



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

**PRISCILA SANTOS LOPES**

**OBRAS DE ARTE DA EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU (2017) EM POLÊMICA:  
COMPOSIÇÃO AXIOLÓGICA E CONFLITO ENTRE DEFENSORES DA  
LIBERDADE ARTÍSTICA E POLÍTICO-RELIGIOSOS**

O presente trabalho foi realizado com o apoio da  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da  
Bahia (FAPESB).

Feira de Santana-BA  
2024

**PRISCILA SANTOS LOPES**

**OBRAS DE ARTE DA EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU (2017) EM POLÊMICA:  
COMPOSIÇÃO AXIOLÓGICA E CONFLITO ENTRE DEFENSORES DA  
LIBERDADE ARTÍSTICA E POLÍTICO-RELIGIOSOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

**Orientador(a):** Prof. Dr. Lucas Nascimento Silva

Feira de Santana-BA  
2025

**Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS**

Lopes, Priscila Santos

L855o Obras de arte da exposição Queermuseu (2017) em polêmica: composição axiológica e conflito entre defensores da liberdade artística e político-religiosos/ Priscila Santos Lopes. - 2025.

157f.: il.

Orientador: Lucas Nascimento Silva

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2025.

1. Arte. 2. Argumentação. 3. Queermuseu. 4. Evento polêmico.  
I. Silva, Lucas Nascimento, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801:7.036

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**OBRAS DE ARTE DA EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU (2017) EM POLÊMICA:  
COMPOSIÇÃO AXIOLÓGICA E CONFLITO ENTRE DEFENSORES DA  
LIBERDADE ARTÍSTICA E POLÍTICO-RELIGIOSOS**

**PRISCILA SANTOS LOPES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana, área de concentração Linguagem e Sociedade, Linha de Pesquisa Práticas textuais e discursivas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 12 de fevereiro de 2025.

**BANCA EXAMINADORA:**



---

Prof. Dr. Lucas Nascimento Silva  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
Orientador



---

Prof. Dr. Brian Gordon Lutalo Kibuuka  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
Examinador Interno



---

Prof. Dr. Paulo Roberto Gonçalves Segundo  
Universidade de São Paulo (USP)  
Examinador Externo

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, o meu baluarte.

À minha avó Edite, minha ancestralidade viva.

Aos meus outros avós (*in memoriam*).

Aos meus pais, Telma e Domingos, pelas orações, incentivos e suporte afetivo.

Aos meus irmãos, Diego e Tarciele, pela torcida.

À Elisa, minha amada sobrinha.

Às minhas primas Atiele e Michele (*in memoriam*).

Aos demais familiares.

Aos meus amigos Cleiton, Fagner, Ana Carla, Tarcísio, Regina e Amanda.

Aos meus colegas Márcio e Elis, do Grupo de Pesquisa Dialógicos em Discurso e Argumentação, o qual tenho o prazer em fazer parte desde a sua fundação.

Ao meu orientador Lucas Nascimento pelo acolhimento, incentivo e diversos ensinamentos durante a minha jornada acadêmica. Tem sido um presente estar sob a sua orientação desde a Iniciação Científica, em 2020.

Aos professores Brian Kibuuka e Paulo Segundo, cujas observações tiveram grande importância no processo de finalização desta Dissertação.

Às professoras Nadja Maciel e Úrsula Cunha pelo suporte acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Feira de Santana.

À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia pela bolsa concedida.

## RESUMO

A arte contemporânea no Brasil tem sido o cenário onde sobejam rastros de diversos debates pacíficos e conflituosos sobre a sua função no espaço público. Em um passado recente, especificamente em 2017, mais uma exposição gerou opiniões polêmicas. Nesse contexto, defensores da liberdade artística e político-religiosos protagonizaram discussões sobre os valores em torno de produções artísticas. Motivados por fundamentarem seu conceito de arte em bases diferentes, tais grupos antagônicos expressaram pontos de vistas profundamente dissonantes acerca de algumas produções artísticas, sobretudo a obra da artista plástica Bia Leite “Travesti da lambada e deusa das águas” (2013), que constitui a série “Born to Ahazar”, exposta na exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, realizada em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Assim, nessa Dissertação, objetivou-se apresentar a caracterização do desacordo profundo entre as partes implicadas. Outrossim, pretendeu-se compreender não apenas como se deu o evento polêmico em torno da questão supracitada, mas também como os grupos imprimiram em suas falas aspectos culturais e políticos que refletem a contemporaneidade nas mídias digitais. O estudo está subsidiado na perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação, proposta por Lucas Nascimento (2018), fundamentada em Mikhail Bakhtin (2011; 2018; 2020) e em Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]), em diálogo com Ruth Amossy (2017) e Marc Angenot (2008). Além disso, foram utilizadas as contribuições da Análise do Discurso Digital (Paveau, 2013a, Paveau, 2013b; Paveau, 2013c; Paveau, 2021), no que tange a caracterização dos artigos de opinião e do editorial. Ademais, as contribuições da Argumentação Multimodal (Kjeldsen, 2015; 2018a, 2018b; Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021; 2022), para apreender o papel da interação verbo-imagética no evento polêmico. Sob tais perspectivas, foi possível analisar o desacordo nos artigos de opinião e no editorial veiculados nos jornais online, em que os argumentos dos opositores soam irracionais e inaceitáveis para os artistas argumentantes. Os resultados apontaram que o evento polêmico analisado ocorreu, porque os campos discursivos em disputa divergiram por questões relacionadas aos valores, e não por haver incoerência estilística nas obras de arte. Por isso, a obra *Travesti da lambada e deusa das águas* foi uma das mais discutidas. Além disso, a análise do *corpus*, constituído por sete artigos de opinião e um editorial, cujas autorias são de sujeitos argumentantes posicionados em diferentes espectros políticos, confirmou o relevo aos valores.

**Palavras-chave:** Arte; Argumentação; Queermuseu; Evento Polêmico.

## ABSTRACT

Contemporary art in Brazil has been the setting for several peaceful and conflicting debates about its function in the public space. In the recent past, specifically in 2017, yet another exhibition generated controversial opinions. In this context, defenders of artistic freedom and politico-religious leaders led discussions about the meaning of artistic productions. Motivated by basing their concept of art on different bases, these antagonistic groups expressed profoundly dissonant points of view about some artistic productions, especially the work of the artist Bia Leite "Travesti da lambada e deusa das águas" (2013), which constitutes the series "Born to Ahazar", exhibited in the exhibition Queermuseu – Cartographies of Difference in Brazilian Art. held in Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Thus, in this dissertation, the objective was to present the characterization of the deep disagreement between the parties involved. In addition, it was intended to understand not only how the controversial event around the aforementioned issue took place, but also how the groups imprinted in their speeches cultural and political aspects that reflect the contemporaneity in digital media. The study is based on the perspective of the Dialogic Analysis of Argumentation, proposed by Lucas Nascimento (2018), based on Mikhail Bakhtin (2010; 2011; 2013; 2017; 2020) and Chaïm Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]), in dialogue with Ruth Amossy (2017) and Marc Angenot (2008). In addition, the contributions of Digital Discourse Analysis (Paveau, 2013a, Paveau, 2013b; Paveau, 2013c; Paveau, 2021), regarding the characterization of opinion articles, editorial and Multimodal Argumentation (Kjeldsen, 2015; 2018, Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021; 2022), to understand the role of verbal-imagery interaction in the polemic event. From these perspectives, it was possible to analyze the disagreement in the opinion articles published in the online newspapers, in which the arguments of the opponents sound irrational and unacceptable to the arguing artists. The results showed that the controversial event analyzed took place because the discursive fields in dispute differed on issues related to values, and not because there was stylistic incoherence in the works of art. For this reason, the work Travesti da lambada e deusa das águas was one of the most discussed. In addition, the analysis of the corpora, made up of seven opinion articles and one editorial, whose authors are argumentative subjects positioned in different political spectrums, confirmed the emphasis on values.

