. Pedro II embrenharam-se em discussões acerca de temas como a tradução de um trecho de Sófocles, que rendeu muitas páginas, expondo o absurdo da situação já que nenhum dos dois dominava o grego. E, assim, a troca tornou-se muito mais uma compilação de citações, em que o objetivo era, mais do que atacar ou defender o poema, desqualificar o conhecimento do adversário, expondo imprecisões e enganos. De fato, no ímpeto de destronar Magalhães, Alencar cometeu muitos deslizes facilmente identificáveis pelos adversários.

Sr. Ig não só inventara uma cartografia celeste inédita, como ignorava noções triviais da geografia pátria. [...] Sem dúvida, a falha maior residia no desconhecimento das novas cartas do País, imaginadas pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico para fruição de literatos e (in)formação de todos os leitores que, a bem da verdade, nunca foram muitos (ROCHA, 1998, p. 52).

Além das citações de autores que, claramente, nunca havia lido e cujas obras conhecia apenas de “ouvir falar”: o recurso de citar autoridades da área para

legitimar ideias é recorrente nas trocas polêmicas. A impressão, nas cartas finais, é de que o assunto já estava esgotado, mas que Alencar desejava manter a plateia inflamada. Deve-se notar que nessa polêmica seus passos são planejados, controlados, mostrando uma diferença de atitude em relação a uma outra polêmica em que se envolvera pouco antes, em 1855. Alencar assinava uma coluna dominical no *Correio Mercantil*, jornal em que foi admitido como colaborador graças ao amigo Francisco Otaviano que, ao se casar com a filha de Muniz Barreto, dono do periódico, assumiu a administração do mesmo. Durante os 10 meses em que atuou no jornal, dedicou-se a amenidades e a relatar, com leveza, os acontecimentos da semana. Ao ser aceito, ouviu de Otaviano que a única condição para atuação no jornal era que evitasse a discórdia com outros colaboradores e que por eles demonstrasse estima. Porém, dez meses depois de admitido, resolve atacar em sua coluna o mercado de ações que, na época, “mobilizava grande parte da corte”, ou seja, os “amigos do jornal” (p. 128). É repreendido por Francisco Otaviano que lhe pede moderação. Mas, percebendo que sua liberdade de expressão tinha limites, decide manter-se fiel aos seus princípios e opta por encerrar sua colaboração.

Na segunda polêmica, no entanto, após a intervenção de Pedro II, abandona o teor político nas cartas e passa a se concentrar em comentários mais voltados a questões estruturais e gramaticais do poema, aliviando o peso de qualquer ideologia que o prejudicasse em seu objetivo maior de adentrar o círculo literário brasileiro. Logo, se a polêmica instaurada por Alencar desconsiderava “princípios elementares da sociabilidade cortesã” (p. 95), ao mesmo tempo o fazia dentro de regras aceitas por todos os grupos. Ou seja, Alencar chegou ao limite, mas não o ultrapassou. A polêmica chega ao fim depois da entrada de Pedro II no circuito e depois de um tom mais ameaçador assumido por Porto-Alegre nas últimas cartas, que fez com que Alencar compreendesse que era hora de parar. O embate ainda ganhou um fôlego final com a entrada em cena de um certo Sr. Ômega que, inicialmente, pensou-se ser o mesmo Sr. Ig. (Alencar) com outro pseudônimo, mas posteriormente chegou-se à conclusão de que se tratava de Pinheiro Guimarães, que, pegando carona na polêmica em curso, aproveita para denunciar a corriqueira política do elogio mútuo, do compadrio e dos privilégios dados a uns poucos escolhidos. A intervenção do Sr. Ômega preocupou o imperador pois suas declarações “forçavam o reconhecimento público do artifício utilizado por todos os protegidos do

imperador” (p. 138). A estratégia de Pedro II foi colocar o Sr. Ômega apenas como coadjuvante no debate e concentrar seus comentários na análise de trechos do poema.

O Sr. Ômega tocou no ponto principal. A troca de favores por meio de elogios mútuos entre indivíduos de um mesmo grupo era a regra. Mas, a partir do embate Alencar *versus* Porto-Alegre, as polêmicas públicas passaram a ser vitrines para escritores já que, dependendo da magnitude que a contenda alcançava, seus nomes ganhavam grande notoriedade. Diante disso, era comum que houvesse um esforço por parte desses para transformar questões banais em temas dignos de disputa. Sobre essa característica do uso estratégico da polêmica nesse período, Flora Sussekind escreveu:

[...] O que há é a ampliação desproporcional de uma questiúncula, em torno do qual se teatraliza uma polêmica interminável. Forma de discussão privilegiada no Brasil da virada do século, a polêmica funcionava então como um meio de angariar prestígio, de, com pequenos debates gramaticais e querelas sobre detalhes de pouca monta, exibir cultura, além de realçar os contornos do próprio perfil intelectual no mesmo movimento com que se procuram desqualificar os mais diversos oponentes. O exercício jornalístico do duelo costumava assegurar ao crítico ao menos mínima nomeada. Não importavam propriamente seus critérios ou um possível rigor argumentativo para os leitores de jornal do período. O que aumentava a confiabilidade de um crítico era sua capacidade retórica nas muitas polêmicas que se sucediam, sob quaisquer pretextos, na imprensa. Daí a preferência por afirmações bombásticas, por tiradas que parecessem inteligentes, a proliferação de citações literárias ornamentais e uma referência constante, em geral discordante, de outros críticos em atividade.<sup>49</sup>

Corroborando com essa ideia de que as polêmicas literárias em jornais serviam de porta de entrada para jovens autores no mundo das letras, Manuel Bandeira narra, em *Itinerário de Pasárgada* (1954), o fato ocorrido em 1917:

Por causa de um hiato num verso do poeta mineiro Mário Mendes Campos travei com o crítico Machado Sobrinho derramada polêmica, pelas colunas do Correio de Minas, de Juiz de Fora, o que fez minha irmã dizer em casa que eu queria penetrar na literatura brasileira via Juiz de Fora. O *Correio de Minas* foi o primeiro jornal em que colaborei seguidamente. Antes disso só publicara uma crônica no *Rio-Jornal* e um artigo intitulado “Uma

---

<sup>49</sup> SUSSEKIND, Flora. Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século, in: CANDIDO, Antônio. A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: Editora Unicamp. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 357.

questão de métrica” no *Imparcial* de 25 de dezembro de 1912 (BANDEIRA, 1984, p. 39).

Fica evidente pelo comentário da irmã e pela sequência do trabalho no jornal que a estratégia, se é que houve por parte de Bandeira a intencionalidade de criar polêmica, foi acertada. No mesmo ano publicou seu primeiro livro, *A cinza das horas* (1917).

O que se observa é que essa exibição pública por meio da polêmica muitas vezes precedia o lançamento de obras, como se o vigor no debate fosse uma espécie de cartão de visitas em que o autor mostrava ao público do que era capaz. No caso de Alencar, Castro Rocha aponta que o escritor talvez tenha enxergado na epopeia um bom contraponto para a obra que publicaria um ano depois.

Esta crítica não era nada desinteressada. [...] O tema de *A confederação* sugere a impossibilidade de uma conciliação harmoniosa entre o português e o índio. [...] Já *O guarani* tem um enredo que gravita em torno da relação entre duas raças e sua conciliação utópica sob o domínio da mais “civilizada” (ROCHA, 1998, p. 62)

Mas como polemizar tornou-se uma prática comum (para não dizer necessária), era recorrente ver polemistas inveterados provarem do próprio veneno. Foi o que aconteceu com Alencar anos depois do evento de *A confederação dos tamoios*. Quem atacava agora o autor já consagrado era o jovem iniciante Joaquim Nabuco, recém-chegado de Paris e disposto, como o Alencar do passado, a buscar seu lugar no rol da intelectualidade brasileira.

O que motivou o confronto foi a peça *O jesuíta*, de Alencar. Apresentada no Teatro São Luís, no Rio de Janeiro, no dia 18 de setembro de 1875, a peça teve pouco público e recebeu comentários não muito entusiasmados da crítica da época. Irritado, Alencar escreve para *O Globo* o artigo *O teatro brasileiro. A propósito do Jesuíta* (26/09/1875). Nesse texto acusa a corte brasileira de ser antipatriótica, cosmopolita e deslumbrada com tudo que é estrangeiro. E diz ainda que falar do Brasil “apenas serve para eleição” (COUTINHO, 1978, p. 24). O jovem Nabuco, defensor do cosmopolitismo, responde ao artigo dando início a uma polêmica que ocupou as páginas do jornal *O Globo* durante três meses, de setembro a novembro de 1875. As críticas de Joaquim Nabuco se davam em um contexto de mudança em

que o Romantismo era posto de lado em nome de uma literatura com postulados mais cientificistas para a interpretação do país. O papel dos escritores e intelectuais não era mais o de fundar a Nacionalidade, mas de buscar explicações — no naturalismo, no evolucionismo, no cientificismo em geral —, para as razões de nosso atraso. Ainda que, deve-se dizer, nessa época Alencar já não era mais o polemista belicoso do passado.

[...] a rebeldia do Alencar-polemista desapareceu no papel do Alencar-Ministro - porta-voz das teses conservadoras do seu partido. [...] Na ausência de uma crítica da desigualdade numa estrutura escravocrata, o impulso rebelde logo se reduz à disputa por cargos e títulos (ROCHA, 1998, p. 128).

Algo que também chama a atenção ao observarmos a abundância de textos produzidos é a “disponibilidade dos polemistas para tantos escritos” (ERMAKOFF & BUENO, 2005, p. 8). De fato, Alencar, apesar de afirmar que não tinha tempo para uma análise profunda de *A confederação dos Tamoios*, publicou oito longas cartas sobre o tema. Ermakoff cita ainda, como prova do excesso característico dessas trocas, a polêmica sobre as bíblias falsificadas envolvendo o cônego Joaquim Pinto dos Santos e o general Abreu Lima, que ocuparam durante trinta dias seguidos, sem interrupção, as páginas do *Diário de Pernambuco*; e outra, em 1902, entre Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro, sobre questões semânticas do Código Civil, que se prolongou pelas mais de mil páginas da *Réplica*.

Desse embate nasceu a gigantesca *Réplica*, monumento de exibição de cultura gramatical e jurídica, de chamamentos inapeláveis aos clássicos, de discussões infundáveis do que Manuel Bandeira chamaria anos mais tarde, em poema célebre, “o cunho vernáculo de um vocábulo” (p. 7).

### 4.3 Os duelos: uma questão de honra

As polêmicas em algumas situações, e durante um período, passaram de duelos de verve a duelos de fato. Na França, um dos berços do duelo na Europa, talvez o mais famoso e improvável envolveu Marcel Proust e Jean Lorrain. Este último citou *Les Plaisirs et les jours* (1896), no *Le Journal* (3/02/1896), dando a entender que o autor do livro, Marcel Proust, e Marcel Daudet, filho do escritor Aphonse Daudet, eram amantes. Inconformado, Proust desafia Lorrain para um

duelo que acontece três dias após a publicação da resenha. Aparentemente, os duelistas atiraram para cima e ninguém saiu ferido, mas a questão de honra estava resolvida.

No Brasil, o duelo tem protagonismo na figura de Pardal Mallet, que recebeu o crédito por ter introduzido a prática por aqui. Mas, o primeiro combate de que se tem notícia, seguindo o modelo europeu, ocorreu em 1886, entre o dono do jornal moderado-conservador *O Paiz*, José Elízio dos Reis, e José Ferreira de Sousa Araújo, redator-chefe do jornal republicano e abolicionista *Gazeta de Notícias*. Esses jornais eram não só adversários ideológicos como competiam pela liderança nas vendas, e nada como boas polêmicas para incrementar a procura por periódicos.

Pardal Mallet, como tantos outros, defendia que o duelo era uma forma respeitável de defesa da honra e que seria até mesmo um meio para evitar a troca de ofensas vergonhosas na imprensa. O duelo teria, nessa perspectiva, uma “função civilizatória” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 48). Assim, quase tudo para Mallet era pretexto para propor um duelo. Em 1888, desafiou Artur Azevedo para resolver uma pendência relativa a um prêmio literário do qual Mallet fizera parte do júri. Em 1889, o desafiado foi o poeta Olavo Bilac por ter pedido demissão do jornal que Mallet editava.

Entre os que viam os duelos como algo absurdo estava o escritor Raul Pompeia que em *Crônicas do Rio* (1888), escreveu:

Em um terreno do restaurante Campestre do Jardim Botânico, bateram-se em duelo dous rapazes da imprensa, Germando Hasslocher e Pardal Mallet. Duelo legítimo de sangue. Germano teve um braço varado pelo floreste do adversário. A imprensa festejou unânime este fato como a introdução possível do costume exótico nas relações acidentadas da vida dos moços. Teoricamente eu divirjo desses aplausos. O duelo, para mim, é magnífico em uma vistosa estampa de romance ilustrado. Fora disso, considero uma brutalidade absurda e repugnante [...] (POMPEIA, 1982, p. 62).

Mas de forma geral, o público não levava os duelos a sério, fazia-se piada talvez por entenderem que tudo não passava de uma grande encenação envolvendo homens de uma certa classe social e intelectual que eram, muitas vezes, amigos, e que faziam parte de uma elite deslumbrada com os costumes europeus. A falta de credibilidade irritava os defensores do duelo que viam “a incapacidade do público

brasileiro em levá-lo a sério como prova da covardia da própria nação” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 72).

Fato é que a maioria, quando chegava às vias de fato, era prontamente encerrada ao primeiro sinal de sangue, que geralmente resultava em desespero do oponente ao ver o outro ferido; isso quando um dos envolvidos não contratava um duelista para se apresentar em seu lugar. Muitas vezes os tiros eram dados para o lado ou para cima, propositalmente, mas o duelo estava realizado, a honra lavada e a pose mantida. A prática foi caindo em desuso mas manteve-se até a década de 20 do século seguinte.

Nos exemplos citados, tanto no caso das polêmicas via escrita como nos duelos que delas derivavam, saltam aos olhos os primeiros objetivos, já nomeados: desejo de autopromoção, ganho de visibilidade, inserção social e reparação da honra. Mas há uma camada subjacente, que permeia toda essa prática, que diz respeito à manutenção de um sistema. Há um interesse comum a todos os participantes que é a manutenção de sua posição de privilégio e poder. A polarização ocorre dentro de uma bolha onde, mesmo os adversários estão protegidos. Os envolvidos nas polêmicas são homens de uma elite intelectual e econômica, na imensa maioria brancos, muitos funcionários públicos, diplomatas ou jornalistas. Só é permitido o debate entre essas pessoas que se legitimam e mantêm o lugar de poder intocado. Para fins de ilustração, tomando como exemplo o caso dos duelos, estes estavam proscritos no Código Penal da República (1890), assim como a capoeiragem, mas, diferente desta, nunca sofriram sanções. Ou seja, se a capoeiragem era relacionada à rale e à bandidagem, e o duelo era sinal de distinção e honra.

[...] os duelos foram uma expressão do que Eve Kosofsky Sedgwick famosamente chamou de “desejo homossocial”, entendido como “a cola, a força afetiva ou social, mesmo que sua manifestação seja pela hostilidade ou pelo ódio”. [...] Por fim, as polêmicas, como os duelos e os rituais de honra foram forças fundamentais em um processo patriarcal e etnocêntrico de homens (em sua maioria, brancos) promovendo os interesses de homens (também na sua maioria, brancos), reforçando, por sua vez, a solidariedade entre eles e legitimando a supremacia de classe, raça e gênero (BRAGA-PINTO, 2018, p. 74).

As contendas se davam, portanto, entre iguais; o espaço do debate público era inacessível ao cidadão comum. Considerando também que o público leitor da



época era mínimo, os escritos mantinham uma circularidade, sendo produzidos por uma elite para ela mesma.

É verdade que, como se viu no caso dos duelos, as polêmicas e as trocas de insultos entre pares tinha, na maioria das vezes, a intenção menos de excluir o outro do que de ritualizar os laços que os uniam e os identificavam (p. 84).

De forma jocosa, Carlos Heitor Cony relatou uma experiência com o duelo em sua coluna na seção *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* do dia 17 de agosto de 2001, *Da necessidade de ressuscitar os duelos*:

Da minha parte, posso ir tranquilo para a eternidade porque, se não tive fortuna e glória, tive um duelo não consumado que deu certo charme à banalidade da vida que levo. Acho que já contei essa história, vou resumí-la. O cônsul argentino em São Paulo sentiu-se ofendido por uma crônica que eu publicara no *Correio da Manhã* e na *Folha*, lá pelos inícios dos anos 60. Desafiou-me para um duelo ao primeiro sangue, apresentou-me a seus padrinhos e pediu que lhe apresentasse os meus. Sem consulta prévia aos meus amigos, apresentei dois deles, Décio Pignatari e Hermano Alves, mas tive a cautela de sugerir que o duelo não fosse de armas brancas ou de fogo. Um duelo de cuspe à distância. A ideia, aliás, foi do Hermano Alvez. O cônsul não aceitou. Mas deu sua honra por lavada.

#### 4.4 Antônio Torres e a *refiguração* das polêmicas na virada do século

Já no século XX, no período da Primeira República, com a popularização cada vez maior da imprensa, os textos polêmicos passam por mudanças; a linguagem passa a ser mais simples e direta, visando justamente um público mais amplo e, logo, um alcance mais democrático. Segundo Flora Sussekind, o “tom coloquial era arma poderosa, dava impressão de apenas brincar, não levar a sério a querela, mas sempre de olho nas simpatias dos leitores” (SUSSEKIND, 1992, p. 393).

Mas essa “simplificação” da linguagem não era apenas uma facilitação paternalista que daria acesso ao cidadão comum e sim o início de uma “refiguração das formas de literalidade”: voltando a Rancière, que por “literalidade” entende a ligação entre a “questão filosófica e teológica do corpo da letra e a questão social da divisão da escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 110).

Não é em absoluto pela mimese ou pela inclusão de construções da linguagem popular que a literatura pertence à era democrática, mas por seu poder de *refiguração* das formas de literalidade (p. 114).

Essa refiguração é mais visível hoje e se dá cada vez mais por meio de autores e movimentos vistos inicialmente como periféricos, mas que ocupam gradativamente o chamado *mainstream*. Ainda que ocorram, vez por outra, manifestações infelizes, como aquela que envolveu o professor Ivan Cavalcanti Proença e a obra de Carolina Maria de Jesus. Sem o devido entendimento dessas *refigurações*, o professor declarou que *Quarto de despejo* (1969), não era literatura. A reação foi imediata; da classe acadêmica a poetas como Elisa Lucinda e músicos como Martinho da Vila, a comoção foi geral. Proença não só emitiu um parecer preconceituoso como, mais grave para um acadêmico, demonstrou ignorar noções fundamentais inerentes às manifestações artísticas, a emergência de novas subjetividades e, principalmente, a relação entre literatura e política.

A virada do século XIX para o XX marcou o início de um intenso período de *refigurações*, com novos atores em cena. O ambiente exacerba os conflitos entre intelectuais conservadores nacionalistas e um grupo mais moderno e cosmopolita que entendia a construção da nação a partir de outros critérios. A Primeira Guerra impactou diretamente essa geração. As discussões sobre o assunto passam a “ocupar o centro de praticamente toda a atividade intelectual nas culturas de raízes europeias, inclusive no Brasil” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 276). Com isso, ganha mais complexidade o debate sobre nacionalidade. O conflito, se por um lado levava a discussões sobre a paz e amizade entre as nações, por outro acendia uma luz vermelha para aqueles que vislumbravam nesse discurso uma ameaça aos conceitos de nacionalidade e nacionalismo. Gilberto Freyre elegeu aqueles que para ele representavam o espírito da geração pós-guerra no Brasil: “Felizmente, da nova geração brasileira surgem esboços de “*leaders*” e sombras de profetas: Agripino Grieco, Oliveira Vianna, Jackson de Figueiredo, Antônio Torres [...]” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 314).

Na década de 1920, Antônio Torres era o mais controverso dos polemistas e também o mais lido no Rio de Janeiro. Faz-se necessária uma breve introdução biográfica já que Torres, apesar da fama que teve, não é hoje uma figura muito conhecida e estudada. Raul de Sá Barbosa, que organizou uma antologia do autor,

comenta o esquecimento ao qual Torres foi condenado e cita o artigo de Guilherme Figueiredo, publicado em *O País* (12/11/1985), *Antônio Torres e um centenário de maledicência*; e um número especial do suplemento literário do *Minas Gerais*, como as únicas homenagens prestadas pelo centenário de nascimento do cronista. Esse “cancelamento”, mesmo quando o termo ainda não estava em uso, tem explicação.

Antônio Torres era um ex-padre e ainda assim um crítico impiedoso que atacava seus desafetos com palavras de baixo calão e insultos pessoais, que faziam parte de seu estilo. Uma das figuras mais vilipendiadas por esse ferrenho nacionalista era o cosmopolita Paulo Barreto, o João do Rio, que chegou a ser chamado por ele, no texto *Um carnaval macabro* (1925), de “um balaio de toucinho podre”. A poeta Gilka Machado também não foi poupada pela “pena e estilo sem ferrugem” (ROSA apud BARBOSA, 2002, p. 49), segundo Guimarães Rosa, de Antônio Torres. Apesar dos maus modos, Torres, homem de grande erudição (atribuída a seus anos no seminário), produziu, com sua crítica implacável à sociedade e à *intelligentsia* cariocas, registros fundamentais dos costumes de uma época.

Por meio de seus textos publicados em periódicos como a *Gazeta de Notícias*, o *Correio da manhã*, o *Gil Blás*, o *Jornal do Commercio* — e pelas respostas das figuras atacadas —, fica claro que o principal motivo de polarização da época era a disputa entre os nacionalistas jacobinos e os defensores de Portugal e dos imigrantes portugueses. Para Torres e seus companheiros nacionalistas, o imigrante português era um parasita e o culpado pelo desemprego, inflação e carestia que assolava o Brasil. O cronista foi autor do livro normalmente apontado pelos historiadores da época como o maior livro anti-português já escrito: *As razões da inconfidência*” (1925). O também historiador, colunista e escritor Nelson Werneck Sodré, considerava sua lusofobia excessiva e acreditava que a agressividade ofuscava seu estilo. Era, porém, a agressividade que fazia de Torres um sucesso de vendas e público. Publicou três livros de grande sucesso: *Prós e Contras* (1922), *Pasquinadas Cariocas* (1921), e *Verdades Indiscretas*, (1920) onde está incluído o “tão brilhante quanto injusto” (BUENO & ERMAKOFF, 2005, p.626) *Razões da Inconfidência*.

Nascido em Diamantina, Torres ingressou no seminário aos 17 anos, por escolha própria, não tinha vocação, tanto que em 1908, ao ser ordenado padre teria dito à prima, segundo Raul de Sá Barbosa em *Antônio Torres, Uma Antologia* (2002): “Coitados! Pensam que vou ficar aqui, mas estão redondamente enganados. Esta ovelha não nasceu para viver no mato.” (BARBOSA, 2002, 12). Em 1910, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde desentendeu-se com a Igreja e com o cardeal Arcoverde ao escrever um libelo onde atacava a catequese dos índios por missionários estrangeiros. Foi enviado para São Paulo, mas retornou ao Rio de Janeiro, entre 1911 e 1912, já afastado da igreja e iniciando sua carreira como cronista e jornalista. Trabalhou em *A Notícia*, *Brazileia*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *Gil Blas* e *O Paiz*. Nessa época, frequentava as reuniões de doutrinação política na casa de Alberto Torres, autor de *A Organização Nacional* (1914) e *O Problema Nacional Brasileiro* (1912), que pregava a necessidade de uma reforma da Constituição de 1891. O pensamento de Alberto Torres, principalmente em relação ao elogio à miscigenação, influenciou muitos escritores brasileiros que mais tarde se filiariam ao Integralismo.

Em 1918, Antônio Torres ingressou na diplomacia, como quase todos os intelectuais da época, por indicação do então chanceler Nilo Peçanha, e foi nomeado cônsul em Londres (1920-1923). Após uma curta estada na capital britânica, retornou ao Brasil. Em 1926, foi nomeado cônsul em Hamburgo, cidade onde faleceu em julho de 1934 no exercício do cargo. O ingresso na vida diplomática significou o início de um afastamento — que viria a ser total — do jornalismo e das polêmicas. Logo, seu período de maior atuação situa-se entre meados dos anos 1910 e dos anos 1920, época de grande exacerbação antilusitana. Para Torres, os portugueses eram, além de exploradores de nossas riquezas, atrasados, decadentes e moralmente depravados. Os trechos abaixo, de textos publicados em *Prós e Contras* (1921) e *As razões da inconfidência* (1925), ilustram a virulência do cronista.

Se nada me impede de dizer que a fruta de lobo tem sabor desagradável, não sei o que me impedirá de reconhecer, em voz alta e em letra de forma, que os portugueses são atrasados e decadentes. O que não se me afigura decoroso é fazer como grandíssima parte de nossa imprensa que vive diariamente a exclamar, com olho no anúncio pago ao balcão: -“Portugal, nação irmã! Os nossos irmãos de além-mar! A laboriosa colônia portuguesa! Esse povo que tem feito a nossa riqueza!” e outras armadilhas para pilhar o dinheiro ao luso incauto, quando todos indubitavelmente

sabemos que, como matéria de fato, não há brasileiro que intimamente não despreza o português, como não há português que não deteste o brasileiro. Essa posição falsa é que sempre me repugnou (TORRES, 1921, pp.10-11).

A existência do Brasil tal como está – falando português, um dialeto obscuro e atamancado; temendo Portugal, a única colônia inglesa que não tem moral nenhuma; tendo à instrução e à inteligência uma aversão eminentemente portuguesa; mergulhado numa desonestidade tradicionalmente portuguesa, etc. – a existência do Brasil, tal como está, não pode ser tolerada por mais tempo, por ser incompatível com a moralidade internacional e por ser quase um insulto atirado à face do gênero humano. Continuar ajoelhado diante de Portugal é o caminho mais curto que leva ao cemitério. Afastar de nós Portugal é o regresso à vida, é a ressurreição. E entre aquela morte afrontosa e a vida fulgurante do futuro, o Brasil tem que escolher e já é mais que tempo (TORRES, 1925, pp. IX - X).

Se por um lado Torres tinha o apoio de gente como Agripino Grieco, Amadeu Amaral e o Conde Afonso Celso, por outro tinha na figura de Paulo Barreto a representação de tudo o que mais desprezava. Este era alvo constante de sua crítica feroz. Defensor da imigração portuguesa e de Portugal, homossexual e fundador do jornal *A Pátria* (maior divulgador dos interesses portugueses na Capital Federal), Paulo Barreto, o João do Rio, não abaixou a cabeça para os violentos insultos de Torres e protagonizou com ele algumas das mais contundentes polêmicas públicas de nossa história. Sobre João do Rio, disse Ruy Castro em *Metrópole à Beira-Mar*: “Antônio Torres e Lima Barreto eram nacionalistas, às raias da xenofobia; e João do Rio era cosmopolita, afetado, pensava em francês e vestia-se à moda dândi” (CASTRO, 2019, p. 75).

Paulo Barreto funda o jornal *A Pátria*, em 1920, numa época em que os ânimos estavam exaltados pela exigência que o governo de Epitácio Pessoa fazia de nacionalização dos pescadores portugueses que atuavam no litoral brasileiro. O assunto rendeu muitos artigos a favor e contra nos jornais da época e tornou-se uma causa para o cronista, que considerava a lei lusófoba, já que para os pescadores japoneses não havia a mesma obrigatoriedade. Usou seu jornal para publicar um manifesto e atacar o governo. Do lançamento, em 1920, até a morte de João do Rio, no ano seguinte, o jornal publicou na coluna *Bilhete* algo em torno de 60 artigos em defesa dos portugueses e contra os nacionalistas xenófobos. A atuação intensa de Barreto não passou impune; em outubro de 1920, foi abordado por oficiais dentro

de um restaurante e apanhou violentamente do grupo, que saiu deixando-o estirado no chão. Em 4 de outubro de 1920, Barreto denuncia a agressão em seu jornal e acusa o comandante Villar e seu pessoal.

Se pudesse haver dúvidas quanto ao que se diz da viagem do Sr. Villar pelo Norte, não fazendo apenas cumprir uma lei, mas desorganizando e perseguindo de modo violento a pesca e os portugueses; se alguém duvidasse dos excessos do temperamento desse senhor, forçando, contra a Constituição, meia dúzia de poveiros portugueses a abandonar a pesca no Rio de Janeiro – o caso de anteontem seria prova em alto-relevo da mentalidade que preside a tal campanha.<sup>50</sup>

Antônio Torres, defensor do governo e inimigo de Barreto, não perde a oportunidade de publicar, no nacionalista *Gil Blas*, um texto repleto de preconceito e agressividade. Torres diz que o cronista é um bajulador dos portugueses, acusa-o de receber dinheiro destes, ataca sua sexualidade e no fim faz uma defesa do comandante Villar:

Aí é que entrou na dança o nosso Paulo Barreto, conhecido por João do Rio na Academia de Letras e no Largo do Rossio, Paulo Barreto... Será necessário dizer quem é Paulo Barreto? Paulo Barreto é uma manta de toucinho com dois olhos... Paulo Barreto, que se diz fidalgo, apesar de sua beijorra etiópica e do seu prognatismo camítico, fundou aí um jornal que ele chama *Pátria*, mas que deve ser chamado *Mátria* (porque em se tratando de Paulo Barreto, tudo é feminino); Paulo Barreto fundou aí um jornal, para cujo estabelecimento andou na praça, de beijo babujante e nalgatório ao vento, mendigando dinheiro e adesões à heroica e sempre incauta colônia portuguesa. Nem todos os portugueses se deixaram embair pelo birbante...