**Keywords:** Art; Argumentation; Queermuseu; Polemic Event.

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Microatos polêmicos mapeados no evento polêmico.....	127
---	-----

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Travesti da Lambada e Deusa das Águas (2013), de Bia Leite.....	55
Figura 2 – Obras de Bia Leite na exposição Queermuseu.....	73
Figura 3 – Obra Cena de Interior II (1994), de Adriana Varejão.....	77
Figura 4 – Obra La Resort (2016), de Felipe Scandelari.....	80
Figura 5 – Obra Et Verbum (2011), de Antonio Obá.....	81
Figura 6 – Obra Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva (1996), de Fernando Baril..	82

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADA	Análise Dialógica da Argumentação
ALMG	Assembleia Legislativa de Minas Gerais
CFP	Conselho Federal de Psicologia
DIALÓGICOS	Grupo de Estudos Dialógicos em Discurso e Argumentação
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FGV	Fundação Getúlio Vargas
MAV	Militância em Ambientes Virtuais
MBL	Movimento Brasil Livre
PDC	Projeto de Decreto Legislativo
PFA	Para Uma Filosofia do Ato Responsável
PL	Partido Liberal
PLC	Projeto de Lei da Câmara
PPS	Partido Popular Socialista
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFBA	Universidade Federal da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. A ANÁLISE DIALÓGICA DA ARGUMENTAÇÃO E A ATIVIDADE ESTÉTICA</b> .....	13
2.1 Algumas considerações sobre o autor-criador e a personagem .....	13
2.1.1 A Retórica Clássica e a Nova Retórica .....	21
2.1.2 Dispositivos dialógicos da argumentação a partir da filosofia bakhtiniana .....	24
2.1.3 As relações entre gênero, enunciado e argumento.....	27
2.2 Dispositivos analíticos da polêmica .....	32
2.2.1 A Polêmica .....	32
2.2.2 O Evento Polêmico .....	35
2.2.3 Ato polêmico.....	36
<b>3. ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE: UMA PERSPECTIVA AXIOLÓGICA</b> .....	40
3.1 A obra de arte como produto polêmico .....	40
3.1.1 A exposição Queermuseu no Rio Grande do Sul e a caracterização dos campos em disputa.....	44
3.1.2 Arte engajada sob a ótica dos campos em disputa .....	47
3.1.3 O politicamente correto como base para produções artísticas .....	49
3.1.4 A interação verbo-imagética na obra de arte .....	52
3.1.5 A pintura “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” (2013), de Bia Leite .....	53
3.1.6 Análise do <i>corpus</i> .....	64
<b>4. O EVENTO POLÊMICO NOS ARTIGOS DE OPINIÃO E NO EDITORIAL: O POSICIONAMENTO DO CAMPO POLÍTICO-RELIGIOSO</b> .....	66
4.1 Cesar Junior <i>versus</i> Sérgio Rial e Gaudêncio Fidelis.....	66
4.1.1 Gazeta do Povo <i>versus</i> defensores da liberdade artística.....	76
4.1.2 Xico Graziano <i>versus</i> MAVs .....	87
4.1.4 Renan Santos <i>versus</i> o “braço cultural” e “os ilustrados do bem”.....	97
<b>4.2 O POSICIONAMENTO DO CAMPO DOS DEFENSORES DA LIBERDADE ARTÍSTICA</b> .....	107
4.2.1 Ivana Bentes <i>versus</i> Patrulha fundamentalista e de “ódioartivismo” .....	107
4.2.2 Silas Martí <i>versus</i> Detratores .....	115
4.2.3 Toni Reis <i>versus</i> Falsos moralistas .....	120
4.2.4 Flávio Muniz <i>versus</i> grupos político conservadores .....	124

4.2.5 Os microatos polêmicos empregados pelos campos em disputa.....	129
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	134
<b>6 REFERÊNCIAS</b> .....	137
<b>APÊNDICE A</b> .....	149





## 1 INTRODUÇÃO

*Queer* é uma palavra inglesa que, traduzida para o português, significa excêntrico, inconvençãoal, entre outros adjetivos que se aproximam da ideia de estranheza. Tal termo era utilizado por grupos homofóbicos para qualificar pessoas homossexuais como seres abjetos no tecido social. Em contrapartida, a comunidade LGBTQIA+ realizou um movimento de ressignificação e apropriação do termo, a fim de rejeitar a sua carga semântica pejorativa (Louro, 2001). Ao fazer jus ao adjetivo, a organização da exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira reuniu obras de diversos artistas consagrados como Lygia Clark, Adriana Varejão, Candido Portinari, Alfredo Volpi e, sobretudo, aqueles cujas pesquisas culminaram somente na produção de arte sob a alcunha LGBTQIA+.

Estabelecida como uma opção de lazer para a população de Porto Alegre e outras regiões, a exposição inaugurada em 15 de agosto de 2017 cumpria a sua função cultural. No entanto, foi interrompida precocemente no dia 10 de setembro do mesmo ano. A força motriz para o fechamento foi uma onda de protestos organizados e veiculados em redes sociais, oriundos do campo político-religioso. As suas vozes, amplificadas pelo Movimento Brasil Livre do Rio Grande do Sul, causaram impactos e dividiram a sociedade. A gênese da manifestação popular está ancorada em um artigo de opinião<sup>1</sup> publicado no dia 6 de setembro de 2017 no Lócus Online, um portal regional, que encerrou as suas atividades em 15 de dezembro de 2022, como consta no site<sup>2</sup>. No texto, o articulista afirma que há cerca de 270 obras promovendo a pedofilia, a pornografia e outros ataques à moral. Para tanto, se apropria das falas dos organizadores, retiradas do catálogo, que não está disponível na internet para livre acesso. Cientes disso, grupos religiosos se uniram a liberais e conservadores em contraposição à atividade cultural, ao passo que defensores da liberdade artística se mostraram discordantes da ação.

A dicotomia nas redes sociais ensejou a consolidação da polarização na esfera pública, sendo estas algumas das características da polêmica. Muitas opiniões foram a favor da liberdade artística. Outras, em contrapartida, não viram beleza na diversidade, apenas ofensas visuais aos seus valores amados. Embora diversos críticos e estudiosos da temática façam um passeio

---

<sup>1</sup> JUNIOR, Cesar Augusto Cavazzola. **Santander cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre**. Lócus Online, 2017. Disponível em: < <https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/> > Acesso em 28 mai. 2024.

<sup>2</sup> **Fim das Atividades**. Lócus Online, 2024. Disponível em: < <https://www.locusonline.com.br/> > Acesso em 28 mai. 2024.

abrangente sobre o conceito de arte e, por vezes, apresentem noções baseadas em suas pesquisas nos campos histórico, sociológico, antropológico e semiótico, as possibilidades de discordâncias continuam pairando na sociedade. Isso porque refletem as diferenças de perspectivas: há quem prefira a arte contemporânea e há quem prefira a arte clássica.

A concepção clássica da arte está ancorada na afirmação de que ela é o campo onde o belo tem um propósito: fluir livremente. Em uma segunda concepção clássica, ela seria uma forma de ensinar o “bem” (Seligmann-Silva, 2003). Outrossim, pode-se pensar a arte como um equipamento de expressão humana que não reflete apenas ações cotidianas, mas também as partes intangíveis da existência: as emoções. Na mitologia clássica, os artistas tendiam a expressar paixões. Por vezes, as tragédias gregas contribuíram para as artes visuais, inspirando a produção de pinturas relacionadas a tais narrativas. Nesse sentido, a literatura como ramificação artística também dialoga com outras técnicas artísticas de representação do real e imaginário etc, sendo estes, os meios de produzir novos sentidos.

Sob um prisma religioso, a arte cristã enfoca, na maioria dos casos, na retratação de Jesus Cristo e dos apóstolos, bem como releituras visuais de cenas ocorridas em livros contidos na Bíblia Sagrada. Para artistas de religiões de matriz africana, a representação religiosa tende a focar nas figuras dos orixás e de outras entidades cultuadas. Sendo assim, cada artista religioso buscará utilizar suas habilidades para a valorização e, principalmente, visibilidade das suas divindades amadas. Essas ações refletem a pluralidade religiosa e a laicidade do país.

Ao se falar em arte, então, percebemos que cada grupo retratará suas vivências, convicções, aspectos culturais, políticos e religiosos como ato político de expressividade. Quando retomamos o passado no Brasil, confirmamos tais fatos. As artes tenderam a revelar cenas protagonizadas por escravizados, indígenas, religiosos, colonizadores etc, reproduzindo, muitas vezes, os mecanismos da colonialidade no país. Na modernidade pós-colonial, quando se trata de arte e diversidade, observa-se a construção de sentido por parte dos visualizadores tendo origem de práticas materiais significantes, como a pintura, por exemplo. Dentre todas as materialidades artísticas, as pinturas, ao longo da história, possuem um lugar importante na produção de sentidos que não se fecham, pelo contrário, movimentam-se continuamente com o passar do tempo.

A exemplo disso, a obra *Fascinação*<sup>3</sup>, do pintor espanhol Pedro Peres, data de 1909 e, naquela época, o sentido pode ter sido atribuído de outra maneira pelo autor, que lhe produziu em solo brasileiro. Entretanto, após a sua doação à Pinacoteca de São Paulo em 2005, por

---

<sup>3</sup> Imagem da obra no apêndice A, página 146.

Suzana Camará Moreira, filha do antigo proprietário, a obra começou a despertar interesse ao ser compreendida e incorporada à História da Arte (Christo, 2016). Devido à sua composição e época de construção, ela desperta análises e percepções por parte do público e, principalmente, de pesquisadores do período pós-abolição (Christo, 2016). Na tela, vê-se uma menina negra olhando fixamente para uma boneca branca e loira toda enfeitada, possivelmente, o brinquedo pertence à filha dos donos da casa (Hill, 2008).

A estética do quadro revela o contraste entre a condição econômica da dona da boneca e da menina: a primeira possui um chapéu azul e está coberta com um vestido da mesma cor, os seus pés, devidamente calçados, revelam o cuidado de sua dona para com ela. A segunda, de pele negra, não possui chapéu, vestido novo e calçados. Logo, as opiniões analíticas sobre tal retratação são, em sua maioria, ancoradas nas noções de estética e racismo, contudo, não são homogêneas. Algumas dão ênfase às vestes da menina e da boneca retratada, fazendo um trânsito pelos estudos acerca de Moda. Outras, com as mudanças de óticas fundamentadas em perspectivas antirracistas, tecem comentários sob o viés da temática.

Com esse exemplo elucidativo, percebe-se que uma única obra produz múltiplos sentidos ao se inscrever na História, e tais sentidos não cessam e suscitam diversas análises. Em muitos casos, durante a produção de sentido, um fenômeno constitui as discussões: a polêmica. A arte é propícia a gerar controvérsias de olhares, não apenas por ser política, mas porque possui um poder constitutivo de ruptura e de divisão de óticas. Os quadros são considerados formas de retratar cenários fantasiosos, mas também formas de vida que convidam o visualizador a análise, e tal análise se origina, em muitas situações, do seu conhecimento empírico, de um acionamento vindo da memória.

É buscando compreender esse elo entre arte, estética e política, que se percebe os efeitos dessa tríade e sua importância na história de um certo *cronotopo* (Bakhtin, 1998 [1981]), isto é, o espaço/tempo, bem como na forma que os sujeitos vão lhes significar a partir dos lugares que ocupam e das posições que lhes são atribuídas. Esses movimentos de sentido indicam a arte como esse lugar onde sobejam os efeitos de sensibilidade e, seguindo esses modos de sentir e perceber, pode-se pensar como o sujeito da arte constrói o mundo em suas telas.

E, esse mundo pode ter inspirações na fantasia, na realidade, nas aspirações políticas: quer sejam direitistas ou esquerdistas. Ao imprimir traços de sua subjetividade e visão de mundo em suas obras, o artista contemporâneo, assim como o clássico, está sujeito a múltiplos olhares sobre sua produção. Eles tendem a ser constituídos de críticas e/ou apreciações, imersas em uma dinâmica de expressões de opiniões que, em conflito, causam a polêmica no espaço público, principalmente quando tocam em tópicos sensíveis como política e religião.

Imbuídos em tais fatos, decidimos investigar e mapear as opiniões expressadas em artigos de opinião e editoriais acerca da exposição, que, em 2018, também se estabeleceu no Rio de Janeiro. Inicialmente, ela recebeu críticas energizadas pela polêmica ao apresentar obras de artistas que subvertem o pensamento cisheteronormativo e religioso, ao questionarem o sistema vigente, caracterizado pela supremacia do poder religioso, tabus sexuais e pouca visibilidade de crianças LGBTQIA+ na sociedade. Assim como na capital gaúcha, a atividade não foi bem quista por grupos político-religiosos cariocas. Contudo, o nosso *cronotopo* escolhido está situado em Porto Alegre, onde ocorreu o primeiro evento polêmico. Então, a metodologia de investigação principal está subsidiada na Argumentação e Análise do Discurso, na área de Estudos Linguísticos, linha de Práticas Textuais e Discursivas.

Por se tratar de uma temática socialmente debatida, pode ser analisada à luz dos pressupostos epistemológicos bakhtinianos, no que tange a compreensão de uma obra de arte como produto axiológico, portanto, polêmico. Nesse sentido, na primeira seção articulamos sobre a atividade estética, a partir de Mikhail Bakhtin, com ênfase na relação entre autor-criador, obra e personagens, visto que as principais concepções de arte apenas direcionam a reflexão acerca de aspectos históricos e sociológicos da obra.

Na segunda seção, discorremos sobre a arte como produto polêmico na referida exposição situada no Rio Grande do Sul. Em seguida, discutimos sobre as diferentes concepções de arte engajada sob a perspectiva dos campos em disputa. Ampliamos o nosso olhar para a arte sob alcunha dissidente, sendo esta uma das principais causas de opiniões conflitantes no espaço público. Posteriormente, fizemos um diálogo com a argumentação multimodal até chegarmos as considerações sobre a interação verbo-imagética na pintura *Travesti da Lambada e Deusa das Águas*, de Bia Leite. Na terceira seção, aplicamos os pressupostos teórico-epistemológicos adotados para analisarmos o evento polêmico a partir dos artigos de opinião e do editorial, bem como apresentar os microatos polêmicos utilizados pelos campos discursivos em disputa. E, por fim, tecemos a nossa conclusão.

Desse modo, esperamos, por meio da realização desta pesquisa, contribuir para o campo científico, especificamente os estudos em linguagens, a partir da análise dialógica da polêmica como dispositivo adotado. Ademais, esperamos contribuir para as discussões na área de Discurso e Argumentação, envolvendo obras sob a alcunha dissidente, produzidas na modernidade colonial. Nosso objetivo maior é analisar o evento polêmico em torno da exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis. Para tanto, com esta pesquisa, temos três objetivos específicos. Primeiro,

discutir a relação entre os discursos veiculados nas mídias digitais e a polêmica, buscando compreender o funcionamento dos posicionamentos acerca das obras de arte.

Segundo, caracterizar os campos discursivos em disputa no evento polêmico, ocorrido em 2017, no Rio Grande do Sul. E o terceiro, compreender os efeitos de sentido dos atos e microatos polêmicos em torno do conceito de arte brasileira contemporânea. Sendo assim, as nossas bases norteadoras serão as do campo da Análise Dialógica da Argumentação polêmica. Este campo se trata de uma articulação entre o dialogismo de Bakhtin e a Nova Retórica. Além de tal encontro epistemológico, também nos fundamentaremos, a partir do estabelecimento de diálogos pontuais, nos pressupostos de Ruth Amossy sobre a polêmica, de Assimakis Tseronis, Jens Kjeldsen e Paulo Roberto Gonçalves-Segundo, para compreender o papel da interação verbo-imagética no evento polêmico, de Marie-Anne Paveau sobre os artigos de opinião e editorial e Marc Angenot, no que tange as rotulações utilizadas pelos campos antagônicos em disputa.