Aí está, não digo em carne e osso, mas em banha e toucinho, o animal que explora um simples pontapé casual que lhe deu outro dia no fim da espinha um tenente da Armada, que estava em companhia do brioso comandante Frederico Vilar, tipo de marinheiro disciplinado, valente a patriota, que não brinca com recalitrantes e traidores, mas é uma pomba para os pobres, desamparados e perseguidos pescadores brasileiros.<sup>51</sup>

O nome de João do Rio já estivera envolvido anteriormente em outra polêmica que ultrapassou o debate de ideias. Flora Sussekind cita o caso ocorrido em fevereiro de 1918. Leopoldo Fróis, inconformado com as críticas negativas de

<sup>50</sup> BARRETO, Paulo. *O caso de agressão*, jornal *A Pátria*. 04 de outubro de 1920. Disponível em: <https://www.bilhetesdejoaodorio.com.br/post/how-reading-changes-your-perspective>

<sup>51</sup> TORRES, Antônio. *Gil Blas – Pamphleto Nacionalista*. 14/10/1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=224561&pasta=ano%20192&pesq=%22Paulo%20Barreto%22&pagfis=1315>

João do Rio à peça *O simpático Jeremias*, passa a publicar nos jornais do Rio de Janeiro textos sarcásticos contra o cronista e a incluir na peça cacos contra ele. Quem sai em sua defesa é Oduvaldo Vianna que, ao lado de Sebastião Martinez e de um grupo de jornalistas, invade o teatro no dia 17 de abril “atirando ovos, tomates e bengalas aos gritos e assobios” (SUSSEKIND, 1992, p. 397). Os funcionários do teatro reagiram, iniciou-se uma grande confusão em que os jornalistas foram agredidos, os cenários acabaram completamente destruídos e todos foram parar da delegacia. Sussekind cita esse caso para enfatizar o caráter espetaculoso que as polêmicas assumiam no ambiente teatral – e da cultura em geral – na virada do século. As trocas polêmicas eram “exibições, extensões da ‘personalidade’. Daí o quase corpo a corpo a que chegaram atores e jornalistas neste caso Fróis-João do Rio” (p. 398).

Em resposta a Antônio Torres, Paulo Barreto publica no *A Pátria*, na coluna *Bilhete*, de outubro de 1920, uma carta dirigida ao leitor em que denuncia os ataques que vem sofrendo, atribuindo tais ataques à inveja pelo seu sucesso e dizendo que, tamanha disposição dos críticos em atacá-lo é sinal de prestígio. Dessa forma, Barreto busca se colocar em uma posição de superioridade em relação aos críticos — Antônio Torres, principalmente — e reforçar a figura de vilão do adversário.

**“Meu caro amigo** – Deve você ter visto as tremendas descomposturas que vários jornais desencadeiam agora contra este seu criado. Em todos os dias, pela manhã e à tarde, regalo-me de sapos mortos, lendo a convulsão do esterquilínio, e regalo-me porque, como todos os homens de destaque no Brasil, a minha sina é ter esse clamor – de tal forma que, no dia em que os “confrades” não me insultarem, evidentemente acredito estar perdendo o prestígio. [...] Meditei na amargura tremenda que é a evidência, mas resignei-me. Dentro em pouco o insulto vinha nos jornais. Ao primeiro que fez isso eu espanquei, num teatro. Ele fugiu, e repetiu. E eu, meu querido amigo, resolvi nunca mais me aperceber da raiva dos desclassificados e dos invejosos. Em vinte anos de jornalismo, num exaustivo e tremendo labor, toda a lama disponível nas sarjetas eles me atiram.

– Por quê? – indagará você.

– Por quê – pergunto eu a você também. É exclusivamente o ódio contra o êxito. Aí tem você – não um caso literário (porque mesmo a propósito de livros a dízima periódica do insulto esbraveja) – mas pura e simplesmente o caso da *Pátria*. [...] Se fosse um desastre, querido amigo, diriam horrores. Foi o êxito. Acreditando que eu virei nababo, insultam-me. Leio todos os dias que a colônia portuguesa (você já viu a pulhice desses escrevinhadores?) fez um jornal para me presentear Mas acabo de ver no *Piccolo*, de São Paulo, que é a Banca di Sconto (essa é impagável!) e não a colônia portuguesa a dar dinheiro a este cínico cavador que sou eu. Em que ficamos? [...] *A Pátria* fez a campanha contra a violência da aplicação

da lei de naturalização da pesca. O ministério acabou dilatando o prazo para a naturalização e, se houvesse poveiros no Rio, eles poderiam pescar hoje! [...] *A Pátria* continuará assim enquanto Deus quiser. E para defender o que é justo e atacar o que é mau não são precisos palavrões. Basta tenacidade e retidão. O povo percebe isso bem.

Quanto ao resto – que os insultos continuem estrábicos, delirantes, atrozes, cheios de inveja, de peçonha e de dinheiro dos excelentíssimos negociastas. Isso é-me indiferente.<sup>52</sup>

A impressão que João do Rio causava em Antônio Torres fica ainda mais patente em 1925, quatro anos após a morte do cronista, quando Torres publica no prefácio de *As Razões da Inconfidência*, o texto *Um carnaval macabro*, em que fala da morte do desafeto.

Eu não estava no Rio quando morreu Paulo Barreto, de abjeta memória. Mas de longe ou de perto, onde quer que esteja, procuro sempre acompanhar com atenção os eventos da pátria. [...]

Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido. Não tinha senso moral. Não tinha sentimentos cavalheirescos. Não tinha a menor noção de brio. Nunca pôde aprender o significado da palavra dignidade. Além de um talentozinho seco e fosforescente, o que ele possuía era uma instrução muito falha e uma grande avidez de dinheiro. Melhor ainda. Dele se pode dizer o que de Mirabeau dizia Rivarol: por dinheiro é capaz de praticar até uma boa ação... [...]

Paulo Barreto, saindo da *Gazeta*, andou mourejando pelo país, até que resolveu fundar um jornal seu. Como? Explorando a colônia portuguesa. Adulando os lusitanos em artigos sucessivos (...). Lambendo todo tamanco que topava. Daqui e dali, serve de capacho à direita, serve de outras coisas à esquerda, sempre arranjou alguns capitais e lançou seu jornaleco. Uma vergonha. (...) a colônia portuguesa no Brasil é um elemento anárquico, é inimigo nato, permanente, de todo e qualquer governo nacional. Ora, uma bela noite estoura Paulo Barreto dentro de um táxi. *Angina pectoris*. Grande celeuma jornalístico. Artigos, biografias, lamentações, lirismo descabelado, etc, etc (TORRES apud BUENO & ERMAKOFF, 2005, p. 626).

Palavras de extrema deselegância e covardia, já que Paulo Barreto não podia responder. A poeta Gilka Machado também não foi poupada dos ataques *ad hominem* de Torres. Gilka, além de ser uma das primeiras mulheres no Brasil a escrever poesia erótica, era também fundadora do Partido Republicano Feminino, que defendia o direito ao voto para as mulheres. Ou seja, uma figura muito avançada

<sup>52</sup> BARRETO, Paulo. Coluna Bilhete, jornal A Pátria, 29 de outubro de 1920. Disponível em: <https://www.bilhetesdejoaodorio.com.br/post/sexta-feira-29-10-1920>



para os critérios conservadores de Torres, o que, é provável, já lhe causasse antecipadamente certa antipatia. Na crítica que publicou, na coluna *Questões Literárias da Gazeta de Notícias* (21/05/1916) Torres escreveu sobre os versos do livro *Cristais partidos*:

[...] dão ao livro da sra. Gilka Machado certo tom anarquista que recorda a irrespirável graveolência das alforjas e guetos das cidades malditas. Declamação muito boa para democratas judeus mas absolutamente imprópria de uma poetisa, de uma artista, que tem o dever de ser aristocrata de ideias, quando não o possa ser pelo sangue ou pela situação social.<sup>53</sup>

Sobre os críticos que elogiaram o livro, entre eles Osório Duque Estrada, comentou:

Tal é o espírito dos Cristais partidos: tendência a transformar o Cosmos em alcova, tendência a que se poderia dar o nome de pan-erotismo. Isso explica bem os ahs! de admiração sem análise que saudaram os Cristais Partidos. A poetisa apresentou-se nua e por isso desorientou a crítica. Era preciso, pois, aparecer alguém, bastante habituado a contemplar nudezes, para, colocado em frente de mais esta [...] dizer-lhe com amável franqueza: “Componha-se, minha senhora...”<sup>54</sup>

Gilka Machado respondeu às críticas de Torres na revista *A Época*, de maio de 1916, e novamente ele se manifestou: com um artigo na *Gazeta de Notícias*, no dia 30 de maio desse mesmo ano e depois, em junho, com uma carta aberta à poeta, assinada por João Episcopo, um de seus pseudônimos: *À sra. Gilka Machado, poetisa truculenta*. E aproveitou para, na introdução à carta, escrever algumas palavras desconcertantes assinando o próprio nome.

Como eu tivesse escrito um pequeno e inofensivo artigo a respeito de seu livro *Cristais partidos*, a poetisa Gilka Machado disse de mim, em artigo de jornal, coisas tremebundas. Chegou a atribuir-me crimes que nunca perpetrei e intenções que jamais alimentei. Por exemplo, ela disse, entre outras coisas, que eu me chamava Antonico (imperdoável injúria!) e, mais, que eu era “capaz de estuprar uma donzela!” Devo declarar que, apesar de uma poetisa reconhecer em mim essa “capacidade”, nunca pratiquei esse delicioso delito. João Episcopo me defende na carta que se segue. – A. T.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> TORRES, Antônio. *A poesia da sra. Gilka da Costa Machado*. *Gazeta de notícias*, 21 de maio de 1916. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=37957](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=37957)

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>55</sup> EPÍSCOPO, João (Antônio Torres). *Carta à sra. Gilka Machado, poetisa truculenta*. *Gazeta de notícias*, 1º de junho de 1916. Disponível em:

Os trechos seguintes são da carta assinada por Epíscopo, em que fica evidente a maestria com que Torres utilizava de forma cruel as palavras na guerra contra os desafetos.

Curiosas as mulheres. Fazem livros escabrosos, livros que não podemos dar a ler a meninas; livros silenciosos que, a pretexto de arte, dão livre curso ao seu desbragamento, e quando aparece alguém que lhes estranha a atitude, retraem-se e contraem-se todas, como sensitivas, e exigem ser tratadas com os mesmos resguardos com que se deve tratar as cândidas donzelas. Apresentam-se como os mais desenvoltos cabotinos literários; vai um homem tratá-las como tais, e ei-las que se declaram... mães de família. Perdão, minha senhora, há aí uma grave confusão da *nursery* com o Parnaso. Mãe de família não dá à luz livros, dá à luz pimpolhos.<sup>56</sup>

E a carta, onde ele ainda afirma que “mulher escritora, por via de regra, é homem por dentro”, segue toda nesse sentido, meticulosamente desconstruindo Gilka como poeta, mulher e mãe. Era impossível na época ficar alheio a tamanho ultraje. Torres ultrapassava limites existentes até mesmo numa sociedade conservadora, machista e misógina como a brasileira. O resultado de tanta virulência era o sucesso de seus escritos junto ao público leitor de jornais no Rio de Janeiro dos anos 1920.

Os trechos aqui selecionados visam mostrar o lado mais radical do cronista e esclarecer o porquê de seu sucesso. Ainda que esteja relegado à prateleira dos cancelados, Antônio Torres não foi apenas um polemista implacável; era considerado um dos mais brilhantes críticos do período. Realizou um dos primeiros estudos sobre Augusto dos Anjos, considerado de grande compreensão da obra do poeta; e o artigo *O centenário de Wagner* surgiu na época como uma aula de erudição e prova de que o cronista era também um grande conhecedor de música. Mas, sem dúvida, eram os textos polêmicos que colocavam Torres nas rodas de conversa e lhe garantiam a fama. O cronista não fez parte do Modernismo, apesar de contemporâneo do movimento, “no entanto, colaborou com ele, como bem

---

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=38049](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=38049)

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*.

observou Otto Maria Carpeaux, na medida em que ajudou a demolir, com seu verbo genial, vários dos ídolos ociosos que interessava ao Modernismo destruir”<sup>57</sup>.

Vale lembrar que os artigos publicados nos periódicos da época eram, em sua maioria, artigos de opinião em que o potencial polêmico estava sempre presente. Basta uma folheada no *Gil Blas*, na *Gazeta de Notícias* ou em qualquer jornal do período para perceber que os artigos seguem um mesmo modelo: resenhas desaforadas, cartas abertas, tudo no melhor estilo “bateu-levou” (ROCHA, 1998, 52). Destacar-se como “o maior dos polemistas” em um ambiente onde a polêmica era a norma, dá a real dimensão do talento para a briga de Antônio Torres.

Torres morreu em 1934, servindo como diplomata na Alemanha. Nos últimos anos de vida, já com problemas de saúde, recebeu a visita de amigos que muito o estimavam, entre eles Gilberto Freyre, a quem já havia recomendado a Gastão Cruis em carta de agosto de 1931. “Apresento-lhe o encantador Gilberto Freyre, M. A. da Universidade de Colúmbia, belíssimo talento e companhia das mais agradáveis”. Freyre, por sua vez, relata seu arrependimento por não ter recebido Torres em Londres e confessa o surpreendente motivo para isso em *Vida, forma e cor* (1941):

Apavorado com seu aspecto de mulato cacogênico, e temeroso de apresentar compatriota tão ostensivamente feio, além de ostensivamente homem de cor, aos meus amigos nórdicos da velha universidade, eu me acovardei, inventando dificuldades... Pecado do qual nunca consegui perdoar-me a mim mesmo (FREYRE apud BARBOSA, 2002, p. 28).

A polêmica como gênero literário, presente nos veículos públicos, manteve-se energizada durante os anos 1920 e começou a perder força em 1930, com o golpe que, a partir de 1937 instaura a ditadura do Estado Novo. Até 1945 a imprensa esteve amordaçada e muitos dos jornais até sob intervenção. Polêmicas ocorriam, principalmente literárias, inofensivas para o poder vigente. Antônio Torres, que na época servia como diplomata na Alemanha, era amigo da situação, mas manifestava-se, inclusive junto ao ministro de Estado, contra a ‘revolução’, que considerava descabida (BARBOSA, 2002, p. 36).

---

<sup>57</sup> BUENO, ALEXEI, in: BARBOSA, Raul de Sá. Antônio Torres, uma antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, prefácio.

Somente com o fim da II Guerra e o fim do Estado Novo a imprensa se revigora; surgem novos jornais, o meio jornalístico se profissionaliza, a demanda do público aumenta e inicia-se uma grande transformação no sistema midiático, culminando com a introdução da TV como mídia de massa. As polêmicas continuaram ocorrendo e os polemistas seguiram atuantes, mas agora a partir de outros moldes; fica para trás a retórica-poética dos cronistas da geração anterior e entra em cena a linguagem mais direta e jornalística compatível com os novos tempos. Somente entre os anos 1949 e 1960 surgiram a *Tribuna de Imprensa* (1949), de Carlos Lacerda; a *Última Hora* (1951), de Samuel Wainer, a revista *Manchete* (1952); iniciou-se a reforma de *O Estado de São Paulo*, liderado por Cláudio Abramo, em 1952; foi lançada a revista *Senhor* (1958), trazendo novidades na apresentação gráfica; e ocorre ainda a famosa renovação do *Jornal do Brasil* conduzida por Odylo Costa e, depois por Jânio de Freitas, que contou também com a importante colaboração de Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, no caderno cultural. O espantoso desenvolvimento da imprensa não é freado com o golpe de 1964. Os jornais, ainda que com mais limites, mantêm-se na linha de frente da crítica e da denúncia. Apenas com a instituição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, a imprensa é verdadeiramente impactada, e emplastrada, dando início ao período de maior repressão e censura já vivido no país.

## 5. POLÊMICA COMO ATO PERFORMATIVO

Falamos sobre as características da polêmica como performance no capítulo 2. Os polemistas são vistos pelo público como personagens em uma batalha argumentativa. Há diferença entre aqueles que, por um comentário isolado ou posicionamento pontual, provocam controvérsia, e aqueles que são seres polêmicos em tempo integral, vivem em modo provocativo e não abrem mão da controvérsia. Glauber Rocha foi um de nossos maiores polemistas. Hiperativo e de personalidade extravagante, teve destaque na vida cultural brasileira, tanto pela produção artística como por seus posicionamentos.

Conversamos com o escritor e sociólogo José Almino de Alencar, que nos contou um pouco sobre a personalidade de Glauber. Filho de Miguel Arraes, Alencar vivia na França, exilado com a família, quando conheceu o cineasta, em 1967.

Glauber funcionava de forma performática, mas é importante dizer que ele não tinha nenhum dos tiques dos sujeitos que tiveram militância comunista. Então, ele não tinha nenhum tipo de vício sociológico de raciocínio, de bom senso e cálculo, de análise da coisa. Ele acreditava que a imaginação podia fazer política. Tinha várias coisas assim, que eram crenças dele mesmo. Sem contar o temperamento... Mas não era um delirante que não controla seu próprio discurso. Ele, como todo performático, se embalava na própria performance.<sup>58</sup>

Comentamos sobre a reunião na casa de Darcy Ribeiro, o desentendimento com Ferreira Gullar e a discussão em torno da polêmica carta em que chamou o presidente Golbery de “gênio da raça”.

Brigar com Ferreira Gullar era uma coisa típica, não só porque Gullar tinha sido do PC, mas tinha sido uma figura importante no PC... No meio daquele marxismo e leninismo já meio diluído, o Glauber tinha suas próprias categorias... o imperialismo, que ele falava muito, e o resto era povo mesmo. A identificação dele com meu pai era a alteração frequente dessa categoria, que era considerada pelos marxistas como uma coisa primitiva, se não reacionária, porque o povo era uma categoria vaga demais... Mas para ele o povo era uma categoria mítica.

A primeira vez que ele falou comigo sobre essa coisa dos militares... foi sobre o tal general Euler Bentes, que havia sido presidente da SUDENE, e que havia uns rumores de que havia uma liderança militar nacionalista, que se opunha àquela internacionalização da economia brasileira e que esses caras, seguindo o exemplo peruano, queriam fazer isso, tomar conta do

---

<sup>58</sup> ALENCAR, José Almino. Depoimento à autora

Estado... o Geisel é exemplo de um governo desse tipo. Tanto que só temos dois presidentes que inventaram as instituições culturais no Brasil, fortaleceram as antigas e criaram novas, que foram Getúlio Vargas e o governo Geisel. Depois tudo começou a decair. Aí o Glauber veio me dizer que achava que o general Euler era pró-chinês... porque o Mao fazia as vezes de representante de um país de Terceiro Mundo, numa dimensão continental, portanto não era um acidente político, como Cuba, a China tinha um projeto...

Quando ele falou no gênio da raça, ele quis dizer que era um cara (Golbery) que pensava o Brasil, pensava no destino nacional e que por isso era um sujeito passível de ter conversas com outras pessoas que tinham outras ideias sobre o Brasil. Ele não via isso no Ulisses Guimarães, por exemplo.<sup>59</sup>

José Almino atribui ao “desejo de voltar ao país com uma tarefa política ao mesmo tempo em que estava sem uma referência política, essa virada de chave em direção ao elogio dos militares.

---

<sup>59</sup> Idem.

## 5.1 “Um papo estranho”: O Encontro na casa de Darcy Ribeiro



Figura 1 – Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Glauber Rocha na casa de Darcy Ribeiro, em Copacabana, 1977.

“Um papo estranho”, para Ferreira Gullar; uma “madrugada de polêmicas”, “um marco do que viria a ser uma constante até hoje: a divisão da esquerda”, segundo Zuenir Ventura. Assim os dois escritores definiram aquele encontro em 1977<sup>60</sup>, organizado pela jornalista Elizabeth Carvalho, que reuniu na casa de Darcy Ribeiro, em Copacabana, quatro intelectuais brasileiros recém-retornados do exílio, que chegavam ao Brasil ansiosos pelo “reencontro com suas raízes”.

Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Glauber Rocha e o dono da casa, Darcy Ribeiro, foram convidados pela jornalista para um debate sobre as impressões da pátria redescoberta. Como mediador, Elizabeth convidou o escritor Zuenir Ventura, e o que aconteceu naquela noite ficou marcado como um momento histórico do debate cultural brasileiro onde as questões discutidas resumem não só praticamente todo o debate cultural da época, como muitas questões que continuam em pauta.

60 A entrevista foi publicada em duas partes no Jornal do Brasil, a primeira no dia 23 de fevereiro de 1977 e a segunda no dia seguinte, 24 de fevereiro. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_11&pasta=ano%201977&pesq=%20um%20papo%20estranho%22&pagfis=294557](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%201977&pesq=%20um%20papo%20estranho%22&pagfis=294557)

A entrevista completa também está disponível em: Ribeiro, Darcy. Utopia Brasil. (Org) Grinspum Ferraz, Isa. São Paulo: Hedra, 2008. Páginas 105 a 156.

O material ficou engavetado durante 20 anos, já que não houve consenso entre os participantes sobre sua publicação; sendo a maior oposição vinda de Glauber Rocha. Somente em 1997, Elizabeth Carvalho publicou no *Jornal do Brasil* essa entrevista, que contou também com comentários de mais testemunhas do evento: Ferreira Gullar e Zuenir Ventura.

Elizabeth conta que, em 1977, percebendo a volta dessas figuras tão importantes da intelectualidade nacional, sugeriu a matéria ao então editor do jornal, Elio Gaspari, que prontamente aceitou. A jornalista entendeu que tinha em mãos a chance de reunir pessoas de gerações diferentes que haviam vivido muito ativamente nossos “tempos sombrios”, tornando-se referências em suas áreas.

A morte de Glauber, em agosto de 1981, despertou na jornalista o desejo de publicar a entrevista realizada quatro anos antes.

Era uma tarde quente de verão e eu trabalhava sobre a mesa da sala de jantar, transcrevendo as falas do gravador para a máquina de escrever. Estava bem ao lado da janela, e usava o parapeito para juntar as laudas que iam ficando prontas. Até que um pombo branco que jamais havia sido visto nos arredores da minha rua no Jardim Botânico, pousou na janela, agarrou com o bico o material transcrito e saiu voando, espalhando papel pela vizinhança. Corri para a rua tentando enfrentar aquela situação patética com elegância, razão e ceticismo, mas por dentro eu repetia: “agora chega de frescura, Glauber, eu vou publicar”.<sup>61</sup>

Mas por alguma razão que Elizabeth não sabe explicar, as laudas voltaram para a gaveta e ali ficaram durante 20 anos. Só a morte de Darcy, em 1997, renovou na jornalista o desejo de publicar a entrevista. Ela conta que na noite do velório do sociólogo viu um vagalume que piscava sobre o mausoléu da Academia Brasileira de Letras, onde Leonardo Boff proferia as palavras de despedida. Ao contrário do pombo que tentou levar as páginas da entrevista, diz Elizabeth, o vagalume parecia dizer: “publica, publica”.

As lembranças de Zuenir Ventura dão conta de que 1977 foi um ano ambíguo, com recuos e avanços, onde se discutia, como até hoje, a divisão das

---

<sup>61</sup> CARVALHO, Elizabeth. O encontro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 de fevereiro de 1997.

Depoimento disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_11&pasta=ano%20199&pesq=%22um%20papo%20estranho%22&pagfis=294557](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=%22um%20papo%20estranho%22&pagfis=294557)



esquerdas, e já se observavam os primeiros movimentos da posterior e gradual abertura. Sobre o encontro, ou “desencontro”, como chamou, escreveu:

À distância a impressão é de que está tudo na mesma e a esquerda jamais será unida. Posso vos garantir, porém, que há uma diferença: não se fazem mais discussões tão inteligentes, engraçadas e brilhantes como antigamente. Palavra de dinossauro.<sup>62</sup>

As lembranças de Ferreira Gullar sobre aquele dia são muito focadas na figura de Glauber. Para ele o encontro foi uma mistura de confraternização e grande constrangimento. Glauber estava muito provocador e, segundo Gullar, com mania de perseguição por parte do Partido Comunista, o PC, o que dificultou muito a conversa e fez com que, em vários momentos, o poeta desejasse deixar a casa de Darcy Ribeiro.

Quatro homens, 39 anos de diferença entre o mais velho, Pedrosa, e o mais jovem Glauber. Eram eles: Darcy Ribeiro, sociólogo, antropólogo, historiador e político reconhecido por seu foco nas populações indígenas e na educação; Mário Pedrosa, importante crítico de arte, a mente por trás das vanguardas brasileiras e do movimento concreto; Ferreira Gullar, também com vasta vivência no campo das artes, idealizador do neoconcretismo que em uma guinada radical abandonou o movimento e voltou-se para uma defesa da arte engajada no CPC; e Glauber Rocha, cineasta e ator, movido por um desejo feroz de crítica social e com uma visão apocalíptica do mundo, que foi um dos grandes polemistas da intelectualidade brasileira e que, segundo Gullar “consumiu-se em seu próprio fogo”.

Havia um desejo, diz Elizabeth, uma avidez por parte das pessoas de ouvi-los, saber o que pensavam e como analisaram o país de longe. Isso já coloca em questão o papel do intelectual e a expectativa que se tem sobre seus posicionamentos, principalmente em momentos adversos. Essa é uma característica universal, que vai ao encontro daquilo que Edward Said quis mostrar, citando Sartre, em *Que é a literatura?*

Sou um autor, em primeiro lugar, por minha intenção de escrever. Mas imediatamente segue-se que eu me torno um homem que outros homens consideram um escritor, isto é, que tem de responder a uma certa demanda e que foi investido de uma certa função social. (...) O público cerca o

<sup>62</sup> VENTURA, Zuenir. *Madrugada de polêmicas*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 de fevereiro de 1997.

escritor, encurrala-o, e suas exigências imperiosas ou dissimuladas, suas recusas e suas fugas são os fatos concretos em cuja base uma obra pode ser construída (SAID, 2005, p. 79).

Ainda que Sartre tenha usado a palavra “escritor”, para Said ele claramente se refere ao intelectual ao mencionar a função pública que essa figura tem, e a forma como o público a cerca e encurrala por respostas. Said menciona ainda o escritor Maruyama Masao, para quem “em tempos difíceis, o intelectual é muitas vezes considerado pelos membros da sua nacionalidade alguém que representa, fala e testemunha em nome do sofrimento” (p. 52) das pessoas.

Os intelectuais presentes no encontro, todos eles voltando do exílio, se por um lado viveram as dificuldades de estar distante de sua pátria, no constante sentimento de não-pertencimento que a vida de imigrante impõe, por outro lado tiveram a oportunidade de olhar o país de uma posição privilegiada. Said diz que a ideia de exílio como “exclusão moral e social” se transformou em algo como uma “punição requintada e, às vezes, exclusiva de indivíduos especiais” (p. 55). Se pensarmos naqueles que, por não serem pessoas públicas, não tiveram a chance de sair do país e enfrentaram destinos mais adversos, a afirmação de Said faz sentido.

No caso de Glauber, em que o exílio foi voluntário, o fato de não estar impedido de voltar ao Brasil já o colocava em uma situação diferente à de seus colegas. Glauber já passava muito tempo no exterior divulgando seu trabalho e participando de festivais, logo, mais do que se encaixar na ideia tradicional de exilado, geralmente associada a “isolamento e separação desesperada do lugar de origem” (SAID, 2005, 56) ele encarnaria um estilo de vida de exilado. Ainda assim colocava-se no centro do furacão. Sua manifestação pública, no meio da rua, em Veneza, por exemplo, onde desqualifica, aos gritos, Louis Malle e Alfred Hitchcock, numa mistura forçada de italiano, português e francês, demonstra que o cineasta se mantém em modo performático e atuante mesmo longe de casa.

Para este estudo sobre a polêmica talvez seja mais proveitosa a ideia do exílio como metáfora que Said propõe. O exílio metafórico seria o dos indivíduos dissonantes, em conflito com sua sociedade. “Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros” (SAID, 2005, p. 60).

Outra ideia que o próprio Said diz surpreendê-lo é a de que o exilado “tende a sentir-se feliz com a ideia de infelicidade” (SAID, 2005, p. 68) e essa amargura pode se tornar um estilo de pensamento e uma espécie de morada. A infelicidade estaria ligada ao eterno sentimento de não-pertencimento ou de estar fora do lugar. Essa parece ser mesmo uma constante no intelectual que baseia sua atuação na convulsão e no dissenso. Para Said um exemplo claro dessa figura é o filósofo alemão Theodor Adorno e seu estilo “fragmentário, convulsivo, descontínuo, sem enredo ou ordem predeterminada, [...] incapaz de repousar onde for, constantemente em alerta”. Ainda sobre Adorno, Said diz: “Paradoxal, irônico, crítico impiedoso, Adorno foi o intelectual por excelência, odiando todos os sistemas, do nosso lado ou do deles, com igual aversão” (SAID, 2005, p. 63).

A descrição se aplicaria também a Glauber, que baseou sua atuação como intelectual na convulsão e no dissenso. Essa forma enfática, por vezes agressiva, de se posicionar, ao contrário de incapacitar ou desqualificar o intelectual, “dá textura e tensão” (SAID, 2005, p. 28) ao que ele diz, “expondo-o como ser humano falível, não como pregador monótono e moralista”, diz Said referindo-se a Sartre. É a palavra desses pensadores — com posicionamento e opiniões que vão se comprometer antes com a sua verdade do que com gestos de solidariedade — que o público deseja ouvir, ainda que seja para rechaçar.

A pergunta com que Zuenir Ventura abre a entrevista vai nessa direção: “Há uma crença muito enfatizada pelos modernistas de que é preciso sair do Brasil para pensá-lo à distância. Isso alterou muito a visão de vocês do Brasil?” (FERRAZ, 2008, p. 105)

Os intelectuais ali reunidos, porém, não parecem concordar com a ideia de que a distância seja capaz de clarear a visão que se tem do país, pois o que se vê a seguir é o relato do quão modificado e irreconhecível o encontraram ao retornarem. O próprio Darcy comenta, provocando risadas nos demais, que são eles que não estão entendendo nada e perguntando: “O que está acontecendo?”, além disso, todos buscam se esquivar do peso e da responsabilidade de dar respostas diante de um cenário ainda tão incerto. Gullar diz não ter a “pretensão” de que “um miserável crítico” pudesse interferir na realidade brasileira. Mas havia certamente uma expectativa por um posicionamento.

O diálogo que inicia a entrevista se concentra muito entre Darcy Ribeiro e Mário Pedrosa e em uma crítica que ambos fazem à política desenvolvimentista, que vai “destruir a Amazonas”, diz Pedrosa e que transformou São Paulo em um “mar de asfalto”, completa Darcy. São falas que correm na mesma direção; de um modo geral, sentem-se assustados com o país que encontraram, veem um Brasil desfigurado pelo desenvolvimentismo, falam sobre um processo de destruição da floresta, dos indígenas e da enorme desigualdade social, que faz Darcy falar em duas raças: “a raça de Ipanema, a raça dos que comem, que está cada vez mais linda, e a raça do subúrbio, a raça dos que não comem”, e que também faz Gullar revelar sua tristeza em pensar nos poetas, Drummond, Murilo Mendes... e que “aquelas pessoas não estavam tomando conhecimento de nada disso”. As impressões são até esse momento muito pessimistas, tirando um comentário de Gullar que diz perceber um aumento de interesse nos jovens pelas artes e pela poesia, “produzindo seus livros em mimeógrafos de vendendo na fila do cinema”. Mas as ideias de todos são complementares, há um compartilhamento de sensações e impressões. Pensando em termos de performance, o grupo, até aquele momento, se comporta dentro das expectativas dos papéis que desempenham, há uma coesão.