A partir dessas perspectivas, será possível analisar o desacordo nos artigos de opinião, no editorial e as imagens das obras de arte veiculados nos jornais online, em que os argumentos dos opositores soam irracionais e inaceitáveis para os artistas argumentantes. Desse modo, o *corpus* a ser analisado é constituído por sete artigos de opinião e um editorial publicados na *internet*, publicados em jornais online como o Locus Online, Gazeta do Povo, Poder360, Folha de São Paulo, Brasil de Fato e Revista Cult. Em tais gêneros discursivos, nota-se como os discursos dos campos envolvidos na polêmica contribuem para moldar o olhar dos grupos simpatizantes sobre uma obra de arte.

## 2. A ANÁLISE DIALÓGICA DA ARGUMENTAÇÃO E A ATIVIDADE ESTÉTICA

### 2.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTOR-CRIADOR E A PERSONAGEM

O percurso desta seção será feito a partir da apresentação da teoria, do *corpus* e de alguns exemplos elucidativos relacionados a eles. Para tanto, iniciaremos situando o nosso dispositivo analítico norteador: a Análise Dialógica da Argumentação (ADA). A perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação privilegia não apenas o acordo, mas o desacordo profundo, isto é, a polêmica (Nascimento, 2018b). Tal metodologia de análise é o resultado do encontro epistemológico entre a Filosofia do ato responsável, texto produzido entre 1920-24, fundamento do dialogismo de Bakhtin (2011, 2018; 2020), e a Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]). O filósofo russo Mikhail Bakhtin, em um de seus primeiros textos *Para uma filosofia do ato responsável* (2020 [1920-24]), apresenta a ideia de ato ético.

Bakhtin (2020 [1920-24]), ao refletir sobre a cisão entre o mundo da vida e o mundo teórico (e estético), assegura que a unidade entre esses dois mundos está no *postupok* (ato/feito-façanha) do sujeito único, responsivo e responsável, portanto ético. Em outras palavras, Bakhtin se insere na discussão da busca fenomenológica da unidade entre o inteligível e o sensível, entre o universal e o particular, o que remete ao conteúdo-sentido e ao sensível. O ato é sempre, por assim dizer, ato de um sujeito situado, *hic et nunc*, no aqui e no agora.

Esse sujeito se constitui intersubjetivamente, sempre em relação ao outro, assim como os atos, os quais são fundamento das relações dialógicas. Estas, numa visada linguística, aparecem mais tarde bem elaboradas nas obras de Bakhtin (2011; 2018) e seu Círculo, como relação de atos concretos, designados de enunciados, os quais sempre são respondentes a outros enunciados. O sentido desses atos se atualiza por meio da apreciação valorativa do sujeito, cujo ativismo do eu no mundo dos valores (mundo axiológico) é levado em grande apreço. Esse sujeito, como dissemos, se constitui intersubjetivamente, uma vez que busca complemento em seu outro, e é responsivo a ele.

Assim, a relação do sujeito com seu outro é o motor responsável por atualizar seus atos (os enunciados) no tempo e no espaço. Essa concretização se dá por meio de um gênero discursivo, o qual pode remeter a certo campo discursivo<sup>4</sup> em atualização. Nascimento (2018a)

---

<sup>4</sup> Ver discussão em Nascimento (2018b), na qual articula a perspectiva bakhtiniana e perelmaniana, em diálogo com Maingueneau, para discutir a noção: “o campo é condição para se compreender melhor os sentidos que se acomodam em um gênero discursivo. É, portanto, de dentro desses campos que há a atualização dos multifacetados usos da língua, ao se considerar as condições específicas e os objetivos que se tem em vista, tais usos se dão em enunciados, os quais, diz-nos Bakhtin, “[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (2011, p. 261). Logo é possível ver quais premissas certos grupos defendem ou recusam.” (Nascimento, 2018b, p. 157).

promoveu o encontro entre a Filosofia do ato e o dialogismo de Bakhtin (2011; 2018; 2020) e a Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1966]), apontando para uma relação argumentativa profundamente dialógica, em que o ato do sujeito ético passa a ser compreendido como ato do sujeito argumentante, como aquele que responde a seu outro. Ele postulou, por assim dizer, a ideia da constituição profundamente intersubjetiva entre orador e auditório na figura do sujeito argumentante, responsável por atualizar no espaço e no tempo seus enunciados ou argumentos (Nascimento, 2018a; 2018b).

Ao delinear sobre tal perspectiva, Nascimento (2018a) destaca que em Bakhtin a discursividade está estabelecida como objeto central, entretanto, a dessemelhança não é grande em relação à Nova Retórica. Nascimento (2018a), então, aponta que em Bakhtin a abordagem sobre a discursividade está aplicada ao funcionamento da linguagem em diferentes esferas de compreensão e produção. Por outro lado, na Nova Retórica, “a linguagem aparece como pano de fundo de onde é possível diferenciar o objeto primário de seu intento, a argumentação” (2018a, p. 121). Além disso, outras aproximações entre o dialogismo bakhtiniano e a Nova Retórica foram delineadas por alguns estudiosos do discurso e da argumentação (Pistori, 2013; Fiorin, 2015; Amossy, 2018), sobretudo no que tange a relação orador e auditório.

Nesse encontro epistemológico dialógico-argumentativo, com contribuições de ambas as tradições discursivas, é possível pensar teórica e metodologicamente o evento polêmico. Mas, antes, importa dizer que desse encontro, herda-se a perspectiva de dialogismo polêmico de Bakhtin (2018), sendo possível ver a polêmica como um desacordo profundo de valores em um dado espaço (Nascimento, 2018a). Em outras palavras, a polêmica pode ser compreendida como um conflito de valores entre dois ou mais sujeitos a respeito de uma questão importante que interessa a comunidade (Nascimento, 2022). Já o evento polêmico se caracteriza por três elementos constitutivos:

Primeiro, há um encontro hostil de dois posicionamentos sobre um mesmo objeto, o que forma uma polarização em dois campos discursivos antagônicos [...]. Segundo, há uma maneira divergente entre os campos de hierarquizar os valores e posicionamentos em cada campo. Terceiro elemento, há uma atualização de entidades geradas por outras polêmicas, passíveis de identificação (Nascimento, 2019, p. 10).

A polêmica, como conflito de valores, pode ajudar a compreender como dissensos antigos continuam presentes no espaço público contemporâneo. Por exemplo, em sua tese de doutorado, intitulada *Análise Dialógica da Argumentação: a polêmica entre afetivossexuais e cristãos no espaço político*, Nascimento (2018a) apresenta as bases que subjazem as definições supracitadas. Nas audiências públicas no Senado Federal, a polêmica se deu entre os defensores

e os opositores do projeto anti-homofobia (PLC 122/2006), os quais ele chamou, respectivamente, de afetivossexuais reformistas e cristãos tradicionalistas. Esse evento polêmico se constitui quando o espírito religioso tradicionalista declara, fervorosamente, a rejeição ao projeto de lei que intencionava a criminalização de práticas violentas cometidas a pessoas LGBTQIA+.

Em contrapartida, o espírito afetivossexual reformista declarava-se a favor do PL122, gerando um dissenso em que o grupo religioso defende os seus valores baseados em suas crenças e o grupo dos afetivossexuais defende o direito à vida e a expressão de sua sexualidade e gênero. Sendo assim, podemos aplicar essa proposta teórico-metodológica a fim de compreender a divergência profunda entre conservadores religiosos, cujas vozes foram amplificadas pelo partido político Movimento Brasil Livre, e os artistas visuais da exposição Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira (2017). Nesta exposição, algumas obras causaram polêmica, mas destacaremos apenas uma para ser analisada à luz da ADA: *Travesti da Lambada e Deusa das Águas* (série *Born to Ahazar*, 2013, inspirada no *Tumblr Criança Viada*), de Bia Leite. Ademais, podemos compreender o importante papel da polêmica no processo argumentativo e como são construídos argumentos empregados em jornais online.

Nesse contexto, um questionamento protagoniza no cenário: O que é arte, por que uma obra de arte pode ser tão polêmica e quais microatos polêmicos impulsionaram os campos antagônicos a caírem no jogo da dicotomia e da polarização, no “nós contra eles” (Amossy, 2017) no espaço público? Para compreender essa polêmica maculada na história da arte contemporânea brasileira, que transpassa as esferas pública e digital, é necessário deprendermos, primeiramente, a relação entre autor-criador, que aqui chamaremos de artista visual, e herói, que aqui chamaremos as personagens das obras de arte.

Ao pensar os aspectos do pensamento estético, Bakhtin e seus pares apresentam pontos contundentes sobre a atividade estética, afinal, existem inúmeras elaborações teórico-filosóficas e as perspectivas críticas do fazer-artístico na história da humanidade. Através do conceito de carnavalização, por exemplo, Bakhtin (2008) aponta dualidades perceptíveis no mundo: o sagrado e o profano, o sublime e o vagabundo etc, o que nos é interessante para compreender o processo discursivo-argumentativo visual na análise de uma obra de arte e como o artista pode imprimir cenários duais em suas obras.

Em muitas obras de arte na contemporaneidade brasileira, é possível, através da análise reflexiva, notar elementos carnavalizadores do grotesco. O grotesco, sob a perspectiva bakhtiniana, é fruto da percepção de que a cultura do povo é inversa à cultura representada pela díade Estado e Igreja, portanto, vai se ligar ao que ele nomeia de grotesco (exagero, hipérbole).

A imagem grotesca bakhtiniana é versátil, ambivalente, extraordinária, substitui o antigo pelo novo, provoca o senso comum por meio da inserção de elementos heterogêneos, a fim de apontar como a ordem do mundo e das coisas são passíveis de diversas mudanças. Tais características nos revelam a importância do grotesco em produções artísticas, visto que a sua função é promover a libertação do homem das ideias dominantes sobre o mundo em que vivemos.

O grotesco se apresenta como um “hiperbolismo” positivo, oferecendo possibilidades de transformações, de criar um novo jeito de se pensar, por exemplo, uma ordem que soa irretocável (Bakhtin, 2008). No entanto, sob óticas conservadoras, obras de arte que visam inverter e distorcer a ordem do mundo tangível a partir da ótica não cisheteronormativa e progressista são associadas ao mau gosto, a deturpação, a ridicularização. Se tornam, por assim dizer, uma ofensa visual a noção conservadora do que é belo. Além da desvalorização do grotesco, o riso também passou por repressões. Bakhtin (1999; 2008) aponta que durante a Idade Média e o Renascimento, o riso era o meio pelo qual distinguiam-se os festejos carnavalescos e os ritos cômicos das cerimônias oficiais de caráter sério promovidas pela Igreja e o Estado Feudal.

A exclusão do riso em ritos oficiais deu origem ao cenário dicotômico caracterizado por “forma cômica” *versus* “forma canônica”. As únicas ocasiões que permitiam o riso relacionado à Igreja e ao Estado eram festas públicas como a festa do louco, *Corpus Christi* etc. O riso e o grotesco, então, possuem ligações ativas e indissolúveis com a liberdade, logo, ambos são amplamente usados por artistas para subverter, questionar, responder à movimentos de censura. Portanto, o riso impresso em uma obra de arte em que as personagens são LGBTQIA+, por exemplo, configura-se como um ato subversivo na contemporaneidade brasileira, porque tais figuras serão lidas como experienciadoras de uma falsa alegria, de uma subversão passível de eliminação, vergonha, medo e repressão por parte de movimentos homotransfóbicos.

Tal postura nos leva a pensar, a partir da nossa questão de pesquisa e do cenário contemporâneo em que se consolidou a exposição Queermuseu, que artes sob a alcunha dissidente não devem circular e, se caso circulem, devem ser caracterizadas por personagens em situação de tristeza, com expressões faciais sérias, afinal, “ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições” (Bakhtin, 1999, p. 81).

Logo, elementos impressos em obras de arte que se liguem às ideias bakhtinianas do grotesco e do riso em diálogo com transgressão de gênero, heterossexualidade e pensamento

político conservador, são alvos de tentativas de interpelações estéticas. Lançando um olhar para um cenário brasileiro recente, em uma tentativa de remodelação estética na década de 1960, percebe-se uma disputa de sentido sobre como e qual tipo de arte podia circular e entreter a *vox populi*. Enquanto conservadores e não conservadores discutiam e divergiam, as produções artísticas com elementos grotescos voltados a valorização de ideais esquerdistas continuavam enfeitando a sociedade e cumprindo seu papel político: suscitar múltiplas reflexões e conclusões sobre elas, quer sejam positivas, quer sejam negativas.

A função da arte durante o Ato Institucional nº 5, em 1968, se tornou pauta de diversos cenários polêmicos. Um deles, protagonizado pela crítica de arte vigente e o artista visual Antonio Manuel (1947) se dá por causa da obra *Urnas-quentes* (1968). A obra é constituída por caixas de madeira, que, segundo a crítica, era “uma metáfora aos caixões de vários brasileiros mortos pelo governo durante o regime militar” (Scovino, 2009, p. 1855). Em contrapartida, o artista retrucou a acusação: “Para mim, nunca houve essa conotação [a analogia entre as Urnas-quentes e caixões]. [...] Nunca houve a intenção de promover a ideia de anti-vida, caixão ou de pessoas mortas pelo sistema” (Manuel, 2006).

Anteriormente, especificamente em 1967, um retrato de Che Guevara, feito pelo artista Claudio Tozzi despertou olhares contrários. Tudo começou quando o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), recebeu a denúncia “de que obras subversivas encontravam-se expostas no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal” (Scovino, 2009, p. 1855). Com a aberta tentativa de remover a obra, o júri do Salão manifestou uma opinião contrária à denúncia. Frederico Morais — um dos membros do júri — afirmou: “nós [o júri] dissemos que caso eles retirassem os trabalhos [“subversivos”], o Salão seria fechado por completo. Nesse momento, a polícia desistiu” (Morais, 2009).

Argumentos dissonantes sobre a estética ideal, fundamentados, muitas vezes, em divergências políticas constituem as polêmicas sobre arte no Brasil, país onde sobejam evidências polêmicas relacionadas ao fazer artístico. Por meio desse choque, surge a polarização, um fenômeno que precede a dicotomia. Por isso, a exposição Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, objeto desta pesquisa, também surge de um contexto de atos de reivindicação do protagonismo dos dissidentes de gênero e sexualidade.

Nesse sentido, ao mergulhar nos pressupostos bakhtinianos, pode-se depreender que isso acontece porque o mundo da arte é o que mais se aproxima do mundo unitário e único do ato (Bakhtin, 2020). O filósofo russo, então, começou a debater sobre a atividade estética na década de 1920 e permaneceu dialogando sobre isso até a sua morte, apontando o seu fascínio pela temática e pela unificação entre artista e homem, resultando em um único indivíduo (Bakhtin,

2011). O homem, uma vez imerso na arte “não está na vida e vice-versa” (Bakhtin, 2011, p.1). Em seus textos, é possível observar formulações teórico-filosóficas que tornam o social, o histórico e o cultural como elementos essenciais na constituição do objeto estético.

Não há, sob a ótica de Bakhtin, uma separação entre o estudo da arte, da sua história e da sua inserção social e cultural. A arte, de acordo com tal tradição, está caracterizada como uma especificidade absoluta, um em-si estético (livre de qualquer intervenção do social, do cultural e do histórico), que deveria ser o verdadeiro objeto de atenção e análise. Desse modo, o estudo da história da arte e da sua inserção sociocultural na vida não deveria ser mesclado com o estudo da especificidade dela, do em-si estético (Bakhtin, 2011).

A estética bakhtiniana, então, está ancorada e alinhada às discussões estéticas próprias do início do século 20. Como nos mostra Pavel Medvedev — um dos colaboradores do Círculo de Bakhtin — na Parte II de seu livro sobre o método formal (1985, p.41-72). Para ele, o discurso teórico sobre a arte, sendo este impactado pelas transformações do labor artístico que aconteceram nos fins do século 19 e início do 20, assumiu o caráter construtivo da arte contrariamente ao interesse das concepções da arte como imitação, representação ou expressão. Ao estudioso cabia a tarefa de revelar a unidade construtiva da obra e as funções fundamentalmente construtivas dos seus elementos.