Abre-se aqui um parêntese para citar Erving Goffman e seus estudos sobre *A performance do Eu na vida contemporânea* (2014). Goffman se refere aos seus objetos de estudo como “atores”, “público” e “cenário”. Ele exemplifica as situações com o conceito de “equipe”, todos trabalhando por um mesmo objetivo e, no caso de alguma divergência, essa seria minimizada pela ação totalizante do grupo. Para manter a harmonia e o consenso, os membros desse grupo se curvariam a uma “burocratização do espírito” (p. 69), a fim de que se pudesse “inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea” (p. 69), que não perturbaria o processo de socialização. E dentro dessa ideia de consenso e “equipe”, transcorrem os momentos iniciais da reunião. Mas a harmonia é rompida quando a jornalista pede a Glauber Rocha, que até então se mantinha em silêncio, que fale o que pensa sobre o interesse das pessoas em suas opiniões.

Glauber inicia sua fala dizendo que se sente constrangido diante dos colegas que tanto considera, mas que tem uma compreensão completamente diferente dos fatos; não tem a mesma visão pessimista do país pois para ele somos uma nova civilização e, como tal, nem mesmo o termo “civilização” se aplicaria a nós por ser

oriundo da antropologia classista e racista. Glauber diz ainda que só ao voltar percebeu como o país, muito católico, incorporou a culpa, a penitência e a hipocrisia em sua identidade e tornou o país um lugar com medo da polêmica. Prosseguindo em tom de denúncia, disse que ao voltar para o Brasil não teve nenhum problema com as autoridades, não foi preso nem perseguido, mas, por outro lado, foi atacado pela imprensa progressista que o chamou de “vendido ao fascismo internacional”.

Estar aqui nesse bate-papo é uma situação um pouco estranha para mim porque por acaso estão presentes pessoas que, inclusive, me lideram. Eu estou diante de três líderes. Eu sou um quarto escalão aqui (FERRAZ, 2008, p. 112).

Essa fala de Glauber pode ser entendida como um gesto irônico de gentileza para demonstrar uma suposta reverência diante dos “líderes”; o que parece algo estratégico, uma vez que a essa altura ele já era um cineasta reconhecido e com uma posição estabelecida no meio intelectual. Como um dos fundadores do Cinema Novo, lançou, em 1965, o manifesto *A estética da fome*, onde já exibia seu talento para a polêmica, ao defender que o cinema brasileiro deveria mostrar a fome e a miséria por meio de uma estética da “violência revolucionária”. Além disso, já tinha também reconhecimento internacional, viajava frequentemente para a Europa e para outros países da América Latina, levava seus filmes para festivais internacionais e recebeu muitos prêmios por eles. A estética e originalidade de sua produção conquistou as plateias internacionais e colocou o Cinema Novo em um lugar de destaque tendo em Glauber o mais ativo dos participantes do grupo. Portanto, Glauber debatia em igualdade de condições com os outros participantes do encontro. Aquele gesto de reverência forçada pode ter sido uma espécie de preparação para a provocação que o cineasta vai introduzir ao falar do Brasil:

[...] pode-se dizer que tem uma filosofia, uma política e tudo isso vem profundamente limitado por esse medo do pecado da polêmica no Brasil. (...) Eu não tive problemas de caráter legal para voltar para o Brasil. (...) Agora, ao contrário, eu tive e continuo tendo um grande problema aqui, que é um problema contraditório em relação à repressão e que coloca, para mim, um outro problema de repressão. Fui violentamente atacado pela chamada imprensa progressista. Aliás, eu só vim aqui para dizer isso. Não vou dizer mais nada. É um registro histórico (pp.113-4).

Não foi o que aconteceu. Glauber prossegue reclamando de como foi tachado de fascista e vendido e pergunta “por que essa campanha contra mim?”.

## 5.2 “Gênio da raça”

Observa-se que Glauber dá um outro direcionamento à conversa — que inicialmente tratava de assuntos genéricos do país —, para fazer um desabafo sobre sua situação. É preciso lembrar que, desde 1974, quando enviou uma “carta-bomba” de Roma à revista *Visão*, onde chamou o General Golbery de “gênio da raça ao lado do Professor Darcy”, Glauber já sofria a patrulha de uma esquerda inconformada. Aquele gesto foi visto como teatral e polêmico. Glauber ignorou o que deveria ser uma entrevista à revista, com perguntas enviadas por Zuenir Ventura, e enviou uma carta que foi recebida por este último com surpresa e preocupação. Zuenir chegou a consultar Cacá Diegues sobre a publicação ou não da carta e recebeu do cineasta a resposta de que sim, aquilo era exatamente o que Glauber pensava e desejava que fosse publicado. Mas a ousadia custou caro e a esquerda decretou uma espécie de imolação política de Glauber, ao mesmo tempo em que o próprio cineasta promoveu uma autoimolação pública. Esse evento está fartamente documentando em livros e trabalhos acadêmicos; a intenção aqui é mostrar como Glauber manipulava o acontecimento transformando a polêmica em uma performance em que ele alternava o papel de proponente e vítima.

Entende-se dessa mesma forma a participação de Glauber no encontro de 1977. O cineasta parece escolher o momento de se manifestar, deixa que os colegas falem e de certa forma concordem entre si, para entrar na conversa promovendo uma ruptura narrativa. Tal comportamento parece fazer parte de uma estratégia de reforço de sua imagem — “peça principal da máquina retórica” (AMOSSY, 2016, p. 10) —, uma construção do *ethos*, a reafirmação da imagem do Glauber contestador que se legitima numa autoridade prévia que o cineasta já tinha como produtor de discursos controversos.

Ser do contra, mesmo em situação banais, era parte de seu perfil performático havia tempo. José Almino Alencar lembra de um episódio ocorrido em Paris, em 1967, quando levou um grupo da revista de cinema *Positif*, que fazia uma espécie de contraponto ao *Les Cahiers du Cinéma*.

No final do verão de 1967, o Glauber estava em Paris, num apartamento emprestado pelo Samuel Wainer. Eu fui lá porque eu tinha um colega de turma... Havia duas turmas de cinema, grosso modo, na época: uma era a do *Les Cahiers du Cinéma*. Godard, esse pessoal, e a *Positif*, que era um pessoal do cinema político, associado à esquerda não-comunista, uma coisa

mais realista... e eles ficaram loucos com *Deus e o Diabo...*, que era uma coisa moderna e dizia coisas importantes para a sociedade. Eu os levei para falarem com o Glauber. Fomos lá, fizeram perguntas, e ficaram um pouco decepcionados porque o Glauber só falava no Godard, só elogiava o Godard... (risos).

A fala de Glauber no encontro de Darcy não chega a escandalizar, mas assusta por haver uma impressão inicial de que todos aqueles que ali se reuniam seriam da “mesma turma”, ou compartilhassem ideias quase hegemônicas entre os intelectuais brasileiros de um posicionamento radicalmente contra a ditadura, sem espaço para qualquer possibilidade de defesa dos governos militares pós-golpe de 1964. Ao levantar uma crítica incisiva contra o CPC e ao PC — do qual alguns dos homens ali presentes fizeram parte — e como uma metralhadora giratória atacar todos os lados, de certa forma relativizando ou colocando em um mesmo nível de violência e arbitrariedade os movimentos de direita, de esquerda e o próprio governo, Glauber espanta os colegas que pedem a ele cuidado e mais parcimônia. Mas não seria a primeira vez que Glauber recebia o conselho de amigos para ser comedido. Em 1964, logo após o golpe e estando na França para o Festival de Cannes, onde *Deus e o diabo na terra do sol* estava concorrendo, ele recebe de um grupo de amigos, entre eles Rogério Duarte e Paulo César Saraceni, uma carta em que este último lhe diz: “Não dê entrevistas erradas, espere a nossa vez com calma, senão não te deixam voltar. O negócio é ganhar o prêmio e voltar para a luta” (BENTES, 1997, p. 233).

Como se sabe, Glauber, indisposto, não deu essa entrevista após a apresentação do filme e a fala ficou a cargo de Nelson Pereira dos Santos que, aliás, também esteve envolvido em uma polêmica em Cannes nesse ano por causa do seu filme *Vidas Secas*. Ao que parece, a cena em que a cachorra Baleia é morta ficou tão realista que o público do festival acreditou que o animal havia sido realmente sacrificado com um tiro do personagem Fabiano. Houve protestos da Sociedade Protetora dos Animais e da imprensa e os produtores do filme, temendo maiores consequências, providenciaram a ida da cachorra, - que no Brasil vivia na casa de

Luiz Carlos Barreto - para a França, como prova de que estava viva. Baleia embarcou em um voo da Air France e foi recebida em Cannes com festa<sup>63</sup>.

Mas se o pedido por comedimento em Cannes visava evitar que Glauber sofresse represálias do governo brasileiro e fosse impedido de voltar ao país, na reunião da casa de Darcy, 13 anos depois, o temor era outro, já que o que estava sob ataque, por parte do cineasta, era a esquerda. O pedido que se faz por sensatez nesse caso, seria como uma força contrária, uma tentativa de horizontalizar uma discussão que Glauber verticaliza impondo sua visão de mundo. Se era uma tentativa de modular a fala de Glauber colocando-a em consonância com a do resto do grupo, não teve efeito, justamente por romper com as “regras” de uma interação polêmica, que só se realiza na contínua manutenção do dissenso. Ainda assim, há momentos do encontro em que Glauber cogita recuos, não por mudança de posição mas por consideração aos presentes. Quando Glauber ataca o PC, e a esquerda em geral, e defende alguns aspectos do governo, ele cria uma encruzilhada para seus colegas. Calar-se diante do que Glauber diz significaria aceitar, retrucar significaria posicionar-se a favor da esquerda e contra o governo, o que, é claro, poderia gerar problemas quando a entrevista fosse publicada. Diante disso parece haver um consenso temporário:

Glauber: Se você quiser não divulgue o que eu disse. Que aqui, realmente, envolve comunismo... [...] Então, o seguinte, eu disse o que eu penso. Agora, retiro a gravação pelos inconvenientes.

Darcy: Retira, retira, retira toda não.

Glauber: Eu levei em consideração o que o Gullar diz, não porque eu retiro o meu pensamento.

Darcy: Claro.

Glauber: Retiro, democraticamente, pois é uma colocação que pode criar compromissos (FERRAZ, 2008, pp 120-1).

No entanto, logo em seguida, reitera seu desagrado com a impossibilidade de se discutir abertamente o Partido Comunista no Brasil visto que é algo discutido na Itália e na França. Ou seja, Glauber aceita a não publicação da entrevista para

---

<sup>63</sup> O relato detalhado desse evento pode ser lido na tese *Zuenir Ventura, jornalismo e testemunho: interpretações da cultura*, de Felipe Quintino. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05092017-104038/publico/FelipeQuintino.pdf>



não causar problemas para o grupo, mas não abre mão da discussão entre eles. Isso nos leva ao que Diana Taylor chama de “as considerações éticas da performance” (TAYLOR, 2016, p. 168). O *performer* pode se colocar em risco mas não pode fazer o mesmo com outras pessoas. Ele precisa mostrar a cara e assumir responsabilidade pelos seus atos ou palavras. Como o polemista, torna-se ele próprio o alvo receptor da resposta que provoca. Mas recuos, às vezes, são necessários.

Quais seriam as desvantagens de um recuo no debate intelectual? Certamente, neste caso específico, num contexto de ditadura, um novo direcionamento na conversa pode significar a diferença entre a vida e a morte; ainda assim esse movimento altera a função do intelectual de comprometer-se com suas ideias e convicções, não cedendo a pressões externas. Apesar de termos citado Taylor e a ética na performance, é preciso esclarecer que não se faz aqui um julgamento sobre as colocações de Glauber, nem sua pertinência ou ética. O objetivo é compreender os arranjos que são feitos, ao se tratar de temas polêmicos, para que a discussão não chegue a um beco sem saída. Amossy defende o “esforço em não tomar partido”, por parte do pesquisador, como crucial para o entendimento do fenômeno.

O esforço de não tomar partido parece, em todo caso, a melhor opção para observar os debates polêmicos - seu surgimento, sua regulação, seus papéis sociais - se não se quiser promover uma causa (mesmo que seja para servir a uma boa causa), mas levar em conta o fenômeno discursivo classificado como “polêmico” e, por meio dele, poder compreender melhor o funcionamento das democracias pluralistas contemporâneas nas quais vivemos (AMOSSY, 2017, p. 11).

Os movimentos de recuo, como já tratamos em capítulo anterior, são estratégicos e estão presentes desde sempre, provocados pela pressão que as mídias e a sociedade de modo geral impõem sobre aqueles que ousam ser uma voz dissonante.

O posicionamento de Glauber, ao contrário, ainda que não se concorde com ele, mantém o discurso energizado. De forma caótica e performática, ele embaralha muito as identidades e cria espaços de ambiguidade: ataca a esquerda, diz ser contra a tortura, ao mesmo tempo é capaz de dizer que Geisel permitiu que o debate se restaurasse no país.

Glauber: “(...) Então é isso: nós nunca tivemos substância ideológica. Eu notei no Brasil foi essa hipocrisia, esse catolicismo, ninguém discute os problemas. A esquerda é sagrada. Ninguém discute o PC, ninguém discute o movimento terrorista, ninguém discute nada. Quer dizer, é sagrado. Porque foi preso, torturado e morreu é sagrado. Não acho isso. Não gosto de heróis.”

Darcy: “Péra aí, precisa tomar cuidado, péra aí, é só para você assinalar uma coisa... Pelo que você disse alguém pode entender que você está de acordo com a tortura.

Glauber: Não, eu não estou de acordo com a tortura. Eu estou fazendo a seguinte crítica... É uma crítica que o Sartre fez... Quem leu o livro da tortura na Argélia, do Sartre, que o Jung diz: “Os católicos adoram o Cristo crucificado” (FERRAZ, 2008, p. 118).

Glauber transita por um território delicado, reconhece que houve muita tortura no Brasil mas defende que os torturados não podem estar isentos de crítica. Ele pretende abrir uma crítica à esquerda no país, mas percebe, diz, que isso estava interdito. A reação e as declarações de Glauber podem ser vistas como um contradiscurso em relação a essa ideia cristalizada de que a esquerda não poderia se autocriticar, correndo, o crítico, o risco de ser considerado um traidor. Mas se há um desconforto por parte do grupo, o mesmo acontece com Glauber, pois ele acredita que aquela reunião seria o lugar ideal para aquele tipo de debate. O cineasta parece aproveitar esses momentos de desconforto para introduzir gestos teatrais que impressionam os colegas.

Eu quero aproveitar para romper solenemente aqui com esse partido (o PC). Ele provocou grandes erros políticos no Brasil. Tem uma política cultural desastrosa, fascista, limitativa, castrativa, é colonizado pelo modelo soviético, nunca tentou uma crítica direta da realidade brasileira, esteve a reboque da burguesia nacional, sempre tentando ou o oportunismo político ou negociar os dissídios da classe operário no Brasil (p. 115).

E continuando o ataque irrestrito ao comunismo e à esquerda, fala da inconformidade com o massacre Stalinista e diz que Sartre e todos os intelectuais responsáveis do mundo já denunciavam isso. É a segunda vez que Glauber recorre a Sartre, uma personalidade “confiável e reconhecida como fonte de esclarecimento” (WALTON, 2012, p. 241)<sup>64</sup>, para sustentar seu discurso e conseguir aquiescência.

---

<sup>64</sup> Walton menciona a estratégia de apelar para uma autoridade ou especialista no assunto como uma tática para sustentar os próprios argumentos. “O apelo à opinião de perito pode ser uma forma

Zuenir concorda que no Brasil, em público, se pode atacar o PC mas defendê-lo pode trazer problemas. Mas para Glauber o ataque vinha justamente da esquerda intocável e autoritária. É preciso lembrar que essa é uma entrevista gravada, que a jornalista tinha intenção de publicar, deve-se a isso toda a discussão em torno do que podia ou não ser dito. Atacar o PC seria “seguro” mas provocaria ainda mais a ira da esquerda. Defender o PC e a esquerda criaria problemas com os militares. Os participantes desse encontro começam a entender que estão próximos de um impasse.

Ferreira Gullar toma a palavra e, também performativo e aumentando o constrangimento no ambiente, diz que quem vai se retirar é ele, pois se ficasse calado estaria concordando com Glauber. Gullar havia sido filiado ao PC e presidia o Centro Popular de Cultura da UNE na época do golpe militar.

Irritado, o cineasta pergunta, “não se pode discutir nada no Brasil?”, no que Gullar responde, “estamos numa ditadura, rapaz”, e Glauber tensionando mais a conversa diz “não achar tanto”, que para ele ditadura era na União Soviética. É claro que essa é uma posição controversa, coloca mais uma vez o cineasta em uma espécie de defesa da ditadura que segundo ele, seria branda.

O fato é que a partir da participação de Glauber e da instalação da polêmica, o debate ganha corpo e exige posicionamento dos participantes. O gravador é desligado e ligado muitas vezes, Glauber diz que nada daquilo pode ser publicado.

O discurso de Glauber não é coeso ou organizado, ele carrega muitas contradições, idas e voltas e ambiguidades, mas parece manter uma integridade discursiva e retórica, se entendermos essa integridade dentro da proposta anárquica do discurso polêmico. Ainda assim, ele inova. Em sua argumentação, introduz um tipo de polêmica que foge àquela convencional que determina dois polos opostos simetricamente. Ele atravessa o jogo como uma terceira via, um terceiro polo talvez, que abala a estrutura narrativa convencional do debate polêmico. Na verdade, ele se coloca estrategicamente entre os dois polos, sendo que ali naquela sala só havia representantes de um dos lados, assim, ele faz de seus interlocutores elementos de

---

legítima de obter esclarecimento e orientações que sustentem uma conclusão conjectural a respeito de uma questão ou problema” (pp. 241-242)

sua performance e gera confusão ao fazer com que tenham aderência a algumas partes do discurso e a outras não.

A prova de que Glauber era um polemista a qualquer custo é o fato contado por Rogério Duarte em entrevista a Narlan Mattos:

Eu me lembro que um dia ele me telefonou pedindo para eu sintetizar Ionesco rapidamente porque ele queria escrever um artigo esculhambando Ionesco (risos). Ele já sabia o ponto de vista sobre o cara antes de ter lido (DUARTE in COHN, 2009, p. 189).

A intervenção de Mário Pedrosa faz uma síntese do rumo que a conversa tomou para tentar organizá-la. Pedrosa consegue enxergar que foi Glauber a semente de degeneração da conversa no momento em que, já no início dissera que iria dar sua opinião e se calar. Mas Pedrosa aponta que Glauber se colocou de forma tão veemente que desvirtuou de alguma forma a discussão, obrigando que todos se posicionassem sobre um assunto, que não era o tema do encontro e que Glauber fez questão de introduzir. Como estava tudo sendo gravado, Pedrosa não via como voltar atrás e restaurar o debate em outras bases, mas acreditava que “um arreglo” era necessário. É importante mencionar que Pedrosa diz concordar com muitos pontos levantados por Glauber em sua crítica à esquerda, e diz-se, ele mesmo, um crítico, mas aponta também que há no discurso do cineasta um problema de tom e forma.

O posicionamento final de Glauber, que encerra a entrevista de forma autoritária dizendo “não vou dizer mais nada, esse debate já era”, surpreende até mesmo a jornalista Elizabeth Carvalho, que pergunta se Glauber concordou em participar só para “checar que a troca de ideias é impossível”. Na realidade, o que Glauber constata e que já expusemos aqui, é que a partir da posição provocadora que ele assumiu e das polêmicas que instaurou, o debate foi sim, possível, mas fora dos critérios tradicionais que consideram que o debate só é válido se ao final, por meio de argumentação racional, produz um consenso. Isso certamente não se aplica aos temas com alta carga ideológica nos quais os interlocutores discutem questões impossíveis de serem abordadas de forma pragmática, já que extravasam para campos de subjetividade inacessíveis como áreas comuns, aquilo que Ruth Amossy chamou de “zonas impermeáveis ao trabalho conciliatório da razão” (AMOSSY, 2017, p. 31).

Glauber foi ao mesmo tempo o polemista e aquele que recua. Encerrou a entrevista e proibiu sua publicação. Há uma falsa impressão de que ali se encerra um debate. Na verdade, a fala de Glauber é uma espécie de prosseguimento de uma performance que já havia sido iniciada e que terá continuidade no espaço público, uma vez que as questões ali discutidas transbordam e expõe o posicionamento daquelas pessoas. A dinâmica que aquela reunião tomou, também revelou uma espécie de coreografia em que cada um sabia qual papel desempenhar. Glauber, o propositor da polêmica; Gullar, aquele que demonstra mais indignação e se levanta ameaçando deixar o encontro; Pedrosa, o apaziguador. O que se dá no grupo é uma partilha nos moldes propostos por Jacques Rancière. Partilha tanto como compartilhamento de algo comum, quanto como divisão de partes exclusivas. Há, portanto, no debate, ao mesmo tempo um compartilhamento de interesses e objetivos e uma divisão aparentemente insuperável de ideias.

Mas qual seria a intenção de Glauber ao fazer, diante dos colegas reconhecidamente de esquerda, uma defesa do governo Geisel e das “boas intenções” desse presidente? Além do desabafo já mencionado e uma convicção de que o tema deveria ser discutido, parece haver também um desejo de reforço de sua imagem perante outros intelectuais de peso no contexto brasileiro. Há quatro momentos-chave em que a participação de Glauber na conversa acentua seu caráter performático: no início, com seu gesto irônico de reverência aos colegas; ao dizer que estava ali só para fazer um registro histórico da sua situação e que não iria dizer mais nada, o que não aconteceu; ao anunciar que rompia oficialmente com o Partido Comunista, chamando também esse gesto de registro histórico; e no final, ao declarar, de forma autoritária, a entrevista encerrada.

### 5.3 A questão do Ethos

Para tentar discutir a atuação de Glauber como polemista dentro do meio intelectual e sua provável estratégia para reforçar a imagem que seus colegas e o público tinham dele, faz-se necessário compreender os modos de funcionamento da criação de uma imagem de si, ou da construção de um *ethos*. Buscar outros exemplos fora do contexto brasileiro e daquele momento de início de abertura, possibilita encontrar semelhanças que podem comprovar a tese de que o discurso e

a interação polêmica apresentam características próprias que independem de questões geográficas e temporais. A partir de artigos das pesquisadoras Paola Cattani e Galit Haddad foi possível estabelecer comparações com outros casos.

Paola Cattani relata em *L’Avenir de la culture: polemique et contre-discours dans les débats des écrivains de l’entre-deux-guerres*<sup>65</sup>, o encontro ocorrido em Madri no ano de 1933, organizado pela *Société des Nations*, com a intenção de promover a cooperação intelectual europeia além de fronteiras nacionais, onde escritores europeus como Paul Valéry, Thomas Mann, Miguel de Unamuno e Johan Huizinga, entre outros, foram convidados para apresentar suas reflexões sobre a identidade e o futuro da Europa.

O debate, muito vivo e por vezes divergente, segundo a autora, mantinha sempre um tom cordial. O papel daqueles homens era, no complexo contexto político dos anos 1930, “restaurar a paz e a harmonia no continente”, mas se encontraram com a difícil tarefa de ter de fazê-lo de forma não conflituosa, expondo suas ideias sobre assuntos muitas vezes delicados. Esse cuidado excessivo para não melindrar colegas escondia na verdade uma série de polêmicas, já que as falas relevaram muitas diferenças profundas na visão dos palestrantes. Ainda assim, o discurso geral defendia valores universais como a paz, a cultura e “ideias nobres e incontestáveis”.

Somente dois autores buscaram nesse encontro colocar-se de forma efusiva e contestadora. Um deles, o escritor francês Jules Romains, causou escândalo com sua fala e o diálogo acabou bloqueado. O outro, o historiador da arte romeno Georges Opresco, foi mais aceito pelo grupo e sua fala foi retomada e discutida. O curioso é que ambos defendiam basicamente as mesmas ideias, tinham opiniões parecidas sobre a importância de se pensar a cultura na Europa como um bloco e não dentro de ideias nacionalistas, ainda arraigadas entre muitos dos presentes. Ambos valorizavam o trabalho da Liga das Nações mas defendiam uma instituição menos burocrática, que diminuísse a distância entre os intelectuais que discutiam

---

<sup>65</sup> Disponível em: <https://journals.openedition.org/aad/2029>.

As fontes primárias do evento em Madri e do seguinte, em Paris, são:

*L’avenir de la culture*, Entretiens de Madrid, 3- 7 maio 1933. (Paris: Institut International de coopération intellectuelle) e *L’avenir de l’esprit européen*, Entretiens de Paris, 16-18 outubro 1933 (Paris: Institut international de coopération intellectuelle). Disponíveis em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3366161v> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33661554>

os problemas do mundo dentro de uma sala e as massas do lado de fora. Contudo, a agressividade com que Romain Rolland ataca o escritor espanhol Manuel García Morente<sup>66</sup>, faz com que sua fala seja rejeitada e a de Opresco acolhida, ainda que, em tese, dissessem a mesma coisa. Para Cattani, o que difere as falas dos dois intelectuais e a recepção que elas têm é o tom do discurso. A mesma diferença que se observa no tom de Mário Pedrosa quando, na reunião, diz a Glauber que ele também é um crítico da esquerda.

Dois meses depois desse evento, ainda segundo Paola Cattani, em um colóquio em Paris, Romain Rolland inicia seu discurso pedindo desculpas por ler sua apresentação, o que não é de seu feitio, mas seguiu o conselho de Paul Valéry que, lembrando-se de Madri, pediu a ele “prudência extrema”. O que Romain Rolland pretendia era colocar em questão essa harmonia combinada, colocar-se contra a escolha de adotar nos debates um tom sempre contido. O escritor denuncia, na verdade, a natureza artificial e estudada da postura adotada por seus pares. Talvez seja a mesma atitude de Glauber quando se irrita com os colegas ao dizer que aquele encontro era o lugar para discutirem o PC, o papel da esquerda e que a discussão estava sendo interdita.

Galit Haddad, por sua vez, em *Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland* (in AMOSSY, 2016, pp. 145-163), parte de um polêmico artigo desse escritor pacifista chamado *Au-dessus de la mêlée*<sup>67</sup> (1914), onde ele entra “em conflito brutal com a ideologia consensual na época da União Sagrada”<sup>68</sup>. Vale a pena nos atermos à explicação que Haddad nos dá sobre a relação entre ethos prévio (a imagem preexistente do locutor) e o ethos discursivo (a imagem que ele constrói com seu discurso) (p. 145). Rolland já teria uma imagem pública de germanófilo, alguém que amava a música, a arte e a literatura alemã e tinha o desejo de construir pontes entre as duas culturas. Isso contribuiu ainda mais para a má aceitação de seu texto que tinha, na verdade, uma proposta pacifista, que atacava a ideologia que

<sup>66</sup> De acordo com Cattani, Morente teria uma visão mais aristocrática da cultura em detrimento daquela que considerava as massas, defendida por Romain Rolland e Opresco, além de ser um ferrenho defensor do nacionalismo.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://archivesautonomies.org/IMG/pdf/antimilitarisme/14-18/romainrolland/rrollandaudessusdelamelee.pdf>. O texto foi publicado na Suíça, no *Journal de Genève*, número 22/23, em setembro de 1914.

<sup>68</sup> Haddad, Galit. *Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland*. In: Amossy Ruth (org.). *Imagens de si no discurso - a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2016. Página 145.

justificava a guerra. Rolland se dirigia à classe intelectual, da qual fazia parte, consternado “com o fato de que aqueles que se encontram no mais alto posto da cultura humana sejam dominados também pela histeria da guerra”.

O escritor e poeta passou anos como um desconhecido professor da Sorbonne e só depois do grande sucesso de seu livro *Jean-Christophe*, decide deixar a universidade e dedicar-se à escrita. Isso lhe deu uma liberdade de atuação que Haddad explica:

Seu estatuto nesse campo lhe concede certa independência cultural: é graças ao capital simbólico acumulado que Romain Rolland pode, no momento da guerra, elevar-se acima do conformismo da União Sagrada e dos desafios imediatos da carreira. Ele está em condições de se engajar em uma batalha intelectual e política e de publicar um discurso contra a doxa (p. 147).

Porém, o sucesso que alcançou como escritor não foi suficiente para impedir que seu texto fosse muito criticado e que sua admiração pela cultura alemã fosse utilizada como arma de ataque. O fato de o autor ter publicado o texto na Suíça, aumentava a antipatia dos franceses que o viam como desertor. A Suíça tornou-se na época uma espécie de reduto de intelectuais pacifistas que formavam um grupo não-conformista, “que se separa da comunidade intelectual e política ao rejeitar o consenso” (p. 149). Rolland passa a encarnar então a imagem do intelectual dissidente.

O que aproxima o objeto de análise deste texto aos abordados nesses dois artigos são as semelhanças que apresentam com os acontecimentos ocorridos na casa de Darcy Ribeiro e que teve na figura de Glauber Rocha o elemento de discórdia. Note-se que nos três casos, ainda que o conteúdo das polêmicas seja diferente, todos atacam frontalmente a classe da qual fazem parte e sofrem as consequências disso: Glauber ataca a “sacralidade” da esquerda e a dificuldade de se promover uma discussão aberta, Romain, após atacar as ideias propostas pelo espanhol M. García Morente sobre a crise da cultura europeia e ser advertido, denuncia a obrigatoriedade de uma cordialidade forçada, Rolland defende a paz atacando seus colegas intelectuais que estariam apoiando a guerra. Para ele, a representação do “verdadeiro intelectual” naquele momento é “a imagem do homem que luta pela Verdade e pela Justiça, mesmo contra seus pares” (p. 155).



Glauber e Jules Romain, ambos convocados para uma reunião de intelectuais para discutir seus países, acabam tendo a mesma função: a implementação de uma polêmica em um contexto que pretendia manter uma narrativa de harmonia ou de concordância. Ao optar por confrontar seus colegas, tanto Romain como Glauber compreendem a necessidade de inserção de um contradiscurso que abale a tepidez do discurso homogêneo, o que acontece seguindo uma espécie de padrão observado nos três casos. O discurso é sempre iniciado com um gesto de gentileza irônica, um elogio que parece preparar o terreno. Glauber com aquele gesto de forçada humildade diante dos mestres, Romain agradecendo efusivamente Morente, seu antípoda, por sua fala e iniciativa daquela manhã e Rolland iniciando seu texto glorificando os jovens franceses nos campos de batalha. A intenção por trás dessas falas de abertura talvez seja apresentarem-se apenas como opositores de ideias e não inimigos. No entanto, nos três casos há uma mudança de tom muito marcante quando se introduz o assunto. Os discursos de Glauber e Romain retomam as falas de seus interlocutores e as invertem. Glauber se coloca como otimista em oposição ao pessimismo apresentado pelos colegas e diz que, ao contrário deles, não vê o país arruinado e sim um terreno fértil para o nascimento de algo novo. Romain, mais direto, diz que não vai debater os pontos onde concorda com M. García Morente mas apenas aqueles com os quais discorda. Já Rolland manifesta em seu texto o mesmo que Glauber lamenta, o ódio que seu posicionamento desperta em seus pares.

Eu me encontro, depois de um ano, cheio de inimigos. Eu tenho a lhes dizer o seguinte: eles podem me odiar (...). Eu não tenho nada a ver com eles. Quer isso agrade ou irrite, isso não me diz respeito.<sup>69</sup>

No caso de Rolland, ele estaria sofrendo, da mesma forma que Glauber, uma espécie de patrulha ideológica — uma desqualificação de suas opiniões por não estarem de acordo com o que a *intelligentsia* da época julgava correto. Glauber se via vítima da patrulha e foi enfático quanto a isso na casa de Darcy mas, curiosamente e reforçando sua natureza contraditória, um ano depois, em 1978, em uma entrevista a Heloisa Buarque de Holanda para o livro *Patrulhas ideológicas*,

---

<sup>69</sup> ROLLAND, Romain apud HADDAD, Galit in: Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland. In: Amosy Ruth (org.). *Imagens de si no discurso - a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 154.

(em que Ferreira Gullar também foi entrevistado) Glauber minimiza a patrulha, diz que não é um assunto sério e que é uma deformação da fala de Cacá Diegues em função dos interesses dos jornais. O próprio Cacá diz que falou muitas coisas mais importantes na entrevista, mas foi o assunto das patrulhas ideológicas, segundo ele abordado de forma jocosa, que ficou.

Nessa entrevista, em 1980, Glauber retoma os assuntos discutidos em 1977 na casa de Darcy, mas desta vez parece não ser para ele um problema colocar-se explicitamente contra todos os lados, acusando abertamente a imprensa, partidos políticos e intelectuais.

Nos casos citados neste ensaio, a presença da performance na polêmica é inegável, não só pelo conteúdo das falas mas muito mais pelas personalidades dos envolvidos. A performance entendida por Diana Taylor como forma de resistência política, é medida em termos de efetividade pelo afeto (do ato de afetar) que produz. O mesmo acontece com a “polêmica-performance”. Os debates levantados por Glauber Rocha, seu posicionamento e o estilo que adotou para si, contribuíram para a consolidação de uma imagem e, conseqüentemente, para o peso de suas palavras, que ainda hoje jogam luz sobre temas controversos. A intervenção acusatória de Jules Romains, no evento de 1933, em Madri, ainda que disputando espaço com grandes nomes da literatura e da cultura europeia do século XX, é a que ganha mais destaque e comentários nos artigos publicados sobre o tema. O retorno a essas polêmicas, e a necessidade de ressignificá-las, é o reconhecimento, -como fenômeno social-, de sua função como promotora de coexistência no dissenso em sociedades regidas pelo conflito.

Em 1996, um outro documento inédito de Glauber, guardado por 15 anos, veio a público. Tratava-se de uma carta escrita pelo cineasta para o então presidente da Embrafilme, Celso Amorim. Datada de 9 de abril de 1981, quatro meses antes da morte de Glauber, a carta foi publicada em 5 de maio de 1996, pela *Folha* no caderno *Mais!*. Nessa carta, numa espécie de ato final, Glauber defende a desestatização de todo o aparato cultural e ataca frontalmente colegas como Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Neville d’Almeida e Hector Babenco. A *Folha* publicou ainda, três dias depois, em 8/05/1996, comentários dos cineastas atacados. Neville disse: “a carta mostra como o Brasil trata mal seus artistas. Quando

escreveu, ele estava abandonado, se sentindo traído pela maior parte dos artistas”.

Ruy Guerra foi menos condescendente:

Existiu um primeiro Glauber e um segundo Glauber. O primeiro foi o cineasta de *Barravento*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Terra em transe*, [...] O segundo Glauber é o autor dessa carta [...], com esse eu já tinha tomado a iniciativa de romper quando publicou a sua carta-manifesto na revista *Visão* em que elogiava a ditadura militar e o General Golbery. [...] Em tempo, fui ao enterro do primeiro Glauber, emocionado e dolorido. O segundo Glauber não merece o primeiro, nem a minha tristeza.<sup>70</sup>

Arnaldo Jabor respondeu que “o Cinema Novo foi um movimento de irmãos briguentos e apaixonados. A leitura que a imprensa faz de Glauber e do Cinema Novo e mixa e careta. Não adiante explicar. Amor não se explica”.

E, finalmente, Hector Babenco disse que por um lado ficou feliz de ver que Glauber havia chegado à conclusão que ele, Babenco, já havia chegado muito antes: “a falência do modelo estatal de cinema. O que ele não entendeu é que, com Estado ou sem Estado, a massa escolhe o que quer ver. Ele nunca levou em conta o desejo do outro, mas sim quis impor seu desejo ao outro”. 15 anos depois de sua morte, Glauber ainda causava polêmica entre os colegas.

A última vez em que José Almino esteve com Glauber foi em 1979, quando estava de passagem pelo Brasil. Uma amiga em comum, Guguta Brandão, entrou em contato com Almino avisando que Glauber gostaria de vê-lo, mas pediu que fosse sozinho, havia todo um sigilo no encontro, uma clandestinidade. Isso não assustou José Almino, que já conhecia as paranoias do amigo. O encontro foi no Leme, em uma vila de casas perto da praia. O cineasta veio ao seu encontro. Glauber estava abatido, decepcionado, ainda reclamava das perseguições. Não conversaram sobre cinema, o assunto era política e a morte da irmã, Anecy, ocorrida em 1977.

Esse assunto, aliás, marcou muito as conversas que tiveram desde o acidente. José Almino conta que, depois do ocorrido, Glauber foi passar um tempo na casa de Caetano. Estava obcecado, acreditava que Walter Lima Júnior, marido da irmã, e uma “pessoa adorável”, segundo o sociólogo, havia sido responsável pela

---

<sup>70</sup> *Cineastas respondem à carta de Glauber*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/08/ilustrada/7.html>

sua morte. Queria denunciar o cineasta e ligava para as pessoas contando suas suspeitas. Caetano buscou a ajuda de Rogério Duarte para acalmar o amigo.

Ancy caiu no poço do elevador e Glauber passou a desconfiar que Walter Lima a tinha empurrado. Ninguém levava a sério. Nesse período ninguém queria papo com ele por causa desse assunto, era um assunto mais complicado do que a carta sobre o Golbery. Ele ficou na casa de Caetano nessa época, Caetano me disse que quase enlouqueceu com essa história. Ele ligou para Rogério Duarte, que era um guru para eles todos, em Brasília, pedindo que viesse ao Rio para falar com Glauber, que aquilo estava demais, passando dos limites, Glauber queria prestar queixa, ficava especulando, querendo mostrar o absurdo da versão oficial da morte... Rogério veio, ficou com Glauber e um dia, disse Caetano, chegam eles e os dois estavam convencidos! Glauber convenceu Rogério, que era doído que nem ele (risos).<sup>71</sup>

Em 1997, ao decidir publicar a entrevista feita 20 anos antes, a jornalista Elizabeth Carvalho apostou na atualidade da conversa e na necessidade de manter viva a chama das discussões ocorridas em um período obscuro do país. Agora, a conversa é mais uma vez retomada, mas procurando-se extrair dela, mais do que propriamente o conteúdo das falas daqueles intelectuais, os seus modos de fazê-las surgir, transbordar e afetar.

---

<sup>71</sup> ALENCAR, José Almino. Depoimento à autora.

## 6. POLÊMICA COMO PROTESTO E RADICALIZAÇÃO ESTÉTICA

A arte contemporânea parece o lugar por excelência para a produção e disseminação de escândalos e polêmicas, já que, reconhecidamente, impôs uma ruptura radical com as formas de arte tradicionais. Apesar de a polêmica nas artes apresentar algumas das características mencionadas no primeiro capítulo, ela possui também especificidades, o que torna a relação ainda mais complexa e paradoxal. Quando é que a arte causa escândalo e quando ela gera polêmica? São duas dinâmicas diferentes. É sobre isso que Nathalie Heinich — socióloga e diretora do Centro de Pesquisa Sobre as Artes e a Linguagem (EHSS – Paris), com linha de pesquisa centrada na sociologia das profissões artísticas e práticas culturais —, discorre em *L'art du scandale*<sup>72</sup>. Heinich faz, na verdade, uma distinção entre escândalo e “affaire”, que, segundo sua descrição, corresponde ao que estamos chamando aqui de polêmica.

### 6.1 Transgressão dos códigos de representação

A autora parte de dois exemplos conhecidos: as pinturas *A morte da Virgem*<sup>73</sup>, de Caravaggio e *Um funeral em Ornans*, de Gustave Courbet.

*A morte da Virgem* (1604-1606) foi o último trabalho de Caravaggio para a Igreja já que foi rechaçado por ter sido considerado inadequado e desprovido de santidade. Ao retratar a morte de Maria, em tela encomendada pelo rico advogado Laerzio Cherubini para o altar de Santa Maria della Scala, a mais importante igreja da Ordem das Carmelitas Descalças — Caravaggio utilizou como modelo o corpo de uma prostituta que morrera afogada no rio Tibre, em Roma. A escolha da modelo por si só já foi motivo de comoção. Para piorar, Caravaggio retratou Maria de forma muito realistas, com os tornozelos à mostra, aparentemente inchada, com o corpo praticamente jogado sobre uma mesa e cercada dos apóstolos, esses também com aparência pouco enaltecida. A irmandade recusou a tela. O pintor Rubens,

<sup>72</sup> HEINICH, Nathalie. *L'art du scandale – Indignation esthétique et sociologie des valeurs*. In: *Politix*, vol. 18, n° 71/2005, pp. 121-136. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm>. Acessado em 11/01/2022.

<sup>73</sup> Para a história da tela *A morte da Virgem* ver: NIFOSÌ, Giuseppe. *La morte della Vergine di Caravaggio*. Disponível em: <https://www.artesvelata.it/morte-vergine-caravaggio/>, acessado em 08/02/2022.

reconhecendo a qualidade artística da mesma, sugeriu ao Duque de Mântua que a comprasse. A partir de então, o duque passa a receber solicitações constantes de jovens pintores que desejavam ver ao vivo a famosa pintura, motivo de tanta controvérsia. *A morte da Virgem* foi vendida depois ao rei Charles I, da Inglaterra e, em seguida, a Luís XIV. Hoje encontra-se no Louvre.



Figura 2 – A morte da Virgem (1604 – 1606), Caravaggio.

O tema da morte de Maria era muito caro aos artistas medievais e renascentistas, que seguiam fielmente a iconografia para retratá-la. Ao pintar a mãe de Jesus com os cabelos desgrenhados, usando uma roupa vermelha e não preta — como pedia a tradição —, e com a aparência de uma “mulher qualquer”, Caravaggio desrespeita a mais importante das mensagens: o corpo de Maria deveria representar o milagre de uma morte onde não se realiza o perecimento corporal, já que ela foi

aceita imediatamente no paraíso. Ou seja, o “erro” de Caravaggio foi apostar em uma representação que maculava a iconografia canônica; gesto imperdoável para o clero mas nem tanto para os amantes das artes e mecenas da época.

Já *Um funeral em Ornans* (1849-1850), de Gustave Courbet, registra o enterro de seu tio-avô na pequena cidade de Ornans. A pintura, apresentada no Salão de Paris de 1850, causou desconforto por seu “excesso” de realismo e tornou o nome de Courbet famoso. O pintor retratou um funeral real, com as pessoas presentes na cerimônia e não modelos. Além disso, Courbet produziu a tela em grandes dimensões (3,1m x 6,6m), formato geralmente reservado, na época, à pintura histórica.



Figura 3 – Um funeral em Ornans (1849-1850) – Gustave Courbet

As pinturas de gênero, que representavam cenas triviais do cotidiano, eram normalmente apresentadas em pequenos formatos. O quadro recebeu críticas de que não tinha uma retórica sentimental, que os retratados não exibiam gestos de pesar e que Courbet buscara deliberadamente criar uma “imagem feia”. Curiosamente, anos mais tarde, em 1873, Courbet, já com outras orientações políticas (aderiu ao socialismo e chegou a participar ativamente da Comuna de Paris, em 1871), renega a tela e diz que “não valia nada”, já que seus trabalhos dos últimos anos eram carregados de engajamento.

Não há como falar em Courbet, escândalo e polêmica sem mencionar *A origem do mundo* (1866). A tela — que já pertenceu a Jacques Lacan<sup>74</sup> — era considerada pornográfica e imoral. Foi exposta ao público pela primeira vez em 1988, no Museu do Brooklyn, e na França somente em 1995, no Museu d’Orsay, onde se encontra até hoje. Uma das questões que mobilizou durante anos especialistas — por mais que pareça irrelevante — foi a busca pela identidade da modelo retratada. A dúvida foi sanada em 2018, quando o historiador francês Claude Schopp, especialista em Alexandre Dumas, ao analisar a correspondência entre o filho deste e a escritora Georges Sand, encontrou, por acaso, uma referência ao quadro e à Constance Quéniaux, bailarina da Ópera de Paris e amante do diplomata turco otomano Khalil-Bey, colecionador de arte erótica, que havia encomendado a tela a Courbet.



Figura 4 – A origem do mundo (1866), Gustave Courbet

---

74 Como a tela chegou às mãos de Lacan nunca ficou claro. O que se diz é que foi comprada por ele em 1954 ou 1955, depois de ter sido confiscada de um aristocrata húngaro pelos nazistas na II Guerra. Roubada, a tela teria passado um tempo nas mãos do Exército Vermelho; depois, em um novo roubo, teria sido levada para a Suíça. Após a morte de Lacan, a tela passou para as mãos do Estado Francês.



*A origem do mundo* não gerou escândalo na época em que foi produzida, pois seus proprietários a mantinham longe dos olhos do público, geralmente escondida. As polêmicas começaram a acontecer no século XX, depois que passou a ser exibida; e ainda hoje, em pleno século XXI, a imagem gera controvérsia no Brasil e no mundo: a Feira do Livro de Braga, em Portugal, em 2009, foi invadida pela polícia que confiscou exemplares de um livro com *A origem do mundo* na capa (isso nos remete ao ocorrido na Bienal do Livro de 2019, no Rio de Janeiro, quando o prefeito Marcelo Crivella censurou e mandou recolher a história em quadrinhos da Marvel, *Vingadores – A cruzada das crianças*, por conter um beijo gay).

Em 2012, o artista dinamarquês Frode Steinicke postou em seu perfil do Facebook uma foto de *A origem do mundo*. O *post* foi censurado e seu perfil eliminado. O algoritmo reconheceu ali uma violação das regras. O fato, é claro, ganhou grande repercussão com a viralização de um meme que mostrava Mark Zuckerberg sorrindo diante do quadro, como se fosse uma tarja. Em setembro desse mesmo ano, no Rio de Janeiro, a palestra ministrada pelo historiador Jorge Coli, na Academia Brasileira de Letras — em que ele mostrava uma imagem da tela e tecia comentários a respeito —, teve a transmissão ao vivo interrompida pois o conteúdo foi considerado impróprio pela ABL, que alegou que o site não tinha restrições de idade. O fato gerou debates entre especialistas em história da arte e motivou a publicação, em 23 de setembro, de uma reportagem de capa sobre a pintura na revista dominical *O Globo*. A imagem das partes íntimas feminina em close na capa da revista causou grandes reações dos leitores, que enviaram uma enxurrada de cartas ao jornal reclamando do atrevimento do veículo, e dizendo que aquela era uma revista “de família”, que tiveram de escondê-la das crianças etc.

Por outro lado, a arte contemporânea encontrou na tela de Courbet inspiração para releituras e apropriações. A artista francesa Orlan reinterpretou a tela com a fotografia *L'origine de la guerre* (1989), substituindo o nu feminino pelo nu masculino. A intenção era discutir a noção de obsceno e as relações de gênero, relacionando o sexo masculino à origem da guerra, ao contrário do feminino, de Courbet, retratado como origem do mundo: um com carga destrutiva e o outro com poder criador.



Figura 5 - A origem da guerra (1989), Orlan.

Em 2014, Deborah de Robertis, artista de Luxemburgo, ganhou fama ao realizar uma controversa performance diante da obra. A artista entrou no museu, sentou-se no chão em frente à tela, levantou o vestido e imitou a pose da modelo no quadro. Os seguranças do museu se movem, desorientados, para tentar esconder a exibição; a artista apenas observa a plateia que a aplaude. A performance, gravada, está em vídeo no Youtube<sup>75</sup>, onde foi postada com a voz da artista declamando um poema e com a *Ave Maria*, de Franz Schubert, ao fundo. As fotos de melhor qualidade disponíveis na internet têm o sexo da performer coberto.



Figura 6 – Performance O espelho da origem (2014), Deborah de Robertis

<sup>75</sup> Performance Deborah de Robertis disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uMVrEgzUGdk>

E até um romance a tela de Courbet rendeu. O pintor e escritor Serge Rezvani lançou, em 2000, o livro *A origem do mundo*, em que o personagem Bergamme, um anão cleptomaniaco e iconoclasta, obcecado pelo quadro de Courbet, sonha em apoderar-se dele. O homem acaba por provocar um incêndio no museu em que o quadro se encontrava, é preso e, na prisão relata a um jornalista os motivos que o levaram ao crime. Em sua loucura, Bergamme vê no quadro uma fragmentação provocadora, um desejo de isolar o sexo do conjunto do corpo, que abria caminho para a dessacralização cada vez maior do corpo humano por parte dos artistas, fazendo dele objeto de todo tipo de mutilação e experiências. No livro, Rezvani faz também uma crítica aos museus que, ao embalsamar obras primas em seus salões, as condenam a uma lenta decrepitude<sup>76</sup>.

## 6.2 Escândalo versus *Affaire*, ou polêmica

Segundo Heinich, uma obra de arte para causar escândalo e sair da invisibilidade precisa quebrar regras e transgredir códigos estabelecidos, mas deve ficar explícito que aquele é um gesto voluntário e assumido e não um engano ou um erro de avaliação. Caravaggio e Courbet transgrediram o código constitutivo da arte clássica: a hierarquia de gêneros, que comandava os níveis autorizados de realismo (HEINICH, 2005, p. 123). A resposta à transgressão é a indignação, e no caso de Courbet, o fato ganhou uma ressonância inédita graças ao grande número de visitantes no Salão de Paris, e à circulação da opinião dos críticos nos jornais.

A geração seguinte, dos impressionistas, foi a que institucionalizou a transgressão com o Salão dos Recusados (*Salon des refusés*). Com não eram aceitos no Salão de Paris por apresentarem uma arte considerada anti-acadêmica e anti-romântica, o grupo de pintores recorreu ao imperador Napoleão III que, apesar dos protestos, permitiu que se organizasse uma exposição paralela à oficial. O primeiro Salão dos Recusados foi inaugurado em abril de 1874, no ateliê do fotógrafo Felix Nadar. A partir desse evento, os artistas passaram a montar suas próprias exposições. Para Heinich, esse acontecimento institucionalizou as divisões entre diferentes tipos de artistas e críticos e de público. De um lado o grande número de

---

<sup>76</sup> Para ver mais sobre *A origem do mundo* de Serge Rezvani: <https://www.noosphere.org/livres/niourf.asp?numlivre=-320759>

peças ainda apegadas aos valores clássicos que não concebia o trabalho artístico controlado pela subjetividade do artista; do outro, em número reduzido, aqueles que “convertidos à modernidade” esperavam do artista justamente que se manifestasse pela subjetividade ou pela singularidade (HEINICH, 2005, p. 125).

Cette duplication des univers de référence a pour conséquence immédiate de diminuer considérablement la probabilité d’un scandale au sens propre du terme: c’est que celui exige une certaine unanimité dans l’indignation, l’adossement à des valeurs considérées comme absolues, partagées par tous. Faute de quoi, on n’est pas dans le “scandale” – dont le type idéal est un événement spectaculaire mais éphémère, telles les protestations massives durant une représentation – mais dans l’“affaire”, c’est-à-dire dans un affrontement public et relativement durable entre deux jugements opposés à propos d’un même objet, attaqué par les uns et défendu par les autres [...].<sup>77</sup>

A reação indignada diante da transgressão dos códigos de representação, próprios da modernidade, é consequência da duplicação de paradigmas artísticos, onde o contexto de recepção perdeu sua homogeneidade. Ou seja, não há mais como a indignação provocar escândalo — que demandaria uma unanimidade — e sim o que Heinich chama de “affaire”, confrontos entre partes opostas; que para nós é a polêmica. O escândalo seria então um indicador de valores compartilhados e o “affaire”, ou a polêmica, um indicador da divisão de valores que perderam a unanimidade com a cada vez maior normalização das transgressões. Essa perda de coesão no compartilhamento de valores se inicia com a arte moderna e se intensifica com a arte contemporânea (HEINICH, 2005, p. 126).

E isso nos leva à principal questão deste capítulo: o potencial polêmico de uma obra de arte está diretamente relacionado a quem a recebe e como a recebe, é um “ato comunicacional”. Adotamos essa abordagem a partir do ponto de vista

---

<sup>77</sup> HEINICH, Nathalie. *L’art du scandale – Indignation esthétique et sociologie des valeurs*. In: *Politix*, vol. 18, n° 71/2005, p. 125. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm>. Acessado em 11/01/2022. Em tradução livre: Essa duplicação dos universos de referência tem por consequência imediata a diminuição da probabilidade de um escândalo no sentido próprio do termo: é que este exige uma certa unanimidade na indignação, o respaldo de valores considerados absolutos, compartilhados por todos. Caso contrário, não estamos no campo do escândalo, cujo tipo ideal é um acontecimento espetacular, mas efêmero, como os protestos em massa durante uma representação – mas no do “affaire”, ou seja, do confronto público e relativamente durável entre dois julgamentos opostos sobre um mesmo objeto, atacado por alguns e defendido por outros.

sociológico de Heinrich que considera que a forma como as pessoas concebem a arte varia de acordo com inúmeros fatores: temporais, espaciais, culturais, sociais etc.

Todas as concepções têm sua lógica própria, que é defendida a partir do que interessa ou não ao espectador. Além disso, a autora considera que arte é, além da obra, o público, os produtores, intermediários, críticos e curadores. Ou seja, para a compreensão do que seja arte hoje, a noção mesma de arte precisa ser alargada para além da obra.

Em entrevista<sup>78</sup> ao Ateliê de Humanidades, em parceria com a BiblioMaison, a autora discorre sobre a ideia de transgressão na arte contemporânea, que considera não como um período da arte ou um gênero artístico mas como um paradigma, assim como a arte clássica e a moderna. Todas obedecem certas regras, mas a arte contemporânea o faz dentro de um código não explícito, que faz sentido para quem está dentro do mundo da arte mas que, para aqueles que o ignoram, só gera desorientação e desconforto. E essa regra implícita, para que uma proposta artística seja considerada contemporânea, é a transgressão das fronteiras entre arte e não-arte. Ela não deve se apresentar como nos paradigmas clássico e moderno mas deve transgredir o próprio limite do que aparece como obra de arte. Há uma porosidade entre uma obra de arte, o que não é obra de arte e tudo que a cerca. Se nos paradigmas anteriores a criação se dá de acordo com questões artísticas, plástica, formais e iconográficas, a arte contemporânea cria a partir de questões do mundo, incorporando problemáticas não só da estética mas de elementos mais gerais. Além disso, falar em arte contemporânea significa referir-se a uma infinidade de formatos, estilos e propostas que contribuem para a complexidade de sua análise.

Os conflitos em torno da arte contemporânea são hoje um bom exemplo destas situações em que detratores e defensores não apenas não compartilham os mesmos valores, mas, sobretudo, não aplicam os mesmos registros de valores aos mesmos objetos.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Entrevista Nathalie Heinrich, *O que pode a arte?* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chR0kyiLPIM>, acesso em 25/01/2022.

<sup>79</sup> HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 44, apud MAGNELLI, André, RIBEIRO, Liz. *Arte Contemporânea, um dever de radicalização. Reflexões em torno de Nathalie Heinrich*. 2018.

Voltamos, então, à diferença entre causar escândalo ou polêmica. Para o escândalo acontecer é preciso que valores comuns à maioria sejam atacados. O potencial de uma obra de arte hoje para causar escândalo está reduzido por alguns fatores: uma banalização por parte do grande público das expressões artísticas que, vistas como ficção, não teriam influência na vida real; uma tendência a se olhar o artista, por parte dos não-iniciados - como um “maluco inofensivo” que está ali produzindo uma arte que pode ser de protesto ou entretenimento (já que a indústria cultural tratou de jogar tudo dentro de um mesmo caldeirão) mas que, de certa forma, está distante de sua realidade. Mas não se pode desconsiderar que existem três tipos de público: o que consome e conhece arte, o que a repudia e ataca, e o que é completamente indiferente a ela, e que em um país em que a maior parte da população vive em condições precárias e a educação e a cultura são artigos de luxo, os indiferentes são a grande maioria.

Mas qual o potencial concreto de a arte contemporânea causar escândalo ou polêmicas que ganhem repercussão e ativem o debate público? De modo geral, a arte contemporânea vem sendo vilipendiada. Com a queda de critérios artísticos do passado que não são mais válidos, e teorias da arte que oferecem poucos recursos para a análise da criação atual, o contemporâneo tornou-se o campo da imprecisão e, por que não, do caos, onde tudo pode ou não ser arte. A pergunta que hoje soa como clichê e parece superada “isso é arte?” ou mesmo “o que é arte?” deve ser substituída, diz o filósofo Nelson Goodman, por “quando há arte?”, já que, desde Duchamp, o contexto passa a ser mais definidor do que as qualidades intrínsecas ao objeto em si; ou seja, “a intenção e projeto dos artistas e o contexto filosófico e artístico no qual o objeto aspira ao estatuto artístico” (JIMENEZ, 2010, p. 31) são mais adequados atualmente para uma eventual definição de obra de arte. Logo, assim como Heinich, Marc Jimenez conclui que está nas mãos de historiadores da arte, críticos, curadores e galeristas o poder de conferir a autenticidade da intenção artística e elevar eventualmente o objeto banal à categoria de objeto artístico.

Reside nesse paradoxo boa parte da discussão acerca da arte contemporânea. Se ela é o lugar por excelência da transgressão e da rebeldia, ao mesmo tempo está inserida em um sistema cultural baseado em gestão institucional e mercado de massa. Nesse contexto, se imaginaria que a arte seria algo mais acessível e com mais reconhecimento, no entanto o debate sobre a arte contemporânea se dá entre

especialistas ou iniciados. Isso é indício de uma verdadeira distorção entre a legitimação institucional, da qual a arte se beneficia, e seu reconhecimento público, bem mais modesto (JIMENEZ, 2010, p. 34). Assim, ao mesmo tempo em que a brecha entre o mundo da arte e o espectador comum aumenta, os artistas — “cooptados” pelo mercado — não se encontram em condições de, mesmo com suas obras mais provocativas, enfrentar criticamente esse sistema. O que se vê é as instituições integrando os trabalhos polêmicos, entendendo essa integração como parte do jogo de uma indústria cultural que tem por lema oferecer a todos acesso à arte, ao entretenimento, à diversão, à cultura, etc. Aparentemente democrático, o sistema dá ao cidadão liberdade para escolher como, onde e de que maneira quer usufruir dele, apesar de em uma sociedade capitalista que assegura massivamente a promoção de seus produtos, “a liberdade do indivíduo consistir em liberdade para agir como todo mundo”. (p. 129)

Ainda assim, com todo o descrédito e em meio à tão falada “crise da arte contemporânea”, há toda uma gama de artistas que atuam nesse lugar da transgressão escandalosa e que produzem obras com alto potencial polêmico; e dizemos “potencial” pois, muitas das vezes, a polêmica não acontece devido ao confinamento dos trabalhos em um circuito de nicho que desvenda prontamente seus códigos.

Por isso a arte contemporânea não pode ser analisada como um bloco, diz o intelectual midiático e polemista Michel Onfray. A escolha desse autor como referência bibliográfica, corrobora com a proposta desta tese de trazer para a discussão figuras públicas que, por meio da polêmica, tornaram-se fenômenos midiáticos. Enzo Traverso comenta a ascensão de Onfray.

[...] foi a indústria cultural que o catapultou para o proscênio. No começo, ele fez a escolha corajosa de fundar a Universidade Popular de Caen<sup>80</sup>. Parece-me, entretanto, que, se ele é tão ouvido e lido, é porque está onipresente na mídia: nós o vemos na televisão, nós o ouvimos no rádio, nós avistamos seu retrato nas bancas de jornal... Ele alimenta essa imagem de “estraga-prazer” profissional em talk-shows. Para além de suas intenções, é a expressão de um processo generalizado de reificação da cultura. Seu ataque a Freud foi milimetricamente arquitetado por uma

---

<sup>80</sup> Criada por Michel Onfray, em 2002, é uma universidade livre, baseada no princípio de isenção de taxas. Não tem nenhum exame e nem confere diplomas, o acesso é livre a todos e não exige qualquer qualificação acadêmica.

máquina que queria causar escândalo e promover seu livro. (TRAVERSO, 2020, p. 50)

Onfray é, então, uma boa referência para um trabalho sobre polêmica, e apesar de algumas considerações um tanto excêntricas dentro de sua *estética hedonista*, o filósofo oferece alguns bons caminhos para reflexão — e também discordância — ao identificar uma postura niilista na arte contemporânea.

A suposta carga de negatividade que se atribui a obras de arte contemporânea polêmicas seria reflexo de um mundo niilista, que por sua vez impregna e gera uma estética niilista, que, por sua vez, se impõe em contraste a outro mundo em que prevalece a intolerância pelo sofrimento e infelicidade. Logo, em oposição à “negatividade” da arte contemporânea, Onfray propõe uma “estética cínica”. A arte para ele, como para Heinrich, sempre será um produto do tempo, do local e do contexto em que é produzida. A arte contemporânea promove um afastamento daquilo que chamou de “religião do Belo”, que possibilita toda a diversidade existente. Isso é positivo, mas, apesar de Duchamp (que para ele realizou um verdadeiro “golpe de estado no mundo da arte”), Onfray ainda vê nessa arte resquícios de platonismo e idealismo, e esse platonismo se faz presente através de um certo fetiche pelo conceito e pela ideia. Ou seja, a obra pode ser vazia de conteúdo mas estar vestida de algum conceito, de alguma ideia que explica a partir de onde ela foi concebida. Assim, “magicamente”, diz Onfray, a obra ganha significado. Ele faz uma comparação com a história da *Roupa do Rei*, em que todos fingem ver o monarca desfilando em um traje espetacular quando na realidade o rei está nu.