É precisamente nessa direção que vai o discurso bakhtiniano. Em seu texto “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin (2011) critica as abordagens biográficas e sociológicas da arte. Ele argumenta que ambas são deficientes da real compreensão estético-formal do princípio criativo fundamental da relação do autor com o herói. Seu foco de atenção é, portanto, direcionado ao estético formal. Ainda no texto, Bakhtin faz uma distinção importante para discernir a relação entre autor-pessoa e o autor-criador (Bakhtin, 2011). O primeiro é o escritor, o artista, a pessoa física. O segundo é a função estético-formal engendradora da obra, um elemento do objeto estético, um constituinte imanente do todo artístico. Dialoga, diretamente, com o elemento constituinte que dá forma ao objeto estético, a base que vai sustentar a unidade arquitetônica e composicional do todo esteticamente concluído.

O autor-criador é compreendido como uma posição estético-formal cuja característica principal está em materializar uma determinada relação axiológica com o herói e seu mundo. E tal relação axiológica, como aponta Bakhtin, é possível dentre as inúmeras avaliações sociais circulantes em uma determinada época e cultura. Como exemplo, a artista visual Bia Leite (autora-criadora) detalhou a importância das suas obras, a partir disso, percebe-se em sua fala a substituição da sua atitude efetivamente criadora, que não expressou o seu verdadeiro eu na infância, mas experimentou em suas personagens retratadas nas telas a realização do desejo da

sua alma (Bakhtin, 2011). Por isso, em contraposição aos argumentos que apontam sua obra como apologia à pedofilia, a artista declarou, em 2017:

**Nós, LGBT, já fomos crianças e esse assunto incomoda.** Sou totalmente contra pedofilia e contra abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário. É que essas crianças tenham suas existências respeitadas (Warken, 2017, grifo nosso).

Ao iniciar o argumento com “nós”, o pronome da primeira pessoa do plural indica Leite como amplificadora das vozes de um coletivo de crianças dissidentes que ela faz parte, assim, a artista mostra como materializou, por meio das suas personagens “Travesti da Lambada” e “Deusa das Águas”, a relação axiológica delas com o seu mundo. É por meio do autor-criador (do posicionamento axiológico dessa figura basilar estético-formal), então, que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético. Na obra, veem-se questões sociais (a homofobia), históricas (a história da homossexualidade no Brasil) e culturais (o que é considerado transgressão de gênero no contexto do tecido social brasileiro: uma criança travesti, um menino de pernas cruzadas etc). Nesse sentido, uma das características de seu argumento, caso fosse analisado, seria sob a ótica sociológica, afinal, obras de arte sob a alcunha LGBTQIA+ têm sido alvos de apagamento em diversos espaços culturais.

Uma vez perseguidos pelo poder dominante durante muitos anos, a população LGBTQIA+ não podia expressar suas subjetividades na vida cotidiana e, conseqüentemente, se sentiam censurados no campo das artes. Isso se dá porque diversos artistas nacionais e internacionais, principalmente aqueles que fazem parte das minorias sexuais, foram alvos de contraposição, por causa da temática que tratam em suas telas. Contudo, a estética bakhtiniana se distancia do deslize para formulações metafísicas, ou seja, a redução do estético a essências abstratas do que é beleza. Ademais, para formulações psicologizantes, ou seja, a redução do estético a processos expressivos de natureza mental e expressiva. Também se distancia de formulações empiricizantes: a redução do estético à forma do material. E, por fim, há uma distância do formalismo desassociado da história e do sociocultural: a redução do estético ao ‘em-si’ absoluto.

Segundo Bakhtin (2011), o estético, sem a anulação de suas particularidades formais, está arraigado na história e na cultura. É dessas duas fontes que surgem os seus sentidos e valores, que absorvem em si a história e a cultura, atravessando-as para outro plano axiológico por intermédio da função estético-formal do autor-criador. Desse modo, é o posicionamento valorativo do autor-criador que institui o princípio norteador para a construção do todo estético. A partir desse princípio que se construirá o herói e o seu mundo, isto é, o conteúdo do objeto

estético tomará forma. É também a partir desse suporte axiológico-estético que se dará forma composicional ao conteúdo.

Em seu artigo intitulado *The problem of the content, the material, and the form* (O problema do conteúdo, da matéria e da forma (tradução nossa) (2011), Bakhtin argumenta que a forma arquitetônica – a forma do conteúdo – determina a forma composicional. A partir disso que se constituirá a apropriação do material que serve de equipamento técnico para realizar o todo da forma artística. Ainda no mesmo texto, Bakhtin exemplifica a correlação das formas arquitetônica e composicional, afirmando que o autor-criador pode ordenar o conteúdo por diversas concepções como: um olhar trágico, cômico, lírico, satírico, heroizante etc. O autor-criador também pode buscar na forma composicional (romance, conto, poema narrativo, drama etc.) a mais apropriada à respectiva forma arquitetônica

Nesta pesquisa, o olhar está ancorado na perspectiva bakhtiniana na relação entre o autor (artista visual) e o herói (personagem na obra de arte) na atividade estética, para, assim, apreender tal relação entre os artistas envolvidos na exposição Queermuseu e as suas obras de arte no evento polêmico, conceito da ADA a ser discorrido posteriormente. Em síntese, apresentar a *Análise Dialógica da Argumentação* como método de análise da polêmica em torno de obras de arte e a relação com o autor-criador, a partir de Bakhtin, é um meio de contribuir para os estudos sobre linguagem, arte e cultura. É analisar como o mundo da arte também é construído no centro de polêmicas presentes no tecido social, ora veiculadas por artistas visuais, ora veiculadas por movimentos religiosos, que utilizam dispositivos políticos como partidos para amplificarem suas vozes contrárias. Não é uma substituição das outras teorias sobre arte que englobam o papel do artista visual, mas uma soma para enriquecer a discussão, embora haja diversos teóricos que se debruçaram a discorrer sobre a temática.

Além disso, serão utilizadas as contribuições da Análise do Discurso Digital (Paveau, 2013a, Paveau, 2013b; Paveau, 2013c; Paveau, 2021) no que tange a composição de um artigo de opinião e de um editorial, e da Argumentação Multimodal (Kjeldsen, 2015; 2018a; 2018b; Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021), para apreender o papel da interação verbo-imagética no evento polêmico, que será melhor discorrida a partir da terceira seção, no subseção intitulada “A pintura “Travesti da Lambada e Deusa das Águas (2013)”, de Bia Leite. Sob tais perspectivas, será possível analisar o desacordo nos artigos de opinião, no editorial e as imagens das obras de arte veiculados nos jornais online, em que os argumentos dos opositores soam irracionais e inaceitáveis para os artistas argumentantes. Antes, daremos continuidade ao percurso teórico-epistemológico da ADA na subseção seguinte.

### 2.1.1 A Retórica Clássica e a Nova Retórica

Desentendimentos religiosos. Interesses políticos e econômicos. Disputa territoriais. Eis algumas causas das guerras no mundo contemporâneo. E tais conflitos dão aval para pensarmos a retórica como importante para a sociedade, visto que experienciamos guerras simbólicas à democracia, muitas vezes veiculadas em jornais. Antes de fazermos o percurso teórico-epistemológico da ADA, é fundamental revisitar o passado, isto é, as discussões sobre a retórica clássica. A partir disso, poderemos depreender a Nova Retórica na modernidade. Inicialmente, o foco será direcionado para a retórica aristotélica, embora existam outras definições clássicas.

A retórica surge na história da humanidade com uma finalidade pedagógica: ensinar e persuadir pelo discurso. Para Górgias, a retórica era tudo. O fascínio foi a força motriz para ele reconhecê-la como uma geradora de persuasão. Para Platão, a retórica não era nada além de uma envenenação, ou seja, o retor é um envenenador (Meyer, 2007). Posteriormente, sob a ótica de seu discípulo Aristóteles, a retórica passa por refinamentos e ele apresenta uma nova forma de enxergar tal área do conhecimento. Para ele, a retórica não promete a persuasão, mas oferece os recursos necessários para persuadir, assim, não aderiu a definição oriunda das ideias platônicas (Aristóteles, 2012).

O posicionamento de Aristóteles é discutido por Ruth Amossy (2018) no que tange pensar que o uso da palavra foi consentido ao homem para exercer influência. Nesse sentido, a analista do discurso salienta a importância dos aspectos social e cultural presentes na retórica antiga, visto que ela se relaciona à *polis*. Por se configurar como um espaço político e institucional fundamentado em costumes e leis, os grupos de cidadãos na antiga Grécia eram formados com base em valores simbólicos. Amossy aponta que a persuasão supõe antecipadamente a liberdade de julgamento e, em seguida, complementa que “a retórica só tem sentido, de fato, onde o auditório pode dar seu assentimento sem ser constrangido pela força” (2018, p. 16).

Desse modo, a retórica na antiga Grécia não apenas permitia, mas contribuía para o desempenho da *polis*, uma vez que as controvérsias eram manejadas da melhor maneira. Como resultado, o bom exercício de justiça na democracia poderia ser visto em pleno funcionamento por intermédio da prática da palavra pública (Amossy, 2018). Apesar da sua relevância, a retórica passou por uma fase de declínio, cujo resultado foi o seu desaparecimento. Anos depois, especificamente no século XIX, durante o Renascimento, surgiram grandes mudanças e, com elas, a ascensão de algozes da retórica. Um deles foi o filósofo francês René Descartes (1596-1650). Segundo ele, a dialética não nos leva a verdade. O seu objetivo, como é possível perceber

em *Discurso sobre o Método*, posteriormente apenas *Discurso*, é reduzir tudo ao cálculo, visando conceber ao espírito o empossamento dos verdadeiros princípios. Nesse sentido, a dialética seria um meio de nos transportar para a falsidade, por isso ele argumentou:

Eu tinha sempre um imenso desejo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso, para ver claro em minhas ações e caminhar com segurança nesta vida. [...] Acostumar meu espírito a alimentar-se de verdades e a não se contentar com falsas razões (Descartes, 2007 [1637], p. 19,36).

O modo analítico de pensar, construído por Descartes, estava alicerçado na lógica, na matemática pura e universal, na geometria e na álgebra, ao passo que retirava delas o que lhe soava defeituoso e prejudicial para a compreensão da verdade. Entretanto, o *Tratado da Argumentação* retoma o movimento de pensar a partir da dialética e da retórica grega, rompendo com o pensamento cartesiano, o responsável por quase destruir o estudo da retórica. Para tanto, Perelman e Olbrechts-Tyteca afirmaram:

A publicação de um tratado consagrado à argumentação e sua vinculação a uma velha tradição, a da retórica e da dialética gregas, constituem uma ruptura com uma concepção da razão e do raciocínio, oriunda de Descartes, que marcou com seu cunho a filosofia ocidental dos três últimos séculos (Olbrechts-Tyteca; Perelman, 2014 [1966], p. 1).

Para Descartes, tudo o que é verossímil é falso. Em contraposição, Perelman e Olbrechts-Tyteca se posicionaram: “o campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo” (2014 [1966], p. 1). A partir deste argumento, tem-se o pontapé inicial para o ressurgimento massivo de interessados pela retórica na segunda metade do século XX, especificamente na década de 1960 (Massmann, 2021; Nascimento, 2018a).

Em meio ao ressurgimento, fez-se necessário apresentar a diferenciação entre a argumentação retórica e a demonstração (Nascimento 2018a). A confusão entre elas ocorre porque “a lógica moderna, sob influência de lógicos matemáticos, assenhorou-se do termo lógica a ponto de não deixar espaço para se falar em uma lógica informal” (Nascimento, 2018a, p. 114). Essa preocupação com uma possível confusão foi solucionada no Império Retórico, em que Perelman faz a distinção:

Antes de tudo, o fato de, numa demonstração, os signos utilizados serem, em princípio, desprovidos de qualquer ambiguidade, contrariamente à argumentação, que se desenrola numa língua natural, cuja ambiguidade não se encontra previamente excluída. Depois, porque a demonstração correta é uma demonstração conforme a regras explicitadas em sistemas formalizados (Perelman, 1993, p. 29).

Nascimento (2018a) ainda salienta que a argumentação retórica está no campo da influência, portanto, isso não significa falta de racionalidade e/ou lógica. O seu funcionamento está fundamentado na lógica informal, e não com a lógica formal, que é a base da demonstração. Cabe ressaltar que, uma vez no campo da influência, onde a argumentação está ancorada, é possível deixar-se enganar pelo relativismo. Sendo assim:

A nova retórica leva em conta o desacordo, a divergência e a dissensão como fato sociológico e que toda pretensão à verdade precisa ser argumentada, justificada, pois ela não se impõe como auto evidente. Nesse sentido, todas as perspectivas em torno da verdade são igualmente argumentáveis, o que não significa dizer respeito a um relativismo epistemológico (Nascimento, 2018a, p. 114).

O objetivo da Nova Retórica é, sobretudo, apontar como a argumentação é uma forma de resolver o desacordo, que é compreendido como um estágio a ser superado, portanto, não é um erro como defendia Descartes. Além disso, compreender o mecanismo do pensamento, logo, os autores propõem uma tipologia dos argumentos, afinal, somente uma argumentação não coerciva e não arbitrária pode conferir um sentido à liberdade humana.

A argumentação, desse modo, deve provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: uma argumentação eficaz, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]), é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que desencadeie nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção). Nesse sentido, há uma distinção, no trabalho desenvolvido por Perelman e Olbrechts-Tyteca, entre os auditórios universal, particular (ou especializado), visando a seleção dos argumentos para aplicá-los de acordo com a característica de tais auditórios.

A noção de acordo é central na nova retórica, visto que é somente a partir de um conjunto de teses aceitas que se pode argumentar. A relevância do acordo é enfatizada com frequência na obra, segundo a qual é necessário, para que haja argumentação, que se estabeleça uma comunidade efetiva dos espíritos e que ocorra um acordo quanto à necessidade de se debater uma questão. A noção de desacordo é a ausência de acordo, no entanto, o desacordo é fundamental para que ocorra argumentação, pois ele é uma etapa a ser superada. O orador, no contexto da Nova Retórica, é o indivíduo que toma a palavra, falada ou escrita, e busca a adesão do auditório às teses que defende.

O auditório se constitui como uma criação mais ou menos sistematizada do orador. O orador constrói o auditório com base nos valores e crenças que ele acredita que são defendidos e aceitos pelos membros que o constitui. A Nova Retórica apresenta uma compreensão expandida do que entendemos como razão, visto que o domínio de aplicação pertencente à

lógica formal, que assegura esta racionalidade rígida é muito reduzido. Em síntese, a Nova Retórica alargou os parâmetros da racionalidade, para além dos limites da lógica formal, possibilitando um critério válido para consensos temporários por intermédio da lógica do julgamento recíproco.

A proposta da racionalidade retórica difere do relativismo. Isso porque, mesmo não sendo eternos, os critérios e os acordos estabelecidos resultam das negociações entre orador e auditório, entendendo-se auditório como o conjunto de sujeitos que orador busca influenciar por meio da sua argumentação, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]). Portanto, a racionalidade não busca por uma verdade objetiva, mas a capacidade de construir argumentos que objetivam persuadir.

Dito isto, é possível afirmar a importância da Nova Retórica não só no campo da argumentação, mas nos estudos de artes visuais e das ciências da linguagem. Devido as suas características, ela nos apresenta meios que consideram os valores em torno de ações (os argumentos empregados no processo de criação da obra de arte como força motriz para o autor-criador expressar fatos históricos e culturais, por exemplo). Além disso, decisões tomadas durante o processo argumentativo e a contribuição para os estudos linguísticos. Sendo assim, sigamos para os dispositivos da argumentação a partir da filosofia bakhtiniana.