A partir de suas observações o filósofo constata que há uma predileção na arte contemporânea por temas e materiais que remetem a coisas negativas: cadáveres, sangue, dejetos etc. E apesar de reconhecer que há muitas vezes um porquê para tal escolha — uma postura crítica e pertinente —, em muitos casos tudo não passa de espetacularização. Esses artistas estariam utilizando essas supostas radicalizações estéticas como forma de autopromoção, buscando encontrar um lugar ao sol no difícil mundo das artes.

Para Onfray, esse niilismo no terreno estético é problemático por estar ligado a uma pulsão de morte que faz com que se façam, e sejam expostas em



galerias, obras que são apenas reproduções “dos defeitos da nossa época” (ONFRAY, 2006, p. 134). Ou seja, as exposições serviriam de arena para neuroses, psicoses e outras “paixões tristes” que moldam nossa civilização e atormentam os indivíduos.

Mas contra a toda suposta negatividade e “cinismo vulgar da religião da mercadoria” que domina a arte contemporânea, o antídoto seria o cinismo nos moldes de Diógenes de Sínope, uma alternativa mais positiva ao mundo Platônico. Os Cínicos rejeitavam valores sociais, desprezavam bens materiais e viviam de forma considerada degradante para a sociedade grega mas, no entanto, todo esse comportamento tinha motivação filosófica.

Le jugement esthétique cynique synthétise donc le fond nominaliste et la forme subversive dans un antiplatonisme agonique illustre par Nietzsche et Deleuze après lui.: le grand combat de la postmodernité consiste à inverser les valeurs platoniciennes, à dépasser et enterrer Platon, puis à construire une éthique et une esthétique immanentes, païennes, corporolles, indexés sur la pulsion de vie et non plus fascinées, comme l'Occident Chrétien, par la pulsion de mort.<sup>81</sup>

Nessa modernidade niilista, que é a do comércio e do liberalismo, nada escapa do domínio da negatividade que é celebrada pela arte contemporânea, - diz Onfray -, com degradação, sujeira, dejetos, sangue, morte, gritos, etc. E toda essa brutalidade é escondida por um discurso teórico que apela a autoridades e citações intimidantes que legitimam o trabalho. Polêmico, cita a filosofia de Guy Debord como uma das usadas para a intimidação. Seu conceito de sociedade do espetáculo foi sequestrado e adaptado para todo tipo de objetivo, mas principalmente para tranquilizar a consciência daqueles que, utilizando essa “mágica filosófica”, buscam desvincular sua atuação do capitalismo de mercado que precisam, - no papel social e político que lhes cabe - denunciar, tentando colocar-se de acordo assim com os situacionistas de Debord (ONFRAY, 2006, pp. 138-9), que entendiam que a arte, além de ser desvinculada da noção de “atividade especializada”, era

---

<sup>81</sup> ONFRAY, Michel. *Archéologie du présent: manifeste pour une esthétique cynique*. Paris: Grasset - Adam Biro, 2003, p. 16. Em tradução livre: O julgamento estético cínico sintetiza, portanto, o fundamento nominalista e a forma subversiva em um antiplatonismo agônico ilustrado por Nietzsche e depois Deleuze a partir dele: a grande luta da pós-modernidade consiste em inverter os valores platônicos, em superar e enterrar Platão, depois construir uma ética e uma estética corporal, pagã, indexada à pulsão de vida e não mais fascinada, como o Ocidente cristão, pela pulsão de morte.

sempre revolucionária, ou não era nada. Só a título de curiosidade, Guy Debord também foi bem polêmico durante os anos em que esteve à frente da Internacional Situacionista, movimento de cunho político e social que surgiu na Itália no final dos anos 1950 e que fazia a fusão de várias tendências artísticas. Apesar de considerado por muitos como o mentor intelectual do movimento, Debord demonstrava em certas situações um caráter autoritário e chegou a expulsar alguns membros do grupo que discordavam de suas ideias, como o escritor e filósofo belga Raoul Vaneigem.

Onfray faz questão de frisar que é um defensor da arte contemporânea e que rejeita os ataques generalizantes, mas há pontos que identifica como problemáticos e que, segundo ele, deveriam ser combatidos. A conceitualização excessiva e “ultrajante”, por exemplo, reduz a obra, vista como *cosa mentale*, apenas ao conceito. Nisso se dá a vitória do Platonismo, o real importa menos do que ideia por trás da obra. Esta se confunde com o discurso que a funda. Toda obra de arte é conceitual, mas o excesso acaba por matá-la. O mesmo ele observa com a prática da catarse. Mais uma vez, toda obra de arte é catártica, mas “a transformação do veículo em destino cria mal entendidos” (ONFRAY, 2003, p. 35). A purgação de afetos por mecanismos de sublimação faz sentido em contextos onde há algo concreto contra o que lutar, protestar. Onfray cita as performances e *happenings* de artistas austríacos e alemães teatralizando afetos ruins como forma de acertar as contas com o nacional-socialismo. Essas teatralizações incluíam espetáculos escatológicos, sacrifícios de animais, sexualidade transgressiva, zoofilia, orgias, tudo que fizesse um retorno à cena primitiva do nazismo, agora sublimada para tentar um distanciamento.

Uma tendência ao xamanismo e a práticas de purificação de afetos também levou para o teatro e para a cena estética o espetáculo como cura:

[...] le spectacle telle une cure, la performance pratiquée sur le schema de l'analyse, le geste, le verbe, le corps impliqués dans un jeu psychothérapique, ce nouveau dispositif conceptuel suppose la transformation des névroses, psychoses et autres affections mentales personnelles ou collective en modèles esthétiques (p. 38).<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Em tradução livre: [...] o espetáculo como cura, a performance praticada sobre o esquema da análise, o gesto, o verbo, o corpo envolvido em um jogo psicoterapêutico, esse novo dispositivo conceitual supõe a transformação de neuroses, psicoses e outros afetos mentais pessoais ou coletivos em modelos estéticos.

Mas esses são os anos 1960. A pergunta de Onfray é de que maneira essas mesmas práticas podem, no mundo de hoje, cooptado pelo mercado e pelo capital e “fascinado pelo niilismo e pela imoralidade”, serem utilizadas como meios de cura, protesto, sublimação etc., já que não resta mais nada a transgredir. Nisso ele se engana. Num mundo marcado por uma ascensão do autoritarismo e de valores conservadores, onde a violência de gênero, o racismo e a xenofobia são matérias cotidianas, o que não falta são lugares para transgressão e protesto. No entanto, existe, sim, uma distinção entre uma arte que se faz apenas para satisfazer o mercado e aquela que assume, realmente, seu papel político e social. Para Onfray há artistas que cultivam a provocação como se apenas isso bastasse e que não haveria por trás de seus trabalhos nada mais do que uma tentativa de chamar a atenção pelo escândalo. São os cínicos vulgares, que fabricam reputações utilizando a transgressão e o escândalo para acelerar a transformação de um nome em um repentino valor de mercado (ONFRAY, 2003, p. 69).

Como exemplo dessa prática, cita o trabalho do artista chinês Zhu Yu, que faz parte do coletivo também chinês *Cadáver*. As imagens da performance mostram o artista lavando um feto morto em uma pia e em seguida, sentado diante de uma mesa com o feto em um prato. Na foto seguinte, Zhu Yu aparece levando com as mãos o pequeno corpo, desmembrado, à boca e comendo-o. Esse trabalho chamado *Eating people* foi exibido, no ano 2000, na exposição *Fuck off*, realizada na Eastlink Gallery, em Xangai, que teve como curadores os artistas Ai Wei Wei e Feng Boyi. Pouco depois de aberta, a exposição foi visitada por agentes do Departamento de Inspeção Cultural da China, que determinou que a obra, considerada inapropriada, fosse removida. O choque provocado pelas imagens fez com que muitos duvidassem da veracidade da cena. Cogitou-se que o feto era na verdade um boneco. Consultado, o artista não só negou, afirmando que os fetos utilizados eram reais, como ainda contou que os roubara de uma faculdade de medicina. Zhu Yu chegou a ser processado por esse roubo.

Onfray relata o choque que as imagens causam mas ignora aquilo que para nós é o mais importante: como esse trabalho circulou e gerou polêmica. As imagens circularam na internet fora de seu contexto original de trabalho artístico. Inicialmente, foram apresentadas como um prato típico chinês vendido em

restaurantes de Taiwan. O site americano de checagem de fatos *Snopes*, denunciou a mentira, mas a mesma não deixou de circular como uma forma de demonizar a China e sua população. Esse conteúdo também foi publicado no site brasileiro *Holofote* sob o título *O prato mais horrível da China: sopa de feto*. Por aqui, a Agência Lupa, de verificação, acusou a falácia. Essas fotos também apareceram no documentário *Beijing Swings*, exibido pelo canal de TV britânico Channel 4. O filme apresenta artistas que fazem parte de uma onda de arte radical, *extreme art*, que domina o cenário da arte contemporânea chinesa. O diretor, o crítico de arte Waldemar Januszczak, defendeu o artista dizendo que antes de condenar é preciso entender porque a China está produzindo esse tipo de arte.

O Channel 4 recebeu muitas reclamações dos telespectadores e até as representantes governamentais — como a deputada conservadora Ann Widdecomb e a embaixada da China em Londres — manifestaram publicamente sua indignação; mas um porta-voz da emissora respondeu que, apesar de levar seriamente em consideração as reclamações, não abriria mão de exibir o documentário que, estima-se, foi assistido por cerca de 900 mil pessoas<sup>83</sup>.

Zhu Yu, por sua vez, defendeu a obra dizendo que nenhuma religião proíbe o canibalismo e que, ao não encontrar na China nenhuma lei proibindo explicitamente essa prática, aproveitou-se do espaço entre moralidade e lei para basear seu trabalho. A circulação e forma de utilização do trabalho é muito representativo dos tempos atuais em que essas apropriações distorcidas são recorrentes. Para Onfray o trabalho de Zhu Yu é um exemplo de tudo que se deve evitar. Não exatamente por utilizar cadáveres mas pela forma como o faz. Vejamos dois exemplos em que tanto cadáveres como fezes são utilizados mas nos quais Onfray vê um sentido.

O inventor e médico anatomista Gunther von Hagens criou uma técnica para preservação de tecidos biológicos chamada “plastination”. Hagens exhibe corpos com aparência de plastificados, em exposições que atraem multidões. A disposição dos corpos nas galerias remete às pranchas anatômicas renascentistas. Apesar de não se considerar um artista, a forma como exhibe seu trabalho sugere uma interface entre ciência e arte cada vez mais usual e necessária para uma arte que precisa

---

<sup>83</sup> Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2624797.stm>

sempre ultrapassar limites. Aqueles corpos, vísceras, órgão e músculos, tratados pela química de Hagens, maravilha o espectador que tem diante de si uma revelação do corpo humano e suas partes mais secretas e inacessíveis.

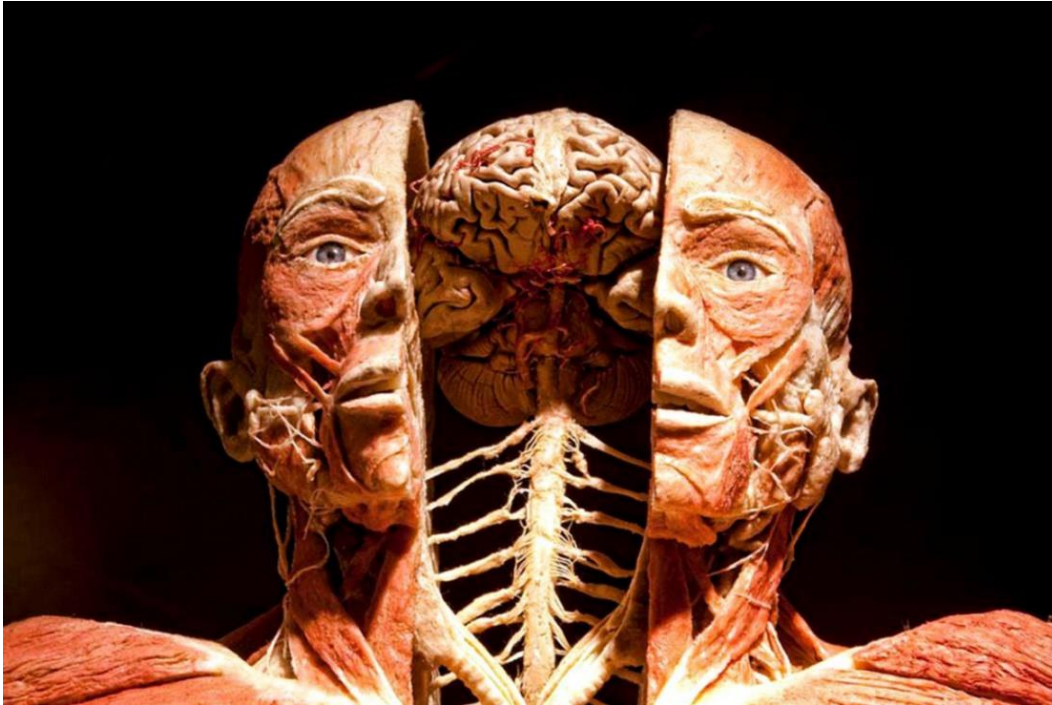


Figura 7 – Plastination (1977) – Gunther von Hagens

Outro artista, Win Delvoey, certamente conseguiu surpreender, na chave da ironia e do humor, oferecendo, por 1500 euros, pedaços de fezes produzidas por uma máquina desenvolvida por ele com a ajuda de médicos e cientistas: a *Cloaca*, um aparato que reproduzia de forma artificial o sistema digestivo humano. A instalação — bem volumosa e limpíssima —, composta por tubos e frascos transparentes, “comia” três vezes por dia um alimento especialmente preparado para ela, digeriria durante seis horas e depois evacuava. “O produto final, idêntico ao homólogo humano, era depositado sob uma cúpula de vidro” (JIMENEZ, 2010, p. 44). *Cloaca* foi exposta no Museu de Arte Contemporânea de Lyon, em 2003. Grandes *chefs* da gastronomia francesa aceitaram preparar pratos especiais para satisfazer o improvável cliente.



Figura 8 – Cloaca (2000), Wim Delvoye

Note-se que os dois exemplos citados por Onfray, apesar de utilizarem cadáveres e fezes, o fazem em um ambiente de absoluta assepsia, como o de um laboratório. Tudo parece mais uma exposição de ciências para estudantes do que algo com pretensões artísticas. Onfray critica a arte dita decorativa como portadora de um código burguês que exige total de despolitização do trabalho. Mas *Cloaca* e *Plastination*, ainda que tragam uma reflexão sobre a evolução da ciência, não estariam também sendo exibidos dentro de “códigos burgueses”, ou seja, não seriam trabalhos “despolitizados”? Segundo o filósofo, não, pois para que a arte seja repolitizada (e não como arte política ou militante, diz ele) ela precisa ter uma “infusão de conteúdo capaz de produzir um ato comunicacional, para usar o termo de Habermas”, e segundo ele, ambas têm. No caso da performance *Eating people* a comunicação nos parece também muito clara, mas para o francês ela é apenas nihilista.

Recorremos a Michel Onfray e suas alegações para sobre o niilismo da arte contemporânea não porque concordamos com tudo o que propõe, mas porque ele, de fato, aponta características pelas quais obras de arte contemporânea têm

potencial polêmico. Certamente a questão do entendimento dos códigos mencionados por Heinrich é fundamental, mas a visão trazida por Onfray, de algo associado à negatividade, à cooptação ao mercado, ao charlatanismo, é compartilhada por alguns setores da sociedade. Ele não mente, muito do que coloca se observa de fato, o erro talvez esteja em condenar os artistas que optam por abraçar o negativo, o desagradável e o incômodo como potência criadora, funcionando até mesmo como denúncia do niilismo no mundo. Na sociedade dos *selfies*, intolerante à infelicidade, é nas pequenas ranhuras provocadas pelo “negativo” da arte que a polêmica se instala.

Parece-nos que Peter Pál Pelbart em *O avesso do niilismo, cartografias do esgotamento* (2016), oferece uma atualização do niilismo contemporâneo mais interessante. Este surge como “biopolítico”, passando de “negação de vida” para “produção de vida” (Onfray também fez uma oposição entre pulsão de morte e pulsão de vida), dentro do conceito desenvolvido por Michel Foucault de biopolítica como controle e gestão da vida das populações. As duas formas se alternam e Pelbart usa a imagem da fita de Moebius para ilustrar essas duas faces que muitas vezes parecem ser uma só. Nesse cenário vivemos “a existência de ciberzumbis, pastando mansamente entre serviços e mercadorias” (p. 30), em um estado de esgotamento cotidiano.

O esgotamento não é um mero cansaço, nem uma renúncia do corpo e da mente, porém, mais radicalmente, é fruto de uma descrença, é operação de desgarramento, consiste num deslocamento – em relação às alternativas que nos rodeiam, às possibilidades que nos são apresentadas, aos possíveis que ainda subsistem, aos clichês que mediam e amortecem nossa relação com o mundo e o tornam tolerável porém irreal e, por isso mesmo, intolerável e já não digno de crédito (p. 50).

O esgotamento é provocado por um mundo que exige cada vez mais a adaptação das pessoas a uma “corporeidade perfeita”, de saúde, magreza, longevidade, juventude, as custas, muitas vezes de transformações químicas, mecânicas, com próteses, com mutilações; além, é claro, de uma adequação “às normas da cultura do espetáculo” (p. 28) e, adicionamos, o excesso de informação que, como apontado por Paul Virilio em *Estética da desapareição* (2015), “quanto mais informado seja o homem mais se estende ao seu redor o deserto do mundo”.

Logo, diz Pelbart, o que “o corpo não aguenta mais” (numa referência ao texto de David Lapoujade<sup>84</sup>) é:

[...] a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática, o entorpecimento. Em suma, e num sentido muito amplo, o corpo que não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. [...] Diante disso seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afectabilidade (PELBART, 2016, p. 32).

Mas a chegada a esse esgotamento total — a um fundo do poço onde o único movimento possível é de resistência e reação — não seria justamente o necessário para uma reviravolta? Nesse contexto a arte contemporânea encontra seu campo de atuação. Veremos a seguir trabalhos de artistas brasileiros que, sem medo do contraditório, produziram obras com teor político, polêmicas e que, por vezes, foram canceladas. Algumas talvez tenham algo do cinismo como proposto por Onfray, mas outras, comprometidas com sua verdade, não hesitam em representar as misérias do mundo.

### 6.3 Arte em tempos de ditadura: galinhas e *Trouxas ensanguentadas*

*Tiradentes – Totem Monumento ao preso político*, de Cildo Meireles, talvez seja a obra mais radical apresentada por um artista brasileiro. Entre os dias 17 e 21 de abril 1970, o evento *Do corpo à terra*, ocorrido em Belo Horizonte, pretendia inaugurar o Palácio das Artes como parte das comemorações da Inconfidência Mineira. Para o evento Cildo apresentou um trabalho que teve a morte como matéria-prima. Amarrou dez galinhas a um poste de madeira e ateou fogo às aves vivas diante de um público desconcertado. A performance era uma crítica ao governo militar e ao desaparecimento de seus opositores. Chamou-a de *Tiradentes* por achar que os militares estavam se apropriando da figura do ativista político de forma cínica.

---

<sup>84</sup> LAPOUJADE, David. *O corpo que não aguenta mais*, in: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, pp. 82-8.





Figura 9 – Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970)



Figura 10 – Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970)

O trabalho sofreu duras críticas, foi considerado por muitos como um gesto “gratuito e perverso” e por outros um marco da libertação da obra de arte como existência física, passando a ser acontecimento, processo. *Tiradentes – Totem Monumento ao preso político* foi realizada uma única vez e o próprio artista revelou em entrevista a Paulo Herkenhoff que não saiu ileso dessa experiência: “Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha de ser feito.” A obra alude também aos monges vietnamitas que atearam fogo aos seus próprios corpos em protesto contra a guerra do Vietnam. Na entrevista a Herkenhoff, Meireles continuou:

Com *Tiradentes*... eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria-prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história do objeto de arte. Mas esse trabalho contém um discurso mais explícito, direto, que é o meu próprio ponto de vista. Como objeto forma, evoca memórias de auto-imolação, ou de vítimas de explosões ou de bombardeios de napalm. (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, p. 15)

Essa obra hoje em dia seria impensável, levaria ao cancelamento sumário de Cildo Meireles, e certamente não seria nem mesmo aceita pelas instituições. O gesto de queimar animais vivos escandaliza por mexer com valores básicos de humanidade comuns a todos. José Almino de Alencar, ao comentarmos o fato, lembrou que Lygia Clark, na época em Paris, ficou muito indignada com a performance. No entanto, vale ressaltar que o escândalo ficou limitado ao público presente no evento e outros poucos que leram a notícia, que também teve pouca divulgação nos jornais locais.

Ainda no evento *Do Corpo à Terra*, Artur Barrio, artista luso-brasileiro, espalhou, ao longo do Ribeirão Arruda, quatorze trouxas de pano cheias de material orgânico, dejetos e pedaços de carne que sujavam o tecido de sangue dando a impressão de que se tratavam de corpos desovados às margens do córrego. Era esse o objetivo de Barrio: denunciar o assassinato e desova de corpos por parte do Esquadrão da Morte, muitas vezes a serviço do regime.

As trouxas foram apresentadas pela primeira vez no Salão Bússola, organizado pelo MAM Rio, em 1969, e depois foram abandonadas em ruas do Rio

de Janeiro. Na tarde de 20 de abril de 1970, no Parque Municipal, em Belo Horizonte, uma multidão se aglomerou para olhar, com horror, as trouxas ensanguentadas, imaginando se tratar de cadáveres humanos. As trouxas faziam parte da obra Situação T/T,1, preparada por Barrio em três fases registradas pelo fotógrafo César Carneiro. No dia 19 de abril, na fase que chamou de *14 movimentos* ou *Preparação das T. E.*, abriu os panos no chão e encheu-os de carne com sangue, ossos, barro, cabelos, unhas, dejetos variados, em seguida amarrou os panos em trouxas que foram levadas, no dia seguinte, para o Ribeirão Arruda. Nessa segunda fase, Barrio espalhou as trouxas e ficou aguardando para observar a reação das pessoas. A obra conta ainda com a terceira e última fase em que Barrio, no dia 21, volta ao córrego e solta tiras de papel higiênico ao vento, reproduzindo uma obra anterior, Situação P...H..., de 1969.



Figura 11 – Trouxas ensanguentadas (1970), Artur Barrio.

As trouxas ensanguentadas chamaram a atenção do público que, desorientado e em dúvida sobre a origem daquilo, chama a polícia para averiguação. Interessante notar como a mudança de espaço expositivo das trouxas muda também a experiência. Dentro do museu as trouxas estão integradas, pacificadas, jogadas no córrego geram medo e horror.



Figura 12 – Polícia investigando Trouxas ensanguentadas (1970)

Para Artur Freitas, em *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil I*, Barrio “criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade à prática naturalmente invisível do terror” (FREITAS, 2013, p. 162).

Tanto *Totem Tiradentes* como *Trouxas Ensanguentadas* fazem parte daquilo que Frederico Moraes chamou de Arte de Guerrilha, em que o artista, como um guerrilheiro, tem o papel de movimentar os indivíduos pelo medo.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (...), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (MORAIS, 1970, p. 49).

O medo é um dos gatilhos para a reação em cadeia que as polêmicas disparam, mas estamos falando aqui de obras produzidas durante a ditadura militar, logo, a divulgação pública e seu poder para promover um debate ficaram reduzidos, ao contrário do que ocorreu com o caso do porco de Nelson Leirner que, por

aparentemente não abordar questões políticas, ganhou as páginas dos jornais e levou ao grande público a mais debatida das questões sobre arte contemporânea: o que é ou não arte e/ou quando é arte.

### 6.3.1 Fogo amigo: o Porco de Nelson Leirner

Em 1967, Nelson Leirner enviou dois trabalhos para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília: um porco empalhado com um presunto amarrado ao pescoço, dentro de uma caixa de madeira; e um tronco de madeira com uma cadeira acoplada a ele. Apresentou-as juntas e deu o título de *Forma e Matéria*. O júri composto por Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mário Barata, Walter Zanini e Clarival do Prado Valadares, após alguns debates e deliberações, decidiu aceitar as obras. A partir desse aceite, deu-se o que pode ser considerada a segunda parte do trabalho, ou a parte performática: Leirner enviou para o *Jornal da Tarde* e alguns outros periódicos uma fotografia do porco e um pequeno texto onde perguntava *Qual o critério?*, desafiando o poder legitimador dos críticos e questionando os critérios adotados para o aceite da inusitada obra. Essa não foi a única polêmica que Leirner causou no meio artístico. Ele mesmo admitia que desejava “bagunçar o coreto” (CHIARELLI, 2002, p. 128), provocar o público e promover uma ampliação da ideia que as pessoas tinham do que era arte. Mas o interessante nesse caso, mais do que a obra, são os textos que circularam nos jornais, que revelaram de forma magistral, e cada um em seu estilo, as questões que dominavam o debate artístico da época.



Figura 13 – O porco da obra *Forma e Matéria* (1967) – Nelson Leirner.



Figura 14 – O porco em espaço expositivo.

Nota publicada no *Jornal da Tarde* do dia 21 de dezembro de 1967:

O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar uma carta aos membros do júri de seleção com a seguinte pergunta: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?” [...] Diz Nelson: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num salão.”

Leirner ressalta ainda que nem foi o “autor” do porco, tendo-o adquirido de um taxidermista paulista e tendo como único trabalho o transporte e inserção do bicho em outro contexto. A reação dos envolvidos foi imediata. Mário Barata envia uma carta para o editor do *Jornal da Tarde*, publicada em 27 de dezembro de 1967, em que diz:

(...) Em primeiro lugar o N. Leirner terá resposta fácil à sua pergunta ao ler os livros ou os ensaios de G. Apollinaire, de E. Crispolti, ou de Harold Rosenberg, P. Restany e A. Jouffroy entre outros (...). Mas não é por correr um risco ante o desconhecimento ou incultura por parte do artista que se deve impedir que as obras inscritas legalmente num Salão sejam examinadas nos aspectos diversos que incluem ou provocam esteticamente e que podem superar a lucidez ou coerência do próprio autor por vários motivos, há muito esclarecidos em trabalhos de estética e de psicologia de nível tão elementar que devem dispensar novas perguntas a respeito.

Irritado, Barata responde à provocação de Leirner insinuando que o artista deveria saber, por questões elementares, os motivos que fizeram a obra ser aceita. Recorre a nomes consagrados da história da arte para legitimar a resposta que, segundo ele, deveria ser óbvia.

Frederico Morais, mais um integrante do júri, publica em 14 de janeiro de 1968, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, o texto *Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner*. O crítico, utilizando-se de ironia, recorre à mesma estratégia de Mário Barata ao explicar os motivos para a aceitação do porco baseando-se na história da arte e, como Barata, insinua o aspecto mal-intencionado do questionamento de Leirner uma vez que o deslocamento de objetos do cotidiano para o espaço artístico não era novidade desde o famoso urinol de Marcel Duchamp, de 1917. Logo, imagina-se que a intenção de Leirner ao publicar a nota *Qual é o critério?* não era exatamente saber a resposta, o que certamente já sabia, mas dar visibilidade à sua obra e à discussão quanto aos limites da arte. No entanto, se os membros do júri sentiram-se usados e envoltos em uma armadilha criada pelo artista, é possível também que, entendendo o gesto de Leirner como parte da obra, tenham embarcado no jogo de ocupar as páginas dos jornais, em um período de ditadura, com um debate sobre arte. Reproduzimos aqui na íntegra a carta de Morais.

#### Como julgar uma obra de arte: o porco do Leiner

Aceito a provocação. Vou à resposta.

A arte é, e sempre foi, provocação. “A função da arte em relação à sociedade resulta clara: expressar a qualquer preço o que se oculta atrás do muro”. “O artista é o que arranca o véu”. Toda arte é uma violação, ou, como diz Jean Jacques Lebel, o autor das citações acima, “é uma regressão ilegal em relação à “maturidade” da sociedade industrial e super-repressiva” (vide incidente das bandeiras expostas em praça pública). A repressão veio logo. A burocracia capitalista (que você conhece bem, afinal, é um industrial) veio logo: onde o alvará de licença? Mas não era, no fundo, este o seu objetivo? Provocar?

Ora, provocar é dar um não, é propor um anti. É questionar. O que fizeram os artistas do Dadá? Uma arte do bem que a um nível mais poético: as surpresas, o abrir e fechar de cores, a expectativa, etc. Mas já seu “Quebra-Cabeça” é pura provocação: é o desprezo (pelo menos, enquanto arte), às hierarquias, às posições oficiais, aos militares, à nobreza, ao sexo. E no seu altar para Roberto Carlos, transforma o cantor num santo, num flagrante deboche à Igreja. E que maior provocação do que o seu “happening”. Exposição-Não-Exposição com que encerrou as atividades das Galeria Rex? Anunciar ao público que daria suas obras de graça, mas ao mesmo

tempo oferecer toda sorte de dificuldades não é deboche, não é provocá-lo, ludibria-lo, escamoteá-lo?”

#### O PORCO

“E não foi esse também o seu comportamento ao mandar publicar no “Jornal da Tarde” a fotografia do seu porco empalhado e enjaulado e saber porque foi aceito? Ah! o porco do Leirner. O júri não aceitou o porco tal como insinua no jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse, ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o Júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação de produtos e derivados, ou do porco e do pernil e do tronco e da cadeira. Ora, no IV Salão de Brasília deu outro nome às obras, “Matéria e Forma”, título muito mais comprometido com problemas estéticos. Afinal, por que matéria e forma, se tudo, é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe?”

#### TUDO PODE SER ARTE

“À crítica de arte aberta, não interessa a obra em si, ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição (daí se falar de uma arte proposicional) e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para mim, tudo é passível de se transformar em arte: a vida, o viver, o próprio homem, e até o porco do Leirner. Como diz Lebel, “aproximamos de uma época em que a situação humana total deve ser considerada como uma obra de arte.” (Le Happening - Ed. Denoe, 66).

Aí estão as razões porque aceitei as suas duas obras no IV Salão de Arte Moderna de Brasília. Agora, se me permite, pergunto a você: por que só colocou a questão nos jornais depois que seu trabalho foi aceito? E mais, se não fosse aceito seu porco, faria a pergunta no sentido inverso. Antecipo minha resposta: seu porco foi cortado pelos mesmos motivos pelos quais o aceitei.”

A provocação de Leirner também deu munção a críticos antagonistas que se aproveitaram da situação, e do debate posto, para reforçarem suas opiniões negativas em relação à arte conceitual. Um deles foi Walmir Ayala que publicou *O porco e a bolação* no *Jornal do Brasil* do dia 24 de janeiro de 1968:

#### O porco e a bolação

Os leitores devem estar informados a respeito do caso do porco no salão de Brasília. Nelson Leirner, artista paulista, mandou para o salão de Brasília um porco empalhado e engradado, com um pernil amarrado a uma perna. E o porco foi aceito. Aí o artista paulista gozou o júri de seleção, mandando fotografia de sua obra para diversas colunas especializadas perguntando “Qual o critério do júri ao aceitar um trabalho igual ao que ele havia mandado.” É claro que houve muita erudição (esta mãe de todos os sofismas) defendendo a entrada do porco. Mas é inegável também que a brincadeira de Leirner provocou um pequeno choque em toda a nossa área de criação excêntrica, mais talvez do que a soma de tanta crítica que assume a coragem de defender o caos, seja como for e em que termos for,



mas que não tem o cuidado de delatar a mistificação que a ideia (ainda que saudável) de agressão e provocação tem carregado consigo. Na medida em que o porco provoca este tremor de terra, encontra sua validade. Mas uma validade que não vem autorizar seus propósitos, mas que convida a uma pausa para a meditação.

Provocar é humano e fácil, não tem nada a ver com arte e jamais a arte foi essencialmente provocação. Tratou-se sempre de criação. Se se trata de decretar a morte da pintura, então o porco de Leirner é um obus eficiente. E uma vez aceito, tal qual é, num salão que expõe mais do que a inquietação de um tempo, que revela os laboratórios vigentes e maciços que surdamente inventam a visão contemporânea do homem, uma vez aceito, repito, torna-se o dedo compressor da bomba, esta mentira que através do pânico pretende alucinar e desorientar uma juventude ávida de descobrimento. O Dadaísmo foi uma genial mascarada, nenhuma de sus fantasias sobreviveu. Sua história é que é inquietante. Repeti-la hoje torna-se enfadonho e regressivo. Depois do porco teremos a goiaba podre, o amor-perfeito seco, quem sabe outras inovações mais grosseiras que deixo a critério de cada um imaginar (bolar, melhor falando). Aí está: autorizamo-nos um ritmo de bolação. Quem bolar o mais chocante e engraçado ganha a palma. Não se trata mais de transfigurar a agressão que, afinal, é simplesmente o caráter de um tema. Trata-se de minimizar o criador da agressão, reduzi-lo a grosseiro artesão do óbvio e do vulgar. Notem bem: eu disse grosseiro artesão, aí é que está a repulsa. Há os que violentam as normas estabelecidas e colocam algo em seu lugar. Algo de discutível, mas respeitável. O porco está no lugar de quê? Não lhe restou nem sequer a grandeza de ser um dinossauro empalhado, já que se trata de voltar à pré-história e à selvageria. Nem sequer transposto nos termos imediatos e mágicos dos depoimentos das cavernas.

A ironia e o deboche do artista Nelson Leirner são certamente contra os critérios delirantes que a crise da figuração nos agraciou. Neste sentido o porco é um marco importante, quando a agressão do artista contemporâneo se aproximar do nível daquela de um Fra Angélico, então nos lembraremos dele. Lembraremos que o porco um dia foi sacrificado não para alimento do corpo mas para ressurreição do espírito. E será certamente um prodígio memorável, um tempo necessitado de socorro.

Ayala não desqualifica inteiramente o porco e a provocação de Leirner, pois vê nesse gesto uma possibilidade de desmascarar a prática de escândalo a qualquer custo, que condena e que enxerga como recorrente. Mas fica claro que o crítico ainda está se baseando em critérios tradicionais e a comparação com Fra Angélico, pintor do século XV, parece fora de lugar. Ao dizer que a arte jamais foi essencialmente de provocação mas sempre de criação, Ayala demonstra que ainda não havia assimilado as propostas de uma arte contemporânea que cada vez mais se voltava para a provocação, para a denúncia e para o protesto. O tipo de argumentação de Ayala, nesse texto de 1968, ainda se faz presente nos debates atuais. Os limites do artístico nunca deixaram de ser tema de discussão.

Mário Pedrosa foi encarregado pela comissão do júri de dar a resposta oficial. Em um texto onde discorre sobre a história da arte, Duchamp e Andy Warhol, o crítico dá uma aula sobre os novos critérios da crítica e abre inúmeras vias de compreensão para a arte moderna e contemporânea. Pedrosa buscou o caminho mais seguro de argumentação: baseou-se na autoridade<sup>85</sup> de nomes de referência da história da arte, deu ao texto um tom educativo e, elegante, citou Leirner apenas no parágrafo final:

[...] É nesse contexto que vem um jovem artista paulista de talento, duma família aliás de artistas, para interpelar o júri do Salão de Brasília [...]. Esperava Nelson Leirner que o Júri a tivesse recusado? Porque não tinha valor plástico? Porque não era uma “obra de arte”? Porque não fora criada ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um “porco empalhado”, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria de *ready-made* de Duchamp. Quereria o jovem artista que o Júri fosse negar validade (ainda reconhecendo sua procedência) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? [...] Tinha porém o Júri toda autoridade para aceitá-la no Salão uma vez que o Porco Empalhado havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás dos artistas é decisiva (PEDROSA, 2007, pp. 235-6).

Walter Zanini não se manifestou publicamente, mas em uma carta direta ao artista. Vale lembrar que para não deixar a polêmica arrefecer, ao receber o porco de volta sem o presunto atado ao pescoço, o provocador Leirner decide indagar onde está a peça e exigir sua devolução, uma vez que ela era parte integrante da obra. Chamou essa provocação que se torna uma espécie de continuação do trabalho de *Happening da crítica*. O debate se estendeu por meses e envolveu vários outros especialistas e críticos na discussão.

A proporção que o caso tomou obrigou Leirner a se posicionar. Escreveu uma carta endereçada aos membros do júri e publicada em alguns jornais<sup>86</sup>.

Membros do júri de premiação do Salão de Brasília e outros.

<sup>85</sup> Essa tática, já mencionada nesta tese, é a mais utilizada nos debates e polêmicas intelectuais. Ela se opõe ao ataque *ad hominem*, usado para minar, desqualificar e destruir a credibilidade do oponente, como uma tática argumentativa positiva.

<sup>86</sup> Tadeu Chiarelli esclarece que essa carta foi publicada na coluna de Quirino da Silva, consta dos arquivos do artista mas não traz a data e nem o nome do veículo.

Como na natureza, *O Porco* também cumpriu seu papel no Salão de Brasília. Quando o suíno ainda em meu ateliê, apesar de empalhado, ganhava vida ao ser engradado, ao mesmo tempo em que do lado de fora ficava pendurado um presunto, notei que o espaço entre o animal e o produto industrializado caracterizava todo um processo social, no qual o espectador poderia tomar consciência de sua condição. Logo, não houve provocação no sentido de deboche, como muitos o querem, mas sim a tentativa de provocar uma conscientização da realidade do aqui-agora. A provocação era geral. O único meio de conhecer a extensão da reação seria por meio daqueles que julgavam a obra e a enfatizavam. Para tanto, utilizei-me do mesmo veículo que estes senhores utilizavam, visando somente tirar a obra do seu confinamento em Brasília (CHIARELLI, 2002, p. 113).

Mas a polêmica não parou por aí. Aproveitando ainda toda a repercussão promovida pelo porco, Leirner realizou, em 1969, portanto um ano depois do evento em Brasília, uma performance em um programa piloto da TV Cultura de São Paulo, *Ver De Verdade*, de Samuel Szpigel, onde o porco foi condecorado por serviços prestados à arte brasileira. Sobre esse programa Tadeu Chiarelli relatou:

Convidado pela cúpula da Fundação Padre Anchieta para realizar uma série de programas-piloto para a nova emissora, Szpigel - profundamente mergulhado nas intersecções da vanguarda paulista e brasileira com a comunicação de massa -, após muitas discussões (...) propõe a criação do programa *Ver De Verdade* - uma espécie de talk show de caráter performático, muito inserido no clima tropicalista da época. (...) O caráter performático do programa de *Ver De Verdade* - no qual o convidado poderia aparecer fantasiado ou desenvolver atividades pouco usuais, como a que Leirner iria desenvolver - buscava trazer para o universo da televisão o clima típico das performances e happenings que, a cada dia, tornavam-se mais comuns em galerias e museus de São Paulo e do Rio de Janeiro (p. 137).

E assim foi. Nelson Leirner trouxe para a entrevista um taxidermista com avental de trabalho que se posta ao lado do porco e ali permanece mudo enquanto Leirner é entrevistado. Segundo o trecho da entrevista transcrito no livro de Chiarelli, Leiner conta que o porco foi enviado dentro do engradado apenas para ser protegido contra danos no transporte, mas que o júri, confuso, decidiu considerar o engradado parte da obra. Em seguida, brinca com o fato de o porco ter sido devolvido sem o presunto que trazia pendurado ao pescoço e sugere que a peça tenha sido roubada em Brasília, local da exposição, onde “atos desse tipo não eram propriamente uma novidade”.

As palavras de homenagem ao porco foram proferidas pelo apresentador, que faz também um resumo jocoso de toda a trajetória do bicho, encerrando da seguinte forma:

[...] Posteriormente, desprovido de seu presunto, esteve (o porco) presente na Bienal da Bahia onde, após severo interrogatório, heroicamente não denunciou os consumidores do seu presunto. Foi protagonista do primeiro *happening* da suposta crítica de arte brasileira. Meus senhores e minhas senhoras, volto às minhas palavras iniciais: nada mais justo do que libertá-lo, condecorá-lo e restituir-lhe o que de todo direito é seu: o presunto (p. 138).

O debate, que se estendeu por meses, passou despercebido das autoridades até chegar à TV. Os militares que assistiram à gravação censuraram o programa. O apresentador foi chamado para prestar esclarecimentos e explicar o sentido de tudo aquilo. Não foi preso, mas acabou demitido e o programa não foi ao ar. Nelson Leirner nunca foi incomodado (p. 138).

Os *happenings* que dominaram os anos 1960 e o início dos anos 1970, tinham, segundo Renato Cohen, esse caráter de ritualização mais radical. Essa tendência foi mudando e as performances de hoje são “uma expressão de muito mais esteticidade”. (COHEN, 2011, 98)

#### **6.4 Ainda sobre escatologia e cadáveres**

Obras escatológicas ou que usam cadáveres humanos não são novidade. Um dos mais conhecidos exemplos é a obra *Merda de artista*, de 1961. O artista italiano Piero Manzoni embalou suas fezes em latas de 30g, *Made in Italy*, vendidas literalmente a preço de ouro já que o valor de venda foi estipulado a partir da cotação desse metal.



Figura 15 – Merda de artista (1961) – Piero Manzoni.

Os exemplos são inúmeros. Entre os que Marc Jimenez menciona em *La querela del arte contemporâneo* (2010), estão a obra da videoartista suíça Pipilotti Rist, que colocou uma câmera de raios infravermelhos embaixo de um vaso sanitário transparente. O ocupante do vaso tinha diante de si uma tela onde acompanhava toda a movimentação que ocorria dentro do vaso. Gerard Gasiorowski, na pele do personagem Kiga, misturava fezes com plantas aromáticas para obter um produto com o qual realizava, com as mãos, composições ao estilo de Cézanne.

Andres Serrano, em 1987, realizou a obra *Piss Christ*, uma fotografia que retrata um pequeno crucifixo de plástico submerso em um recipiente de vidro com a urina do artista. Por envolver religião, a obra causou grande escândalo e indignação e Serrano foi acusado de blasfêmia. O artista passou a receber ameaças de morte e, em 2011, em uma exposição em Avignon, na França, a fotografia foi vandalizada. A transgressão de símbolos religiosos é sempre problemática. No Brasil, a peça *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* (2017), com uma atriz transexual no papel de Jesus, foi cancelada por decisão judicial no Sesc de Jundiá e, no mês seguinte, em Salvador, na Bahia. O Porta dos Fundos teve a sede atacada com bombas em reação ao especial de Natal *Te prego lá fora* (2021), que satiriza

os símbolos máximos do cristianismo, retratando Jesus como gay, Maria como adúltera e usuária de drogas e Deus como mentiroso. O conteúdo do especial foi explosivo e gerou, além do ataque à produtora, manifestações indignadas e repúdio por parte de setores religiosos, políticos e também da ala mais conservadora da população. Ou seja, transgressões envolvendo símbolos religiosos causavam escândalo e polêmica no século XVII (lembrando o quadro de Caravaggio) e causam o mesmo hoje, em pleno século XXI. Todas as obras aqui mencionadas ousaram humanizar demais símbolos divinos intocáveis.

O caso mais grave, e que gerou uma enorme discussão sobre limites éticos nas artes, foi certamente o do já mencionado *Charlie Hebdo*. De forma geral, o absurdo ataque terrorista foi condenado, mas ainda foi possível se ouvir: “se sabem que não podem representar o profeta, por que o fizeram?” A resposta é que na arte, como é concebida atualmente, reside justamente no infringir do “não pode” a capacidade de se manter em posição contestadora.

O uso de cadáveres em obras de arte é garantia de impacto sobre o público. O uso de um corpo real abala a ideia de ficção que envolve o trabalho artístico e, de certa forma, dá um sentimento de proteção ao público, que ainda que afetado, vê a obra com um distanciamento seguro. A presença de corpos humanos mortos abala esse conforto.

### **6.5 Berna Reale: *Ordinário e Ginástica da pele***

Em 2013, a artista paraense Berna Reale, realizou a performance *Ordinário*. Em um carrinho de mão, Berna — que além de artista visual e performer é perita criminal — carregou ossos de cerca de quarenta pessoas, não identificadas, mortas por homicídio. A artista caminhou pelas ruas de Jurunas, que era na época um dos bairros mais violentos de Belém, numa atitude de denúncia. A passagem do carrinho com ossadas humanas surpreendeu e assustou os moradores. Berna conta em *live* realizada pela revista *Zum e* pelo Instituto Moreira Salles, que a polícia encontra frequentemente ossadas sem identificação e que a intenção era confrontar aqueles vestígios de crimes com o local onde habitam possíveis criminosos e assassinos. Berna faz questão de explicar que a realização da performance envolve toda uma burocracia para a liberação das ossadas por parte da Secretaria de

Segurança. Ela conseguiu autorizações e diz que executa os trabalhos com o máximo respeito e responsabilidade. No entanto, a utilização de ossos de indigentes para a realização de uma performance artística no meio da rua gerou revolta em uma parte da população local.

Nesse vídeo, em que conversa com a professora Marisa Mokarzel sobre sua obra, quando perguntada sobre *Ordinário*, Berna agradece a oportunidade de esclarecer dúvidas sobre essa performance. A artista faz questão de frisar que o trabalho foi realizado a partir de um projeto ao qual deu entrada como artista e não como perita criminal. Ao saber da existência desses ossos que são recolhidos para depois serem catalogados e identificados, Berna pediu que os ossos fossem cedidos para a realização desse trabalho sobre violência que, segundo ela, seria importante para a comunidade. Em troca do empréstimo das ossadas, Berna ofereceu-se para contratar um biólogo que se encarregaria de toda a limpeza e catalogação do material que, até aquele momento, encontrava-se armazenado sem nenhum tipo de identificação ou tratamento. Sua intenção era devolver os ossos com um acréscimo social. A professora Mariza Mokarzel reforça a importância do esclarecimento sobre a procedência das ossadas.



Figura 16 – Ordinário (2013), Berna Reale.

Um outro momento da *live* em que Berna demonstra necessidade de esclarecer procedimentos, é quando se fala sobre a performance *Ginástica da pele*. Nesse longo trabalho, envolvendo mais de duzentas pessoas e dois anos de produção, Berna partiu de uma pesquisa sobre dados de países que mais prendiam pessoas no mundo. Os Estados Unidos em primeiro lugar, depois a China e alternando a terceira posição, a Rússia e o Brasil, onde 60% dos presos são negros ou pardos e têm, em sua maioria, idade entre 18 e 29 anos. Berna reuniu presidiários dessa faixa etária para a performance em que a própria artista participava no papel de uma policial que gritava ordens para os detentos, organizados em filas de acordo com a cor da pele.

Berna diz que muita gente se choca com a performance, mas é essa realidade que o trabalho quer mostrar, provocando de forma irônica, criando um ruído, tentando fazer as pessoas entenderem que aqueles são corpos de uma sociedade submetida ao descaso. Berna conta que os rapazes que participaram receberam cachês e que, como parte de sua participação, deveriam relatar suas histórias. A artista conta que se envolveu afetivamente com cada um daqueles rapazes e que eles foram muito participativos e empolgados com a experiência. Essa performance, ao contrário de *Ordinário*, que aconteceu em uma área pobre e violenta de Belém, foi realizada em um bairro de classe alta, em meio a prédios luxuosos. A intenção era inserir os presos em uma área da cidade que inviabiliza seus corpos.

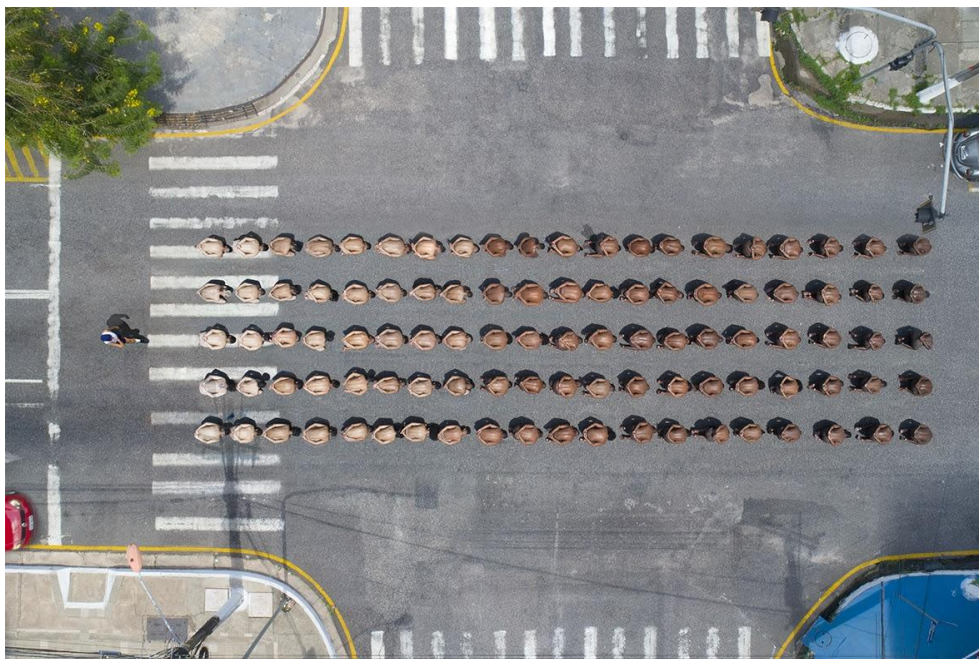


Figura 17 – Ginástica da pele (2019), Berna Reale.





Figura 18 – Ginástica da pele (2019), Berna Reale.

Enquanto essa conversa acontece, o *chat* é invadido por pessoas que são, aparentemente, artistas locais de Belém, acusando a artista de racismo, desrespeito, entre outras coisas. Os ataques são muito agressivos, mas a mediadora os ignora e continua a conversa com Berna como se nada estivesse acontecendo. Contudo, quem assiste não fica indiferente ao *chat*, que acaba desviando a atenção do público. Os insultos, e a defesa que uma parte dos participantes faz de Berna, praticamente monopoliza a *live*, gerando uma discussão paralela à entrevista. Reproduzimos aqui apenas uma pequena parte da conversa, que teve muitas nuances e questionamentos por parte também daqueles que defendiam Berna e gostariam de entender o motivo de tanto rancor. Os diálogos não estão em sequência, foram retirados de momentos diferentes do debate.



Boa noite a todos

Berna maravilhosa. Eduarda sem noção

eu não conheço o trabalho da Berna, mas como sigo a revista zum, vi que teria essa live. gostaria de saber por que o trabalho da artista é de cunho racista. obrigado

O artista que não abre diálogo está mais próximo de um ditador do que de um artista. Fica a reflexão pra artista que apaga os comentários e bloqueia bem critica.

Quem critica\*

Berninha  

pq gente? qm é Eduarda?

Berna, de quem são aqueles ossos?

de quem são os ossos que vc utiliza??

De quem são aqueles ossos, Berna?

e o cavalo que você pintou tá vivo?

Oi gente os ossos são de gente que ja morreu

pq ao inves de ouvirem a Berna falando de racismo, vcs nao prestam atencao nas artistas pretas da periferia de Belém q estão aqui se posicionando?

ahahahah

Trabalho incrível, necessário


já temos pessoas pretas falando de racismo. nao precisamos da Berna pra reafirmar isso. o que vcs estao fazendo de silenciarem artistas amazônidas vai lhes custar muito futuramente.

Eduarda, faça um conteúdo lá e poste aqui





sempre Chrys

sim. na ultima performance a berna coloca meninos pretos enfileirados e se posiciona como a policial que é diante deles. eu só to dando voz a quem não aguenta mais explicar racismo pra branco.

**revistaZUM** Para a versão online da revista acesse: <https://revistazum.com.br/revista-zum..>

Artistas necessárias aparecerem na Zum 

Obra que engraçado os brancos falando que as pessoas negras não entenderam a obra. Fingindo surpresa

Trabalho maravilhoso!!! Berna é sensacional    

Vocês brancos se dão ao trabalho de estudar a história do País de vocês??? ou a história da arte construída sob nossos corpos e silenciamento???

RACISTA

you NÃO REPRESENTA O NORTE

RACISTA

RACISTA!

RACISTA

RACISTA

RACISTA

RACISTA

Berna, em relação à violência quais são as suas referências, fontes artísticas ou documentais?

Se essa sra. em estetica, tor como e em política, estamos feitos!

Esse trabalho com os ossos é absurdo, nada sensível, quem são essas pessoas da qual ela pegou os ossos?? Como ela se sente passando em uma periferia fazendo isso? Ela, mulher branca? É ultraje!

vc sabia o nome dessas pessoas?

o minimo de postura a uma artista aclamada deveria ter.

**revistaZUM** Lembramos a todos que perguntas feitas por aqui serão encaminhadas aos convidados durante a conversa. Fiquem à vontade para perguntar!

ESSE TRABALHO É UM ABSURDO!!!!!!!

racista.

Vcs brancos e não nortistas que defendem a Berna, pfvr se calem um pouco e prestem atenção no que as pessoas que tem propriedade para falar!

Absurdo é pouco.

racista.

Figuras 19 a 22 – Prints do debate ocorrido durante a *live* de Berna Reale.

Após o evento, uma pesquisa nas redes revelou que os perfis daqueles que atacavam Berna eram verdadeiros. Entramos em contato com alguns deles com o intuito de entender do que se tratava. Fomos recebidos com desconfiança, como mostra a resposta que recebemos de um dos artistas:

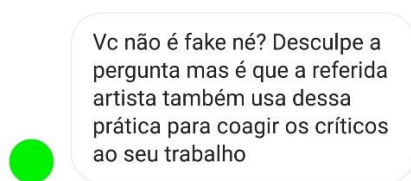


Figura 23 – Resposta de um dos artistas que atacou Berna no chat.

Tentamos falar com Berna Reale e sua assessoria sobre essa polêmica com os jovens artistas negros de Belém. Enviamos uma mensagem via Instagram que foi visualizada e apagada. Não recebemos resposta.

A polêmica pode se dar pelo fato de a artista estar utilizando ossos humanos em um contexto artístico que, pela visão dos críticos, seria uma espetacularização da tragédia alheia. Ou talvez pela impressão de que Berna se utilizava de seu cargo como perita criminal para ter acesso aos corpos. A performance foi gravada em vídeo. Seria Berna uma *animative*? (Termo de Diana Taylor para performers que atuam fora de limites apropriados). Em nossa visão, não. Mas existem limites éticos para a realização de um trabalho artístico ou a função de denúncia da obra justifica transgressões? Uma vez que a obra vai para as ruas, ela se torna pública, não mais direcionada a um nicho, a entendedores de arte ou pessoas que tenham familiaridade com certas propostas artísticas. Logo, o que para o público entendido tem a potência de um protesto e de uma radicalização estética, se apresenta para as pessoas “de fora”, - usando um termo de Heinich -, como um desrespeito, quando não algo ridículo e desnecessário.

O curioso no caso dos ataques a Berna e às suas obras, é que eles vêm de um grupo de jovens artistas negros, periféricos, não conservadores ou ideologicamente identificados com a extrema-direita. Qualquer especulação sobre os motivos que levaram à indignação, além daqueles expostos, seria leviano, mas é possível afirmar que existe uma questão local mal resolvida que faz com que, ainda que os trabalhos de Berna sejam claramente de crítica social e não de cunho racista, estes sejam vistos por um grupo específico como ultrajantes. Por outro lado, os

trabalhos cumprem o papel de provocar, e o grupo de jovens artistas embarca no dissenso. São eles talvez os únicos que apresentam o contraditório em relação a essas obras que têm aceitação geral por parte da crítica e do público consumidor de arte. Uma busca simples na internet demonstra que os textos e artigos que circulam enaltecem as obras, de forma justa; tudo está muito bem compreendido, não há o contraditório. Apesar da violência das imagens e da potência inegável dos trabalhos, apenas o grupo de jovens artistas negros demonstrou indignação. A forma como a exibição de ossos de indigentes e de corpos negros submetidos a uma figura de poder afetou esse grupo não é, certamente, a mesma como afeta o público que assiste ao vídeo das performances em uma exposição.

## 6.6 O poder desestabilizador dos corpos

Em uma sociedade machista e conservadora como a brasileira, a exposição do corpo nu em performances artísticas possui carga explosiva inquestionável. Um dos casos recentes mais emblemáticos foi o de Wagner Schwarz, que com a performance *La Bête* (2017), chegou a ser ameaçado de morte.

E se esse corpo além de nu, pertence a uma mulher gorda, o potencial polêmico parece maior. É o que sente a performer e fotógrafa Fernanda Magalhães.

A polêmica envolvendo o mundo da arte no Brasil que mais ganhou visibilidade e atingiu todo o país, foi a ocorrida em setembro de 2017, que envolveu o fechamento da exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*.

O Brasil, como outros países do mundo, já vinha apresentando uma crescente inclinação para o conservadorismo autoritário e de viés fascista desde a primeira década dos anos 2000. As manifestações de 2013, iniciadas em São Paulo pelo Movimento Passe Livre (MPL), tomaram as ruas para protestar contra os reajustes das passagens no transporte público da capital, que na época tinha como prefeito Fernando Haddad. As manifestações se espalharam pelo país, e incluíram variadas pautas, que iam de reivindicações em relação à saúde e educação, até críticas à construção dos estádios para a Copa do Mundo de 2014.

Apesar de as manifestações de 2013 não terem sido organizadas por partidos de esquerda, elas acabaram sendo identificadas com esse espectro político devido ao caráter popular de suas pautas. No entanto, a presença massiva de bandeiras vermelhas gerou insatisfação naqueles que desejavam participar de um movimento apartidário, e essas discordâncias deram início a uma divisão cada vez maior na sociedade. O fortalecimento e a popularização dos meios digitais abriram espaço para o pensamento de direita se manifestar, e contribuíram potencializar a divisão de um movimento que desde o início se apresentara de forma dispersa e fragmentada. A polarização se intensificou e perfis de extrema-direita passaram a sentir-se mais à vontade para vir a público na defesa de pautas com viés fascista, racista, homofóbico e misógino. A grande mídia, por sua vez, abriu espaço cada vez maior para intelectuais reacionários.

Grupos com forte atuação política na internet, como o MBL (Movimento Brasil Livre) e o Vem pra Rua, atuaram com afinco na demonização da esquerda e no fortalecimento da polarização. Esses dois grupos, ao lado de figuras como Olavo de Carvalho e o jornalista Rodrigo Constantino, entre outros, trabalharam incansavelmente para a eleição, em 2018, de Jair Bolsonaro, fazendo uso de todo tipo de desinformação e falácia para confundir e desorientar uma população, de um lado, fragilizada, ressentida e vulnerável e, de outro, altamente conservadora e violenta. Adotam, ironicamente, como lema, palavras como “independência”, “liberdade” e “abaixo a velha política”, e criam uma narrativa mentirosa que leva, de forma quase inacreditável, um político medíocre, defensor da ditadura, ao mais alto cargo da república.

Em 2017, com um cenário de conservadorismo plenamente constituído e atores legitimados pela extrema-direita, ocorre uma das maiores polêmicas no campo das artes já verificada no Brasil, que incluiu até censura em tempos de democracia. O Banco Santander, patrocinador e realizador de *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, fecha a exposição trinta dias antes da data prevista, movido pela pressão exercida pelo MBL e alguns grupos religiosos nas redes sociais e na mídia em geral, em que é produzida uma campanha difamatória sobre o evento, acusando-o de promover pedofilia, zoofilia e de profanar símbolos religiosos.

A exposição reunia, na verdade, 264 obras de artistas brasileiros, produzidas entre meados do século XX e a atualidade, logo, uma amostra bem ampla de técnicas e estilos. Com temática voltada para expressão e identidade de gênero, diferença e diversidade, muitos desses trabalhos já haviam sido expostos (ou faziam parte de exposições permanentes) inúmeras vezes e eram conhecidos do público consumidor de arte ou que pelo menos acompanha.

O terror provocado na instituição bancária ao ter seu nome vinculado a palavras de forte apelo emocional e polêmico como “pedofilia”, fez com que, sem titubear, encerrasse a exposição, impedindo que, depois de o fato amplamente divulgado, o público tivesse a oportunidade de checar com os próprios olhos se todas as acusações feitas pelo MBL eram cabíveis. A censura foi implacável.

Duas semanas depois, em 26 de setembro, durante a apresentação da performance *La Bête*, realizada por Wagner Schwartz no MAM de São Paulo, uma criança interage com a obra — no caso o corpo do artista — e o vídeo vai parar na internet, onde viraliza e o museu e o artista são acusados de pedofilia. O Ministério Público Federal (SP) abre investigação para apurar o caso.

Na obra *La Bête*, Schwartz interage com a réplica de um dos *Bichos* de Lygia Clark. Como os *Bichos*, que dependem da interação com o público para se realizarem enquanto obra, Schwartz, como escultura viva, se entrega à manipulação.



Figura 24 – La Bête (2017), Wagner Schwartz.

Em participação no Seminário Letras Expandidas, de 2018, realizado na PUC-Rio, Wagner Schwartz, em conversa com Luiz Camillo Osorio (que também foi o curador da exposição em que o incidente com Wagner aconteceu), falou sobre a surpresa diante da polêmica gerada pelo trabalho. Schwartz realiza a performance há anos, em inúmeros países da Europa, e jamais teve qualquer problema desse tipo. Além disso, relatou os ataques que vinha sofrendo nas redes sociais, inclusive com ameaças de morte. A violência experimentada pelo artista faz parte de uma estratégia, que ganhou muita força e adesão a partir de 2017, e que transforma a arte e o artista em perigo para a sociedade.

Curioso é que Schwartz, ao criar, e depois, ao apresentar sua performance, não tinha a intenção de ser polêmico, e nem mesmo o trabalho poderia ser classificado como “de protesto”. A intenção era propor reflexões acerca de como nos relacionamos com os corpos e objetos partindo de uma obra já canônica e consagrada como os *Bichos*, de Lygia Clark. Mas a performance foi sequestrada de maneira vil e utilizada em uma campanha de difamação que encontrou eco na conservadora, preconceituosa e violenta sociedade brasileira. O próprio prefeito de São Paulo, João Dória, também de forma oportunista, classificou tanto o *Queermuseu*, como a performance *La Bête*, como altamente impróprios.

Esses dois casos se transformaram em grandes polêmicas públicas porque foram parar nas redes sociais e foram utilizados politicamente por grupos conservadores por meio de distorções e difamação, com o intuito de aumentar a polarização em um ano pré-eleitoral em que a definição de lados opostos bem marcados era necessário para o projeto de poder da extrema-direita. O artista de esquerda é eleito assim como o inimigo número um da família tradicional e dos bons costumes. Tudo é associado a um suposto “marxismo cultural”. Os grupos que apresentam esses casos para o público como escândalos, trabalham com o medo e a indignação como motor para seus objetivos, e o fazem com facilidade já que, como dito anteriormente, a obra de arte contemporânea possui códigos implícitos que nem todos têm condição de decifrar; por outro lado, as acusações fabricadas de pedofilia e imoralidade são imediatamente compreendidas e assimiladas.

O ano acabou sendo marcado por uma espécie de caça às bruxas, em que era imprescindível demonizar a figura do artista e da esquerda. Três dias após o fechamento do *Queermuseu*, o pastor e deputado Marcos Feliciano, querendo aproveitar a maré, promoveu uma inspeção à mostra *Não Matarás*, em cartaz no Museu Nacional, em Brasília. Feliciano e um grupo de deputados evangélicos foi buscar na mostra, sobre a ditadura militar, obras com conteúdo sexual. Não encontrou nada, mas tirou proveito da situação aparecendo para seus seguidores como um guardião da moralidade.

O quadro *Pedofilia*, de Alessandra Cunha, foi retirado de exposição no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul pela Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente e deputados solicitaram que o nome da artista fosse incluído no cadastro estadual de pedófilos.

Em Belo Horizonte, a mostra *Faça você mesmo sua capela sistina*, de Pedro Moraleida, sofreu ataques de um grupo liderado pelo vereador Jair de Gregório que acusou a exposição de incitar a pedofilia, a zoofilia e a “cristofobia”. Nenhuma delas ganhou tanta visibilidade quanto o caso *Queermuseu* e *La Bête*, devidamente anabolizados pelos grupos conservadores via redes sociais.

A oposição também se expressou por meio de campanhas realizadas por artistas como Caetano Veloso e Fernanda Montenegro, contra a censura e a difamação; manifestantes se reuniram em defesa do MAM, em São Paulo. Mais de



mil artistas e críticos publicam uma carta-manifesto pela liberdade de expressão. A mostra *Queermuseu*, recusada e atacada pelo então prefeito Eduardo Crivella, foi finalmente apresentada no Parque Lage, no Rio de Janeiro.

O que esteve em jogo durante todo esse embate foram questões de exibição de poder e autoritarismo que passaram longe de qualquer discussão sobre arte. Os movimentos e políticos envolvidos vislumbraram na arte uma ferramenta útil pois já apresentava todas as características fáceis de serem atacadas a partir de um ponto de vista ultraconservador. A arte, principalmente aquela de protesto, oferece de forma rápida elementos de controvérsia aparentemente de fácil apreensão, que o conservador, por má-fé ou por ignorância, trata de distorcer e publicizar. Diante da obra *Pedofilia*, que é claramente uma crítica, o mal-intencionado vê apologia. Caso semelhante ao de Berna Reale, em que performances claramente de crítica social são atacadas como racistas ou desrespeitosas. A arte dá combustível para o dissenso.

## 6.7 Novas categorias estéticas

Uma parte do problema reside no fato de que a noção de beleza e sublime que fez parte da arte clássica e que é facilmente compreendido pelo público, não tem aplicabilidade na arte contemporânea. As obras produzidas na modernidade não são da ordem do sublime e exigem um entendimento a partir de outros critérios. Siane Ngai, professora e pesquisadora da Universidade de Chicago, de forma original e irreverente, propõe no livro *Our aesthetic categories – cute, zany and interesting* (2015), em tradução livre: *Nossas categorias estéticas – fofo, bizarro e interessante*) novas categorias estéticas para a contemporaneidade. Em um texto que mistura teóricos de referência no assunto como Adorno, Schlegel e Nietzsche com fenômenos da cultura pop e de massa, Ngai busca mostrar que para que o papel crítico da arte sobreviva, é necessário que se desenvolva uma teoria da estética que traga conceitos novos, que reflitam o que é a arte de hoje. Certamente a proposta de Ngai é provocadora: ao eleger o fofo, o bizarro e o interessante, ela já faz um movimento muito contemporâneo de elevar aquilo que seria considerado “menor” à importância de categorias estéticas capazes de iluminar muitas das manifestações da cultura atual, apontando também o quão significantes são, para o nosso mundo,

as experiências estéticas corriqueiras, aquelas que nos cruzam diariamente. A pesquisadora, no entanto, afirma que as três categorias que propõe são apenas algumas entre as tantas outras que podem surgir. Essa ideia vai de acordo com aquela de que, na arte atual, são as obras que dão origem a novos critérios e não o contrário (JIMENEZ, 2010, p. 262), e também à nossa de que é a partir das situações que surgem novas modalidades da polêmica.

Tendo em mente a proposta de Ngai, qual categoria estética surgiria a partir do trabalho de Aleta Valente? Apresentando-se como Ex-miss Febem, a artista, utilizando a mídia digital, produziu e postou *selfies*, fotografias e vídeos com uma estética escrachada e produção tosca, muitas vezes filmados por moradores de bairros periféricos, de forma caseira e despreziosa.



Figura 25 – Material Girl (2019), Ex-Miss Febem (Aleta Valente)



Figura 26 – Quentinha (2015), Ex-Miss Febem (Aleta Valente).

O trabalho de Aleta é impactante. A crueza das imagens, retratos da precariedade, expõe uma visão do cotidiano dos subúrbios cariocas. Sobre a recepção desse trabalho nas redes sociais, Paula Braga comentou:

Ex-miss Febem [...] materializou-se nas redes em selfies mostrando uma mancha de sangue menstrual na roupa, lambendo a própria axila cabeluda, posando com uma camiseta com propaganda de Cytotec e em atitudes provocantes em cenários do subúrbio do Rio de Janeiro. Depois de dois anos, Ex-miss Febem teve suas contas nas redes sociais fechadas (BRAGA, 2021, p. 262).

Naturalmente ofensivo para a ala conservadora, o trabalho melindrou também o público iniciado, e a artista tornou-se alvo de *haters* de todos os lados. A exibição tão explícita e escrachada da intimidade feminina chocou e escandalizou; além disso, Aleta foi acusada de fazer uma arte alheia à questão das mulheres trans por defender “uma ideia biológica de mulher [...] para tratar de temas como aborto e menstruação” (BRAGA, 2021, 262). Paula Braga levanta um ponto que pode, em grande parte, explicar o repúdio causado pelas imagens da Ex-miss Febem: a ausência de felicidade.

Essas *selfies* não são emancipatórias; são tristes. Elas jogam o jogo da auto-objetificação, carregadas de desilusão, ainda que vestidas de ironia, completamente cientes de sua mutação ontológica: são objetos para serem comidos e cuspidos pela rede. [...] As selfies de Aleta dão à rede o que ela quer, o objeto consumível, mas introduzem o ruído da tristeza e da substituição da própria imagem. [...] As *selfies* de Aleta estão imersas na miséria moral do sistema (p. 263).

Mas há um grupo de artistas que aposta nesses retratos de precariedade e desilusão, com pitadas de sarcasmo e ironia, indicando talvez uma categoria estética que, em vez de exalar “empoderamento”, destaca as misérias humanas, a humilhação e a perda de dignidade numa chave de difícil digestão para o “público de galeria”. As *selfies* de Aleta, que tem como suporte a rede e dependem dessa circulação, estariam condenadas ao desaparecimento, sem deixar traços? Para Paula Braga, sim, já que para ela não se pode desafiar o sistema usando um dispositivo do próprio sistema, o que é por si só um aprisionamento, assim, nas palavras de Braga, essa obra estaria fadada ao “autoconsumo e autocombustão”. Concordamos em parte. Acreditamos que um dos meios de se desafiar o sistema é penetrando nele,

confundindo-o, desestabilizando-o, tendo suas páginas bloqueadas, ainda que temporariamente. É pela circulação nas redes que a imagem de Aleta vai chegar até quem não quer ver, a quem a repudia e desqualifica.

Aleta não faz mais autoimagens, *selfies*, trabalha agora com imagens e vídeos que retratam o que poderia ser chamado de uma cultura periférica. A artista persiste em uma temática que a representa mas na qual não quer ficar presa. Como conta em uma conversa com Luiz Camillo Osorio, em *live*<sup>87</sup> que marcou a abertura de sua exposição na galeria A gentil carioca, Aleta sofreu com ataques de *haters* desde as primeiras postagens que, como disse, eram todas “de seu rosto e de sua bunda”. Foi acusada de ter construído um personagem “pobre *fake*”, já que mesmo no contexto da periferia tinha uma posição privilegiada. Assim, diz, seu trabalho sempre gerou desconfiança de todos os lados. Quando sua conta de Instagram foi derrubada, sentiu-se aliviada. Já fazia a performance das autoimagens havia dois anos, e com todas as questões — e a violência das redes — que envolveram aquele trabalho, já estava exaurida. Afastou-se por um tempo, mas, considerando-se uma “viciada” em internet, retornou com um trabalho de compilação de imagens, sem a exposição de seu corpo, com o interesse voltado para o estudo de imagens da periferia e de memes, entre outras coisas. O trabalho de Aleta — assim como de toda uma geração de artistas que tem na internet seu veículo de divulgação — carece de distanciamento histórico para qualquer afirmação sobre seu futuro. O que sabemos é que, no presente — no imediato, que é a temporalidade do mundo de hoje —, seu trabalho causou burburinho, provocou debate, controvérsia e reflexão.

## 6.8 Fernanda Magalhães: *De viés e Natureza da vida*

Em 2001, a fotógrafa e performer Fernanda Magalhães, encontrava-se em Florianópolis ministrando oficinas quando foi convidada pelo amigo e fotógrafo Álvaro Diaz para posar para ele. Diaz fotografou Fernanda com vestidos coloridos e, por fim, nua. Esse trabalho foi enviado e selecionado para o VII Salão da Bahia, no Museu de Arte Moderna da Bahia. Uma das curadoras, que fez parte do júri, escreveu um texto sobre as fotografias para o catálogo do evento, onde Fernanda identificou uma grande carga de preconceito e gordofobia. A partir daí a artista

<sup>87</sup> Disponível em: [agentilcarioca.com.br/vídeo/1](http://agentilcarioca.com.br/vídeo/1)

decidiu incorporar o texto ao trabalho, que passou a ser composto pelas fotos de Álvaro Diaz, por doze textos de uma lista de discussão sobre gordos da qual Fernanda participava na internet, e pelo texto da curadora. Ao saber que seu texto havia sido incorporado ao trabalho como exemplo de preconceito, a curadora decide vetar sua utilização, mas três mil catálogos já estavam impressos. Ela tenta, então, fazer com que seu nome não apareça nos créditos da obra, no espaço expositivo, mas Fernanda se recusa a retirar.

Um outro fotógrafo – **Álvaro Diaz** ( dessa vez Diaz com Z) – nos fala de corpo, de excesso e de meio ambiente. Tudo é artifício nessas fotos: a construção do fundo, os tecidos baratos que compõem a roupa da modelo, a própria modelo que por si só já nos transporta a uma dimensão em que o ridículo e o piegas parecem ser

protagonistas. Pelas vias do humor cáustico, pela captação das deformações da vida com suas aberrações e excessos, Diaz nos coloca diante de um espelho múltiplo, um quase filme-espelho, que reflete uma visão nua e crua desse viés da vida.

Figura 27 - Texto de curadora incorporado ao trabalho *De viés*.



Figuras 28 a 31 - De viés (2001 - 2003), Fernanda Magalhães e Álvaro Diaz.



Figura 32 - Texto exposição De viés (2001 - 2003).

#### Depoimento de Fernanda Magalhães:

O nome do trabalho *De viés*, surge a partir desse texto, do impacto que tive com esse texto que se detém completamente na modelo e nada na foto. Quando li o texto, depois de três dias digerindo, entendi que aquilo era um trabalho, era um presente... porque é muito difícil mostrar o preconceito das pessoas... hoje nem tanto, está tudo muito explícito, violento... mas o preconceito muitas vezes está num olhar, numa palavra enviesada, então quando vi esse texto, pensei que era um presente, estava publicado em três mil catálogos, era um texto público, então decidi levar para a exposição o texto, uma lista de discussões de gordos que estava acontecendo por e-mail, e que eu estava participando, mas que se extingue em uma semana porque as pessoas começam a ficar com raiva do cara que propôs, justamente por preconceito e aí eu, simplesmente, me apropriei dessas fotos do Álvaro, do texto da curadora e das listas de discussão e entrevistei várias mulheres gordas sobre suas questões. Esse é um trabalho que surge de uma forma muito política, de política do corpo e também de política das artes.<sup>88</sup>

O problema se deu muito em razão de a curadora não ter pesquisado ou conversado com o fotógrafo sobre o trabalho. As obras selecionadas para a mostra foram divididas entre os jurados, que ficaram responsáveis por escrever pequenas resenhas a respeito. A curadora escreveu baseada apenas em suas impressões, sem

<sup>88</sup> MAGALHÃES, Fernanda. Depoimento à autora.

conhecimento sobre os artistas (Fernanda e Álvaro), e acabou rotulando como “humor cáustico” o que era, na realidade, em gesto de afeto, já que Diaz faz séries de fotografias com amigos e amigas vestidos e depois nus, como fez com Fernanda.

O atrito entre Fernanda e a curadora se manteve. Para a exposição *Panorama da Arte Brasileira*, em 2001, no MAM-RJ, esta última entrou em contato com o museu, onde tinha relações de amizade, pedindo que seu texto fosse excluído do trabalho. O museu pediu que formalizasse o pedido em uma carta e que explicasse os motivos para a solicitação. Por fim, o texto foi mantido, mas sem o nome da curadora. Ao chegar à montagem da exposição, Fernanda viu que o trabalho estava sem as legendas. Solicitou ao museu que as recolocasse e, depois de alguma negociação, e de ameaçar comentar o ocorrido em uma reportagem de TV que fora ao museu para cobrir a abertura do evento, teve seu pedido atendido. A artista alegou que aquele era um texto público, impresso em três mil catálogos, e que estava sendo usado ali como uma citação.

Eu acho que ela não se deu conta no primeiro momento. Depois ficou muito ofendida por estar sendo chamada de preconceituosa, mas o que havia ali era uma cegueira porque existia uma questão dela com o próprio corpo. O corpo dela. Isso é uma coisa que eu percebo muito, o confronto com o trabalho exatamente por questões que pegam nas pessoas... o incômodo, essa gordofobia que existe hoje, esse nojo à gordura, medo da gordura... são questões que estão muito introjetadas nas pessoas. Misoginia... todas essas questões, e agora se expandiu também para a questão da idade. Nos últimos anos os comentários passaram a ser, além de “essa gorda”, “quem é essa velha gorda nua?” São todos esses preconceitos em relação ao corpo, que tem que ser jovem, potente, dentro dos padrões, e isso expande para o corpo trans etc. Como o trabalho acaba entrando em várias questões, eu sinto essa rejeição porque ele não tem nem mesmo uma boa aceitação dentro da área. Existem trabalhos polêmicos que são bem absorvidos dentro do sistema das artes, mas o meu trabalho encontra muita resistência, então...<sup>89</sup>

*Natureza da vida* (2011 a 2017), um outro trabalho que Fernanda iniciou pensando apenas em ocupar um espaço, acabou também gerando polêmica. A artista tirou a roupa em diferentes cidades do mundo e as imagens foram registradas por fotógrafos convidados. Fernanda conta que tudo tinha que ser feito rapidamente para evitar a chegada da polícia pois a única coisa que temia, e não queria de forma

---

<sup>89</sup> MAGALHÃES, Fernanda. Depoimento à autora.



alguma, era ser presa. Mas mesmo nesse trabalho não havia, inicialmente, um desejo de polêmica.

Minha ideia era ocupar um espaço, “esse corpo existe, essa sou eu, que delícia estar aqui... esse vento passando... “; a liberdade de estar, ser aquilo ali. Mas claro que toda vez causava espanto, simplesmente porque meu corpo é fora do padrão, certamente uma modelo famosa, um corpo aceito, todo mundo ia parar pra ver, ninguém ia se escandalizar.<sup>90</sup>



Figura 33 - Série Natureza da vida (2014), performance.

Fernanda não programa nem pede autorização, mesmo em eventos. Ela chega e faz a performance. Quando recebe convites para realizar o trabalho, sente que tem mais “respiro”, a resposta é diferente porque já é um público selecionado, que conhece os códigos, e o ambiente é controlado. Mas na rua as reações são as mais diversas. Ela nos conta sobre a experiência em um parque em Vitória, no Espírito Santo:

---

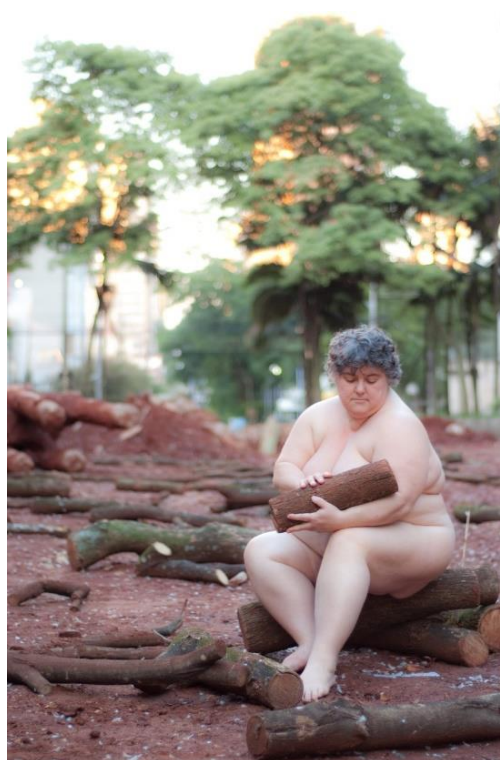
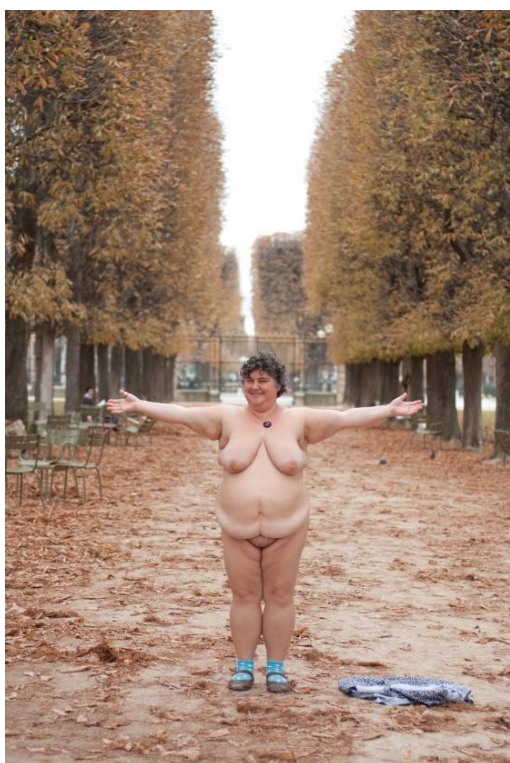
<sup>90</sup> Idem.



Figuras 34 e 35- Série Natureza da vida

Era um parque no centro da cidade que era uma área de prostituição e eu nem sabia, escolhi porque sempre procuro lugares que tenham alguma simbologia para a cidade... eu ia à Vitória para um evento e comecei a pesquisar e achei esse parque que tem uma Concha Acústica igualzinha à de Londrina, modernista, década de 50... Aí eu pensei que queria fazer a performance ali. Quando chegamos lá, entendemos que era um lugar de prostituição. Já na entrada, um dos curadores que estava comigo, foi parado por um cafetão oferecendo mulheres. Isso em plena luz do dia... fomos entrando e vendo as putas, peito de fora, aquelas roupas... tudo bem, fomos até a Concha Acústica, começamos a fazer a fotos, tinha um parquinho com crianças mais adiante, aquelas mulheres circulando, gente nos bancos... eu

vi uns policiais se movimentando, eu me vesti e desci e nisso veio a mulher que administrava o parque. Ela estava desesperada, queria que a gente promettesse que não voltaria a fazer aquilo... depois soubemos que era o primeiro dia de trabalho dela (risos). Agora, veja bem, para ela eu tirar a roupa ali foi um escândalo mas estávamos rodeados de prostitutas... cafetões na entrada... crianças no parquinho... e eu nua na Concha Acústica foi um problema.<sup>91</sup>



Figuras 36 e 37 - Série *Natureza da vida*, Paris e Londrina (2014).

Mas, apesar de perceber olhares e comentários, é nas redes sociais que os ataques são mais violentos. Em 2017, esse fatídico ano de perseguições nas artes, uma das fotos de *Natureza da vida* — a que ela está em Londrina, entre os troncos de árvores cortadas —, de 2014, foi compartilhada pelo MBL com insultos e ataques.

Perguntamos a Fernanda se ela se vê como uma polemista, se há em seu trabalho um objetivo, ou desejo, de provocar pela polêmica:

<sup>91</sup> MAGALHÃES, Fernanda. Depoimento à autora.

Eu nunca pensei nisso, o trabalho não tem esse objetivo, era muito mais uma questão de falar sobre esse assunto tabu, eu queria falar sobre isso, falar sobre algo que ninguém falava, um assunto reprimido, mas acabou sendo, acho que me encaixo nisso, o trabalho causou polêmica, o corpo nu já é polêmico, o de uma mulher gorda nua então... claro que isso é uma coisa que fui expandindo para outras questões, a própria política das artes, questões ecológicas, feministas, tudo isso foi entrando no trabalho, fui entendendo isso. Acho que me encaixo nisso que você fala porque meu trabalho sempre foi, em muitos sentidos, rejeitado. No próprio sistema das artes, o trabalho entra, mas ele entra por um viés... pelas bordas, nunca pelo *mainstream*, uma Bienal de São Paulo... apesar de eu já ter participado de exposições importantes, mas é sempre por uma borda: um curador interessado em artistas que não estão em galeria, uma curadora feminista... pessoas interessadas nos trabalhos das bordas.<sup>92</sup>

Conversamos sobre as mudanças na sociedade brasileira, em como o conservadorismo está tomando de assalto a cena cultural e impactando a produção artística. Fernanda não sente segurança hoje em dia para realizar suas performances na rua e em ambientes não controlados.

O que eu sinto é que... na hora que tudo começou a virar e o clima a ser mais de perseguição... isso não foi só com a entrada do Bolsonaro, foi anterior. A coisa foi sendo construída, começou a aparecer censura... meu trabalho foi se tornando cada vez mais proibido. Nesses últimos anos não faço mais minha performance na rua, ficou impossível, principalmente depois do que aconteceu com o Wagner. Ali a coisa se consolidou. Até nos museus, todos os lugares têm censura nas salas. Tem aviso, plaquinha... Agora, por exemplo, vou participar de uma exposição com uma série de Natureza da vida que fiz na Colônia Juliano Moreira, nas celas onde o Bispo do Rosário viveu e essas fotos vão para uma exposição em São Paulo, mas o curador já me avisou que essas fotos vão ficar numa sala no fundo, com plaquinha de classificação etária. Os espaços culturais exigem isso hoje. Então, houve essa mudança, qualquer trabalho com o nu já é visto como um trabalho polêmico. É moralismo, controle do Estado, isso é um movimento mundial. Eu cresci na ditadura, comecei a desenvolver meu trabalho nos anos 1980, tinha toda uma sensação de liberdade recém-conquistada e meu trabalho todo vem nesse bojo, eu me sentia livre para ficar nua na rua. Não que fosse completamente tranquilo, não, mas eu sentia mais liberdade. Na Rússia, por exemplo, os organizadores do evento ficaram tensos, me pediram para não fazer. Em Moscou eu não consegui, mas entrei no Mar Morto. Quer dizer, tirei a roupa na praia, - um monte de gente me fotografou -, e vesti um biquíni e entrei no mar, me pediram, pois ali seria bem complicado se eu fosse presa. Me deram até o contato do cônsul caso eu tivesse problemas, mas eu me sentia livre pra fazer essas coisas. Hoje não dá mais.

---

<sup>92</sup> Idem.

Cinco dias após nossa entrevista, Fernanda entrou em contato. Disse que havia ficado com aquela pergunta na cabeça (se ela se via como polemista) e refletido sobre a resposta que dera. Disse que sentiu que não havia sido completamente honesta, e pediu para reformular a resposta a partir de reflexões que surgiram com nossa conversa.

Fiquei pensando naquela pergunta que você me fez... se eu tinha intenção de polemizar ou não, e acho que minha resposta foi um pouco relativa... fiquei pensando nisso essa noite... De certa maneira eu tinha intenção de criar polêmica em algumas situações, de alguma forma, mas não que o trabalho fosse só por isso... Em relação à fotografia eu sempre estive questionando seu papel de ser aquela que reproduz as normas, pela publicidade, pela propaganda, acaba reproduzindo um corpo que é esse da norma. Formata no nosso imaginário esse corpo padrão. Nesse sentido, da própria fotografia, eu sempre quis, sim, questionar, o que não deixa de ser uma polêmica de várias formas, pelo próprio gesto de fotografar uma mulher gorda, a representação em si, até o papel da fotografia que eu sempre desconstruí, usando técnicas alternativas, colagens, esse tipo de coisa, pintura e desenho sobre foto, desconstruindo a imagem... sob esse aspecto, sim. Os próprios lugares que eu escolhi para ser fotografada, minhas escolhas, na vida... sempre foi de criar uma questão com o lugar, Nova York, centro de consumo, o alimento em escala industrial que causa o aumento de peso da população, num país que estimula esse consumo e ao mesmo tempo vigia ao máximo esses corpos. Na França, também, os lugares pequenos, os corpos tendo que ser magros... na Rússia a questão do próprio fechamento em relação aos corpos, sempre vigiados... aqui em Londrina a questão do bosque também foi uma provocação, questionando o corte de árvores. O próprio caso do De viés, também não deixa de ser uma provocação, eu me apropriar daquele material para colocar em exposição. Então, eu te falei que eu nunca penso no trabalho pra ser uma polêmica, não é isso, é muito mais tentar mudar uma representação, me posicionar, transcender questões complicadas pra mim, do meu corpo, colocar minha existência como uma existência válida, tudo isso que está no trabalho; mas o trabalho não deixa de estar criando esse espaço de questionamento e polêmica. Quando eu saí aqui na Marcha das Vadias... você está se unindo a discursos que questionam tudo que está aí... provocam uma polêmica. A própria *Grassa Crua*, onde eu quebro o banquinho, é um jeito de problematizar, criar um fato onde as coisas acabam sendo polemizadas, então, fiquei pensando que eu talvez tivesse respondido o contrário disso porque, no primeiro momento, realmente a ideia não é polemizar mas romper um assunto tabu, abordar, mas é claro que em segunda instância eu fazia isso criando um confronto de representação.<sup>93</sup>

Fernanda não realiza mais performances nua no meio da rua, mas continua trabalhando as questões do corpo gordo e sua inadequação. Na performance *Grassa*

---

<sup>93</sup> Idem.

*crua*, toda a ação se dá em cima de um pequeno banco, uma espécie de mini palco, onde o corpo grande dança, se deita, dorme. O banquinho é um local de aprisionamento. No final, o banco é quebrado em sinal de libertação. Fernanda levou essa performance também para a Colônia Juliano Moreira, onde as internas participaram da performance e ajudaram a quebrar o banquinho.



Figura 38 e 39 - Grassa crua (2016) - Fernanda Magalhães.



Figura 40 - Grassa crua (2016) - Fernanda Magalhães.



Figuras 41 e 42 - Performance Grassa crua realizada na Colônia Juliano Moreira.

## 6.9 A manutenção da transgressão nas “existências mínimas”<sup>94</sup>

O lugar de produção de desconforto que a arte contemporânea exige está, hoje, muito mais nas mãos daqueles artistas desalinhados de expectativas político-partidárias, sociais e familiares limitadoras. Existe toda uma cena artística que se desenvolve periféricamente, de acordo com seus próprios critérios e que não se curva ao mercado da arte tradicional.

A arte contemporânea que trabalha a partir de uma perspectiva *queer* inclui artistas que não estão interessados em institucionalizar as suas obras nos protocolos dos museus ou das galerias. Isso quer dizer que muitas das suas propostas não reúnem nem as características do mercado de arte ou das bienais. A maioria desses (as) artistas trabalha nas margens e desenvolve suas práticas nos movimentos sociais anarquistas e ou feministas, outros (as) atuam nas universidades. Há também artistas que preferem não dialogar com o sistema das artes e realizam interferências urbanas, ou por meio de blogs ou redes sociais, no anonimato. [...] Algo importante de se saber é que esses (as) artistas expõem a si mesmos (as). Isso quer dizer que trabalham com seus próprios delírios, fragilidades, sexualidades. Sugerem-se como modelos ou propõem a outros (as) como modelos de si. Narram suas próprias experiências, vulnerabilidades e sorte. Não se identificam com as classificações científicas. “Arte como destino”, poderia ser sua definição (BLANCA, 2017, p. 40).

É edificante que a universidade passe a ser o lugar de experimentação artística e radicalização, longe do espaço normatizador da galeria e do museu. De fato, nos cursos de artes e literatura, encontram-se cada vez mais artistas e escritores

<sup>94</sup> Referência ao título homônimo de David Lapoujade (2017).

que orbitam na periferia do mercado e que fazem justamente desse afastamento sua força. Politicamente, esses artistas, invisíveis para o grande público, movimentam o subterrâneo, trabalham no subsolo destruindo lentamente raízes de preconceito, segregação, racismo, homofobia, e suas vitórias são percebidas na cada vez maior inserção das minorias na vida social, política e financeira do país.

Ainda que a passos lentos, avanços já aconteceram e muitos foram gestados no âmbito das artes, por artistas que, fazendo da invisibilidade uma arma, cravam estacas que poderão servir de bases para movimentações e mudanças mais profundas. Parece estar hoje nas mãos desses artistas da margem, que se mesclam com as lutas identitárias, o sentido verdadeiro de uma arte contemporânea que tem, por obrigação, ser social e política.

Insistir na discussão sobre a impossível relação entre arte e mercado parece improdutivo, um debate superado. Faz mais sentido entender esse fato como dado e compreender que a entrada de um artista inicialmente “marginal” no mercado da arte, mais do que significar um cooptação, representa a derrubada de uma barreira. Essas penetrações funcionam como pequenas infiltrações e não devem ser vistas como totalmente apartadas do mundo daqueles que optam por uma atuação artística nos moldes mercadológicos. Os movimentos são complementares. O artista que expõe em museus e galerias contribui para a profissionalização e legitimação da prática, faz com que se torne possível viver de arte.

Os movimentos subterrâneos, liderados pelas “existências mínimas”, garantem a permanência necessária, pelo menos de um pé, na transgressão e marginalidade; ainda que todas as galerias e museus de arte moderna do mundo já tenham compreendido — com o advento do politicamente correto, com a publicidade dada às causas identitárias e com a chegada de uma nova geração mais consciente em relação aos direitos humanos, diversidade, e questões ambientais — , que esse é um segmento de interesse para o mercado.

Se, como defende Heinich, a arte contemporânea não causa mais escândalo — e vemos isso como positivo já que o escândalo implicaria uma compreensão única da obra —, seu poder crítico e polêmico está ileso, basta que tenha visibilidade. E a rua já é para muitos artistas o caminho. A possibilidade do uso do espaço urbano contribui para que, desde a década 1980, um grupo cada vez maior



de artistas utilize a cidade como suporte para manifestações e protestos de maior alcance (e logo com mais chances de suscitar debates e polêmicas), sem depender exclusivamente de museus e galerias. Entre os casos mais emblemáticos, o grupo *Guerrilla Girls* e o cultuado e misterioso Banksy.

No Brasil, o radical coletivo Coiote, impressiona o público pela agressividade das imagens produzidas para chocar. O grupo surgiu no Rio de Janeiro, em 2011, como resposta ao aumento de casos de violência contra pessoas LBGT.



Figura 43: Coletivo Coiote, Marcha das Vadias, (2013).

O grupo ficou conhecido em 2013, por causa de uma performance durante a Marcha das Vadias, - que ocorreu no mesmo período da Marcha Mundial da Juventude e da visita do Papa Francisco ao Brasil -, em que Gil Puri, Raíssa Vitral e Anarkofunk quebram imagens de santos e se masturbam com crucifixos. A performance foi parar nos jornais, mas ganhou mais notoriedade ao ser recuperada e compartilhada por conservadores da extrema-direita no período anterior às eleições de 2018, que encontraram nas controversas performances do grupo, elementos ideais para a demonização da esquerda e da população LBGT. As performances foram inclusive consideradas “satânicas”. As próprias integrantes do

grupo tinham dúvidas se o que faziam era arte, mas sabiam que o importante, para a legitimidade de suas críticas, era manter-se numa posição marginal.

Nos colocamos por muito tempo como antiarte, mesmo sabendo que o que fazemos é arte. Habitamos um não-espaco dentro do campo das artes, pois as artes não nos conseguem ler, sentir, nos cooptar e nem o queremos. Não queremos inscrever nossas ações no campo da arte atual normativa, muito menos queremos entrar no *queer* museu branco da classe média carioca.<sup>95</sup>

Defensor de um “antiesteticismo burguês” e de uma estética da opressão, do choque e do horror, o Coletivo Coiote tem inspiração no Pornoterrorismo da espanhola Diana Junyent Torres, mas as integrantes não se consideram “pornoterroristas”, pois desejam criar um movimento local e não-eurocêntrico: “Aqui nos encontramos, enquanto Coletivo Coiote, utilizando e reciclando práticas inspiradoras e impulsionadoras, descolonizando conceitos eurocêntricos e criando novos contextos para a arte contestadora latinameríndia, numa perspectiva sudaka e decolonial.”

Na reportagem em que entrevistou integrantes do grupo, Paula Alzugaray resumiu da seguinte forma a atuação do coletivo:

As ações do Coiote põem o dedo na ferida. Reencenam situações reais em jogos físicos intensos que exteriorizam a angústia vivenciada nos próprios corpos. As integrantes praticam automutilação, penetração anal, masturbação, envolvendo escatologia e excrementos, transmitindo ao público sentimentos de sofrimento e repulsa, como num teatro da crueldade (Antonin Artaud, 1896 - 1948).<sup>96</sup>

O Coiote fica assim no limbo em que estão tantos artistas cuja obra, seja por sua radicalidade ou originalidade, não encontram adequação no sistema das artes vigente. São esses artistas que, contrariando Nathalie Heinich, ainda têm capacidade de escandalizar, e têm trabalhos impossíveis de serem integrados.

Sobre artistas como Junyent e as integrantes do Coiote, entre outras, Paul B. Preciado falou:

<sup>95</sup> Coletivo Coiote, entrevista à revista *Select*, dez/jan/fev 2019, número 7, página 73.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, p. 74.

[...] las obras performativas y audiovisuales de Annie Sprinkle y Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley [...] no encuentran todavía marcos de inteligibilidad desde lo que hacerse visibles. Inadecuadas para el feminismo pero hechas por mujeres, estas prácticas artísticas parecen caer en un vacío historiográfico, reclamando nuevas categorías desde las que acceder a la retícula de lo visible.<sup>97</sup>

## 6.10 Arte virtual e os *Non-fungible tokens* (NFTs)

E quando parece que já vimos de tudo em matéria de arte, eis que surgem os NFTs (*non-fungible tokens*), sigla que se refere a objetos ou produtos que só existem virtualmente, que possuem códigos únicos e que podem ser comercializados no ambiente virtual, com criptomoedas ou outros meios de pagamento. O recurso surgiu em 2017, quando artistas de arte virtual perceberam que seus trabalhos circulavam livremente na rede sem que eles nada recebessem por isso. A complexa tecnologia que dá conta da novidade é desenvolvida por meio de *blockchain*<sup>98</sup> e tudo parece muito excêntrico, complicado e inacessível aos olhos do espectador/consumidor comum.

Símbolo de status, personalidades do mundo artístico e esportivo investem nessas obras virtuais. Algumas dessas imagens, vendidas a preços estratosféricos, são o conhecido meme *Disaster girl*, criado por Zoe Roth, com uma foto tirada por seu pai, em 2005, quando ela tinha cinco anos, sorrindo diante de um treinamento do Corpo de Bombeiros. Roth, aos 21 anos, conseguiu leiloar a foto como NFT, por um valor em criptomoedas que, na época, equivaleria a 500 mil dólares. Nada perto do valor do NFT de Mike Winkelmann, conhecido como Beeple. *Everydays: The first 5000 days* é uma colagem feita com cinco mil imagens criadas digitalmente

<sup>97</sup> PRECIADO, Paul B. *Museu, basura urbana y pornografía*. Em Las disidentes colectivo artístico, disponível em: <https://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/> Acessado em 23/03/2022. Em tradução livre: As obras performativas e audiovisuais de Annie Sprinkle e Elisabeth Stephens, Coiote, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley [...] não encontram ainda marcos de inteligibilidade a partir dos quais se tornem visíveis. Inadecuadas para o feminismo, mas feita por mulheres, essas práticas artísticas parecem cair em um vazio historiográfico, reclamando novas categorias para ascenderem à retícula do visível.

<sup>98</sup> *Blockchain* é um banco de dados que guarda o registro de todas as transações feitas com criptomoedas, mas ele é administrado por todos os computadores que estão conectados na rede. A transação solicitada entra no sistema como um bloco de informação. Para valer, esse bloco precisa ser verificado pelos computadores que estão plugados na rede. Cada máquina tem uma cópia da lista de todas as transações já feitas. Quando a transação é validade, ela é incluída no banco de dados de todas as máquinas. (*O Globo*, Economia, 13/02/2022, p.17). Pela necessidade de toda essa rede conectada, o sistema é acusado de gerar um gasto de energia imenso.

pelo artista, e foi vendido por 69 milhões de dólares em um leilão na tradicional Christie's. Mas os NFTs não são apenas criações artísticas. Em março de 2021, o primeiro *tweet* da história, escrito pelo fundador do Twitter, Jack Dorsey, foi comprado como NFT por 2,9 milhões de dólares.



Figura 44: Disaster Girl (2005) - Zoe Roth.



Figura 45: *Everydays: The first 5000 days* (2021), Beeple.

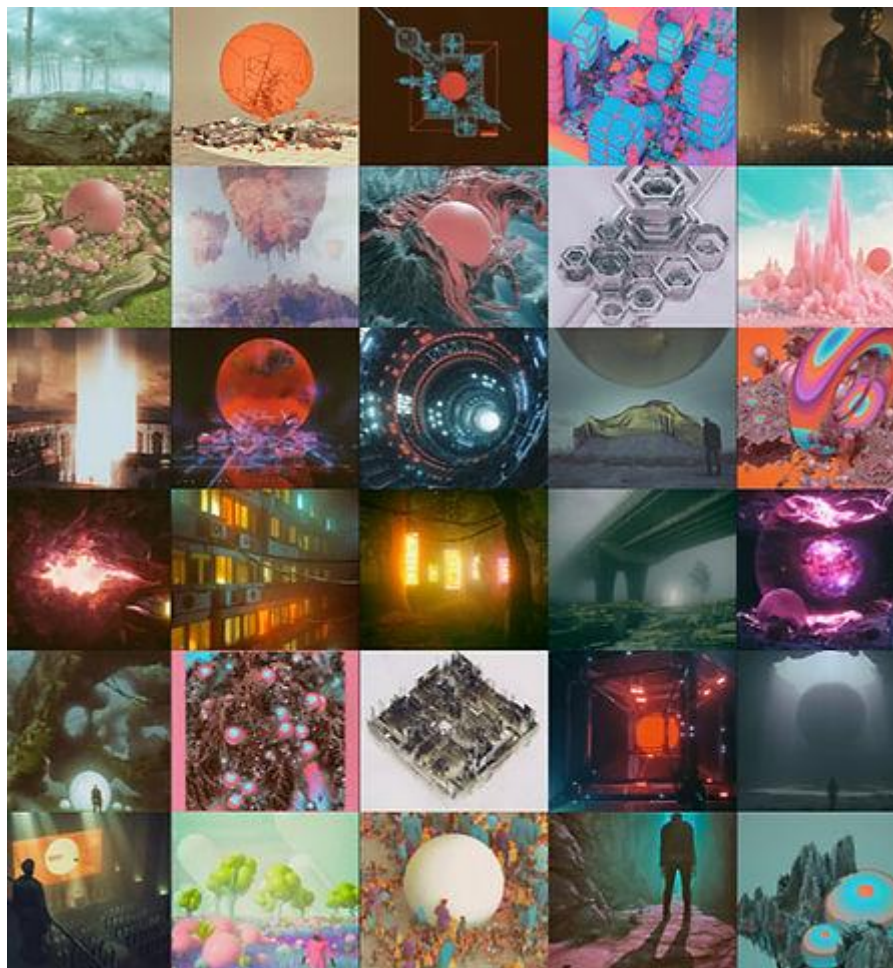


Figura 46: Detalhe de *Everydays: The first 5000 days*.

A nova modalidade de produção e comercialização de arte por meio de NFTs causa polêmicas inflamadas nos meios próprios, e só não aparece como uma grande polêmica pública simplesmente pelo fato de a maioria das pessoas não compreender realmente o que é isso e como funciona. Mas, como não poderia deixar de ser, entre iniciados o debate corre solto. A plataforma de games Itch.io postou no Twitter uma mensagem (05/02/2022) em que acusa os NFTs de serem uma farsa, produzida apenas para a “exploração dos criadores, golpes financeiros e a destruição do planeta”, já que o consumo de energia para o funcionamento do sistema é estratosférico. O post teve 46 mil *retweets*, 227 mil curtidas e 5685 comentários, a favor e contra. A maior parte das críticas vai no sentido de que o recurso, criado inicialmente para ajudar artistas independentes, foi cooptado pelo grande mercado e transformou-se numa grande transação de “lixo genérico”.

Qualquer análise sobre o futuro dessa forma de arte (ou de comercialização de arte) é mera especulação, o que podemos é observar nela o que contém de já conhecido. Isso representa algum tipo de transgressão ou, ao contrário, é a adesão total e completa às novas formas de fazer arte e negócios do mundo atual? Pode ser considerada uma radicalização, já que o que está sendo comercializado é uma obra que só existe no mundo virtual? Ou apenas reproduz, digitalmente, o tradicional conceito marxista de propriedade?

É impossível dizer com certeza se esse já é o futuro da arte ou se é apenas uma moda passageira. Ficamos na dúvida se essa novidade deveria ou não fazer parte desta tese, tanto pelo fato de ser algo muito recente, como pela pouca compreensão da autora sobre essa prática; mas o grande número de ocorrências relativas a “NFTs e polêmica” na pesquisa, fez-nos concluir que o fato merecia ao menos a menção.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese propusemos uma viagem por personagens e casos que configuram modalidades da polêmica nos termos inicialmente propostos. Ao longo da escrita ficou claro que a diversidade e a fragmentação, em uma tentativa de reproduzir a dinâmica de pesquisa na internet, seria uma marca deste texto. O encadeamento dos objetos deu-se numa espécie de taxonomia, em que a partir de modalidades definidas iam-se agrupando derivados, no melhor estilo “se você gostou daquilo, vai gostar disso”, comum nos sites. O texto configurou-se, então, como um grande rizoma. Partindo-se de qualquer um dos objetos apresentados, chega-se em algum momento nos outros. Isso porque estão todos sob o mesmo guarda-chuva da polêmica no campo cultural, que amarra os conteúdos, - e sua diversidade -, em uma mesma tipologia. O mapa que se formou a partir dessa metodologia, permite algumas constatações.

- 1) A polêmica sempre esteve presente nas relações humanas, mas ganhou força e organização quando ficaram claras suas funções em relação a posicionamento, disputas de poder, manutenção de status social, busca por reconhecimento e protesto.
- 2) O caráter performático da polêmica se aplica a todos os casos abordados nesta tese, sem exceção. O polemista é sempre um *performer*.
- 3) A queda do Muro de Berlim, em 1989, representou uma ruptura, “alterou a percepção do passado e gerou uma nova imaginação histórica. [...] As pessoas foram percebendo que o que havia de fato acontecido fora o desaparecimento absoluto de toda uma representação do século XX”. (TRAVERSO, 2018, 29). Com isso, a atuação intelectual e artística ganhou novos contornos. Foi preciso digerir a derrota e assimilar as novas pautas. Autores de diferentes orientações como Traverso, Bobbio e Roudinesco, só para citar alguns, compreendem que a luta de classes deu lugar à luta identitária. Ganham força também, quase como ideologia, as questões ecológicas.
- 4) O conservadorismo e a extrema-direita tomam de assalto o Ocidente no século XXI; as artes e a cultura, após a liberdade experimentada ao longo

dos anos 1980 e 1990, passam a ser demonizadas, fazendo com que, mais do que nunca, sejam necessários movimentos de resistência e protesto.

- 5) O advento da internet, sua onipresença pública e privada, reorganiza todas as relações sociais, políticas, econômicas, artísticas, midiáticas e, familiares. Nesse contexto de acesso facilitado a tudo e a todos, e de hiperexposição, a polêmica encontra seu habitat perfeito.
- 6) As mudanças de pautas, suportes e atores, mencionados nesta tese, deixam claras as diferenças entre a polêmica moderna e a polêmica contemporânea.
- 7) Toda indústria cultural se beneficia das novas mídias.

Nesse grande caldeirão de novidades e diferenças, as interações polêmicas possibilitam a convivência no contraditório. Essa convivência passa pelo reconhecimento de objetos ou temas de disputa em comum, e a compreensão das formas de atuação dentro das regras, mesmo que com virulência e agressividade. Para Ruth Amossy a polêmica é “um modo de coexistência no dissenso”:

Lugar onde são enunciados livremente os dissensos, onde se nutrem hostilidades que não desandam para a luta armada, onde o outro é um adversário a quem damos o direito de manifestar livremente sua opinião e de lutar por ela, mesmo quando a vilipendiamos e tentamos fazê-la fracassar (AMOSSY, 2017, 207).

Apresentamos aqui polêmicas que, para os fins desta tese, julgamos legítimas. Não foram incluídas aquelas que se propagaram por meio de desinformação, mentiras e incitação à violência; ainda que tenham monopolizado a atenção da mídia e do público.

A lista de exemplos do uso irresponsável e falacioso da polêmica nos últimos anos é interminável. Para Ruth Amossy, esse comportamento ameaça a possibilidade de “coexistência no dissenso”, já que esses abusos problematizam a liberdade a ser concedida aos discursos e interações polêmicas (AMOSSY, 2017, 214). São comportamentos que pedem, por parte da sociedade, atenção e vigilância.

Kiki Moretti nos conta que, em 2018, após a eleição presidencial, enviou uma equipe de pesquisa para a Avenida Paulista, onde manifestantes comemoravam a vitória. Chamou a atenção o grande número de entrevistados usando o discurso do oprimido, de que “antes não podiam pensar diferente e nem se manifestar”. A



eleição do novo presidente era associada, por esse grupo, à “liberdade de expressão”. Em 2020, a equipe da InPress iniciou um mapeamento das grandes tendências de como se dariam as relações em 2025.

Revisamos um mês atrás. Quando começamos algumas coisas não estavam postas: a guerra da Ucrânia, por exemplo, ou a vacina, esse “direito a uma liberdade de não vacinar”, nada disso estava posto no início de 2020. Mas vimos agora, em 2022, o fortalecimento de uma ideia de “liberdade” que já vinha sendo explorada pelos seguidores do presidente em 2018, que chegou a esse movimento de “hiperlibertarismo”.<sup>99</sup>

Eles dizem “queremos ter o direito sobre nossos corpos para não tomar vacina”, “queremos falar qualquer coisa e ter garantida nossa liberdade de expressão”. O suposto “hiperlibertarismo”, uma distorção do conceito de liberdade que ignora completamente os limites impostos pela liberdade do outro, virou um mantra, falacioso, para a extrema-direita.

Esse é um dos grandes dilemas do mundo em que a gente vive, como se não houvesse equilíbrio em nada, tudo é absolutamente radical... Qualquer coisa que você escreva com uma posição mais incisiva, você vai tomar porrada, tem que estar preparada para tudo, inclusive para essa discussão sobre liberdade de expressão, que é pesada, porque surgem muitos argumentos.<sup>100</sup>

De fato, o tema da liberdade de expressão vêm norteando, principalmente nos últimos anos, todo o debate sobre as polêmicas públicas e seus limites éticos. Tudo indica que esse assunto persistirá, já que a discussão não é simples. Os mesmos mecanismos que podem agir como reguladores contra arbitrariedades, podem, de forma distorcida, serem utilizados para controle e cerceamento.

A diversidade de casos levantados nesta pesquisa também apontou outros possíveis caminhos de investigação: as mulheres polemistas, por exemplo. Apesar de termos citado algumas nesta tese, uma pesquisa aprofundada sobre as especificidades do que é ser mulher nesse lugar de embate, - e ainda trazendo interessantes personagens do passado como Luz del Fuego e a própria Gilka Machado -, parece um terreno fértil para exploração.

<sup>99</sup> MORETTI, Kiki. Depoimento à autora.

<sup>100</sup> Idem.

No rastro do que Amossy chamou, a partir do ponto de vista ocidental, de “racionalidades alternativas”, - referindo-se a culturas que obedecem a outros modos de pensar -, pensamos que um estudo do contraditório e do dissenso em sociedades indígenas também se apresentaria como um interessante campo de pesquisa para antropólogos e sociólogos.

Na área que este texto propõe, “o campo expandido das artes”, as fontes para exploração são também inesgotáveis. Buscamos aqui dar os primeiros passos elencando fundamentos comuns a todas modalidades da polêmica, ainda que posteriormente cada uma apresente também suas especificidades.

O capítulo sobre arte e radicalização estética foi o de mais difícil produção. A diversidade e os paradoxos que envolvem a arte contemporânea fez com que vários parágrafos fossem escritos e reescritos inúmeras vezes, e sempre com diferentes conclusões. Como estamos falando de polêmica pública, é necessário considerar o olhar não só do entendido, do especialista, mas de pessoas “comuns” que têm acesso às imagens.

Ficamos assim diante do questionamento: quais são os limites éticos? Eles existem em arte? Há diferença entre a performance radical do Coletivo Coiote, com crucifixos e imagens de santos, e a destruição de símbolos de religiões afro-brasileiras por um pastor em um culto evangélico? A arte, por estar no campo da ficção, estaria autorizada a essas transgressões? Para os iniciados, sim; para o leitor comum que vê aquelas imagens na capa do jornal, não. Vivemos em uma sociedade que não compreende que, - como diz Safatle -, “nem todas as violências equivalem-se em sua destrutividade” (SAFATLE, 2018, p. 27). E nisso se resume o potencial polêmico das artes e as diferenças inconciliáveis entre códigos.

Constatamos também que a polêmica não é um tema com o qual todos sentem-se confortáveis para lidar. A prova disso foi a dificuldade que encontramos para colher depoimentos. Do retorno de Fernanda Magalhães, - pedindo para refazer sua resposta já que não havia sido completamente sincera -, à situação de Berna Reale, em que enviamos a pergunta, ela foi visualizada e depois apagada, sem resposta. Não é possível dizer se a equipe de Berna, - também desconfiada, como seus opositores -, pensou que se tratava de uma mensagem enviada por aquele

grupo. A própria jornalista Mariliz Jorge quis reforçar que não tem como objetivo principal a polêmica, mesmo escrevendo um texto só de insultos ao presidente.

Por isso o entendimento do conceito de polêmica como fenômeno discursivo, com funções sociais e políticas, oferece ferramentas para uma melhor abordagem do dissenso, e também meios para o desenvolvimento de estratégias para encarar, dentro das regras – mesmo anárquicas - do jogo discursivo polêmico, essa avalanche a que somos diariamente submetidos.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, Ruth. *Apologia da Polêmica*. São Paulo: Contexto, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A Argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto. 2020.
- \_\_\_\_\_. (ORG.) *Imagens de si no discurso, a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARRETO, Paulo. *O caso de agressão*, jornal *A Pátria*. 04 de outubro de 1920. Disponível em: <https://www.bilhetesdejoaodorio.com.br/post/how-reading-changes-your-perspective>
- \_\_\_\_\_. Coluna *Bilhete*, jornal *A Pátria*, 29 de outubro de 1920. Disponível em: <https://www.bilhetesdejoaodorio.com.br/post/sexta-feira-29-10-1920>
- BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BLANCA, Rosa Maria. *Quem tem receio da arte queer?* In: *Revista Cult*, no.226, agosto de 2017.
- BOBBIO, Noberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Unesp, 1997.
- BRAGA, Paula. *Arte contemporânea: modos de usar*. São Paulo: Elefante, 2021.
- BRAGA-PINTO, César. *A violência das letras, amizade e inimizade na literatura brasileira 1888 – 1940*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa, M. PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas Ideológicas – arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BUENO, Alexei e Ermakoff, George (org.). *Duelos no serpentário – Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil*. Rio de Janeiro: Ermakoff Casa Editorial, 2005.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio - uma política do performativo*. São Paulo: Unesp, 2021.
- CARVALHO, José Murilo de; BASTOS, Lúcia; BASILLE, Marcelo (orgs.). *Guerra literária, panfletos da Independência*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar - O Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2019.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leiner, arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- COHN, Sérgio (org.). *Encontros Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar - Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- CULPEPER, Jonathan. *Impoliteness - using language to cause offence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DASCAL, Marcelo. *A dialética na construção coletiva do saber científico*. In: A.C. Regner & L. Rohden (Org.). *A filosofia e a ciência redesenham horizontes*. São Leopoldo: Unisinos, 2005.
- \_\_\_\_\_. *How rational can a polemic accross the analytical-continental 'divide' be?* *International Journal of Philosophical Studies*, número 9, 2001, pp. 313-339. Disponível em: <https://cris.tau.ac.il/en/publications/how-rational-can-a-polemic-across-the-analytic-continental-divide>
- \_\_\_\_\_. *La controverse en philosophie* in: Mattei, J.-F. (org.). *Le discours philosophique*. Paris: PUF, 1998.
- DUBET, François. *O tempo das paixões tristes*. São Paulo: Vestígio, 2020.
- EMPOLI, Giuliano da. *Os engenheiros do caos*. São Paulo: Vestígio, 2021.
- EPÍSCOPO, João (Antônio Torres). *Carta à sra. Gilka Machado, poetisa truculenta*. *Gazeta de notícias*, 1º de junho de 1916. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=38049](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&Pesq=Gilka%20Machado&pagfis=38049)
- FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Darcy Ribeiro - Utopia Brasil*. São Paulo: Hedra, 2008.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil 1*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GERD, Fritz. *Controversies*. Publicado em setembro de 2010 em *Historical pragmatics of controversy*, capítulo 15. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/255832142\\_Controversies](https://www.researchgate.net/publication/255832142_Controversies)
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Now*. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HAN, Byung-Chul. *No exame*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

\_\_\_\_\_. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HEINICH, Nathalie. *L'art du scandale – Indignation esthétique et sociologie des valeurs*. In: *Politix*, vol. 18, nº 71/2005, p. 121-136. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm>

\_\_\_\_\_. *O que pode a arte?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chR0kyiLPIM>

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (org.). *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon, 1999.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas Ideológicas*, São Paulo: Brasiliense, 1980.

JACOBY, Russell. *The last intellectuals - American culture in the age of academe*. Nova York: Basic Books, 2000.

JIMENEZ, Marc. *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires/Madri: Amorrortu Editores, 2010.

KAPROW, Allan. A educação do A-Artista. *Revista Malasartes*, número 3, páginas. 34-36, 1976.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

\_\_\_\_\_. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, número 12, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>

LORENZOTTI, Elizabeth. *Tinhorão, o legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2020.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso, a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2017, pp.69-92.

MANETTI, Antonio di Tuccio. *Novela do Grasso entalhador – Vida de Filippo Brunelleschi*. Introdução, tradução e notas Patrícia d. Meneses. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MENESES, Patrícia. *Introdução* in: MANETTI, Antonio di Tuccio. *Novela do Grasso entalhador – Vida de Filippo Brunelleschi*. Introdução, tradução e notas Patrícia d. Meneses. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: literatura, língua e identidade*, no. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em:

[http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia\\_epistemica\\_mignolo.pdf](http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf)

MIRANDA, Ana. *Musa praguejadora - A vida de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MORAIS, Frederico. *Como julgar uma obra de arte: o porco de Leirner*. *Diário de Notícias*, 14 de janeiro de 1968.

\_\_\_\_\_. *Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra*. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970, p. 45-49.

MOUFFE, Chantal. *Por um modelo agonístico de democracia*. In: *Revista de sociologia política*, número 25, nov. 2005.

\_\_\_\_\_. *Democracia, cidadania e a questão do pluralismo*. *Revista Política e Sociedade*, número 3, outubro de 2003.

ONFRAY, Michel. *Archéologie du présent: manifeste pour une esthétique cynique*. Paris: Grasset - Adam Biro, 2003.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELBART, Peter Pál. *Ensaio do assombro*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

\_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo, cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

POMPEIA, Raul. *Crônicas do Rio*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 41. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

PRECIADO, Paul B. *Museu, basura urbana y pornografía*. In: *Las disidentes colectivo artístico*. Disponível em: <https://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/>

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *Ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RIBEIRO, Djamila. Entrevista à revista *Cult*, número 247, julho 2019, p. 15.

ROCHA, João César de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROSA, Hartmut. *Aceleração, a transformação das estruturas temporais na modernidade*. São Paulo: UNESP, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. *O eu soberano – ensaios sobre derivas identitárias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ROULET, Eddy. Une forme peu étudiée d'échange agonale: la controverse. *Cahiers de praxématique*, Número 13, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito de afetos - corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. A ficção brasileira modernista. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SCHELER, Max, COSER, Lewis. *Ressentiment*. Milwaukee: Marquette University Press, 2007.

SIMMEL, Georg. *Conflict and The web of group-affiliations*. New York: The Free Press, 1964.

SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo – ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século*, in: CANDIDO, Antônio. *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora Unicamp. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Londres: Duke University Press, 2016.

TORRES, Antônio. *Prós e contras*. Rio de Janeiro: A.J. Castilho, 1921.

\_\_\_\_\_. *As razões da inconfidência*. Rio de Janeiro: A.J. Castilho, 1925.

\_\_\_\_\_. *Pamphleto Nacionalista*. *Gil Blas*, 14/10/1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=224561&pasta=ano%20192&pesq=%22Paulo%20Barreto%22&pagfis=1315>

\_\_\_\_\_. *Um carnaval macabro*. In: BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (org.). *Duelos no serpentário - Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850 - 1950*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

TORRES, Fernanda. *Tia Barbara, a temível*. *Piauí*. Edição 104, maio de 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/tia-barbara-a-temivel/>

TRAVERSO, Enzo. *Onde foram parar os intelectuais?* Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VILELA-ARLENGHI, Ana Carolina e MUSSALIM, Fernanda. *A polêmica enquanto modalidade argumentativa ou discursiva: o debate em torno da "carta das francesas"*. In: *Discurso & Sociedad*, v. 12, n.3, p.551-562, 2018.



WALTON, Douglas N. *Lógica Informal*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WEIJERS, Olga. *The medieval disputatio*. In: DASCAL, Marcelo e CHANG, Han-Liang (org). *Traditions of controversy*, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

WOLF, Eduardo. *O ground zero do cancelamento*. In: Revista Cult, número 258, 2020, pp. 18-21.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2006.