### **2.1.2 Dispositivos dialógicos da argumentação a partir da filosofia bakhtiniana**

*Para uma filosofia do ato responsável* é uma das obras que compõem o bojo da filosofia bakhtiniana. A sua principal característica é a complexidade, mas também a importância, afinal, é o fundamento do dialogismo bakhtiniano. Para tanto, Nascimento (2018a) afirma que a possibilidade de compreensão da obra pode ser feita pelo caminho metodológico pensado pelo autor:

A compreensão de *Para uma filosofia do ato responsável*, é importante dizer, só pode se dar, razoavelmente, se for comprometida com o caminho metodológico trilhado pelo autor, qual seja, o reconhecimento da cisão entre os mundos e a construção argumentativa com vistas à superação da aporia, já que ele visa destranscendentalizar a ética, a estética e a ciência para refundá-las sobre o sustentáculo das noções de espaço e tempo. Noções essas importantes para mais tarde propor sua translinguística e, portanto, para se compreender as relações dialógicas (Nascimento, 2018a, p. 72).

O avançar das leituras e releituras da obra chancela a impossibilidade de estudar o conjunto de textos sem a leitura da PFA, o que lhe torna indispensável. Inicialmente, Bakhtin nos direciona a refletir sobre a crise presente no ato contemporâneo, sendo esta a responsável

pela cisão entre dois mundos: vida e cultura. Nesse contexto caracterizado por tal problemática, Bakhtin apresenta uma reflexão referente ao ser, chancelando a ideia de inseparabilidade entre o conteúdo da vida e do processo. Assim, como meio de responder à questão da ética no pensamento teórico e da cisão dos mundos, ele apresenta o ato ético, que pode ser realizado por um sujeito situado. Bakhtin, então, define que:

O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir; deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida (Bakhtin, 2020, p.151).

A partir desta definição, tais responsabilidades precisam estar em uniformidade, o que possibilitará a cisão entre cultura e vida, ocorrendo a superação. Esse ato é definido, para Bakhtin, como *postupok*, o que significa ato individualmente responsável. Essas questões não estão restritas à PFA, portanto, são retomadas ao longo das obras do autor, por exemplo, no que tange as noções de dialogismo, *cronotopo* e gêneros do discurso. Além disso, outra noção basilar da Análise Dialógica da Argumentação é a noção nomeada de *vzhivanie*, isto é, a empatia ativa. Para tanto, Nascimento (2018b) aponta que a *vzhivanie* “diz respeito ao momento inicial em que o sujeito tenta se posicionar do ponto de vista do outro, um deslocar-se para ver-se pelos olhos do outro, o que só de lá é possível ver” (p.158).

Ocorre, então, um contato entre dois sujeitos, cuja base é a empatia ativa, ou seja, uma comunicação que transcende o diálogo, em que é possível notar características como o emocional e o ético, assim, o ‘eu’ não se perde no outro. Bakhtin salienta:

Momento essencial (mas não o único) da contemplação estética é a empatia [*vizivanie*] com o objeto individual da visão, a visão deste último do interior de sua própria essência. Ao momento da empatia segue sempre o da objetivação, ou seja, o de situar fora de si mesmo a individualidade compreendida através da empatia — separando-a de si mesmo, e retornando a si mesmo. Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original. (Bakhtin, 2020, p.60).

Por isso, é possível depreender que “sem um movimento de empatia, em que o eu saia ativamente em direção ao outro, é impossível haver um ato argumentativo de um sujeito situado, responsivo e responsável” (Nascimento, 2018a, p. 125). Sob o mesmo prisma, Nascimento (2018a) continua:

Isso porque, assim como não há argumentação retórica se não houver um acordo firmado no reinado da *doxa*, é também razoável afirmar, sob uma perspectiva dialógica, que não há argumentação se não houver empatia ativa, a *vzhivanie*, como designou Bakhtin, em que o sujeito-orador, sem perder sua posição de fora, movimente-se rumo ao sujeito-auditório, para minimamente compreender e fazer uma imagem de seus valores, crenças, interesses e, voltando a si, elabore uma estratégia argumentativa com o objetivo de lhe direcionar o olhar em função de sua resposta a uma certa questão problemática (Nascimento, 2018a, p. 125).

A citação acima, oriunda de uma argumentação dialógica, é eficaz na análise de uma obra de arte, principalmente quando pensamos a relação autor-criador e os valores que ele imprime em sua criação, que podem ir ao encontro de experiências existenciais. Muitas dessas experiências estão caracterizadas por episódios que envolvem religião, gênero e sexualidade, como as obras de artes causadoras da polêmica que constituem o nosso *corpus* de análise. Os visualizadores da obra (auditório-sujeito) viram em partes específicas símbolos que ameaçavam seus valores amados, subjazidos por valores religiosos. Nesse sentido, Bakhtin assegurou:

O quadro, com o qual me deparo, da ruína e da desgraça plenamente motivada de uma pessoa que amo, me resultará totalmente diferente daquele da ruína de quem, do ponto de vista do valor, me é indiferente. E não porque vou tentar justificar esta pessoa contra todo bom senso e justiça; tudo isso não tem lugar aqui, e o quadro pode ser justo e realista no seu conteúdo, e todavia ele ainda será diferente, diferente em seu topos essencial, diferente na sua disposição concreta, relativamente aos valores das partes e dos detalhes, para sua inteira arquitetônica; desse modo eu verei aí outras características de valor, e outros elementos, e uma disposição sua, já que o centro concreto da minha visão e da composição do quadro será diferente (Bakhtin, 2020, p. 125).

Somente pela realização de um movimento de empatia em que o sujeito-orador (artista visual) consegue argumentar, respondendo às questões dos visualizadores. Na perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação, Nascimento (2018a) depreende o orador como um sujeito profundamente dialógico, portanto, é nomeado de sujeito argumentante. O sujeito dialógico é definido como “único e insubstituível, o que lhe dá o estatuto de responsável, mas também é responsivo ao outro, condição de sua identidade relacional” (Nascimento, 2018a, p. 127). É possível perceber, então, a aproximação entre o retórico e o dialógico, isso porque na relação dialógica entre sujeito-orador e sujeito-auditório, o autor assegura que é imprescindível considerarmos os seres humanos como responsivos a valores. E o órgão dos valores, isto é, o seu *locus*, é o sentimento. E, por conseguinte, o lugar do sentimento é o espírito.

Desse modo, o espírito é o centro ativo do sujeito, responsável pela captação de valores. Quando se trata da dimensão teórica, ele capta o conteúdo sentido (Nascimento, 2018a, p. 128). Esta aproximação entre Perelman e Bakhtin chancellor que o sujeito-orador se direciona ao mundo do sujeito-auditório, capta o conjunto de valores e retorna a si e, o que é caracterizado

um ato de amor e, conseqüentemente, consegue organizar a resposta argumentativamente. Assim, “essa resposta determina a construção dos enunciados do sujeito, digo, de sua argumentação concretizada em algum gênero discursivo” (Nascimento, 2018a. p. 129). Na subseção posterior, veremos a relação entre gênero, enunciado e argumento.

### **2.1.3 As relações entre gênero, enunciado e argumento**

De modo geral, o conceito de gênero do discurso, segundo Bakhtin (2016), é dividido em três partes. O primeiro diz respeito à ideia de que o uso da linguagem está presente em todos os campos da atividade humana. O segundo define que o caráter e a forma dos usos da linguagem são “multiformes quanto os campos da atividade humana” (Bakhtin, 2016, p. 11). O terceiro associa o emprego da língua a uma expressão organizada em forma de enunciados, sendo estes caracterizados pela especificidade de um campo da comunicação. Os enunciados, portanto, refletem um conteúdo temático, um estilo e são construídos composicionalmente em um tipo relativamente estável denominado gênero do discurso.

Os gêneros do discurso, então, são definidos como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 2016, p. 12). Os gêneros do discurso são divididos em dois grupos: primários e secundários. Os primários estão presentes em instâncias privadas e são constitutivamente mais simples. Sob outro ângulo, os secundários estão presentes em instâncias públicas e resultam de uma maior complexidade. O uso do termo “aparentemente” aponta para uma imprecisão, que apenas será possível solucionar quando o analista depreende o gênero que ancora seu objeto de estudo e a relação com outros gêneros.

Como exemplo, no contexto de Eulálio de Miranda Motta, um escritor alinhado à direita, o panfleto foi o gênero do discurso escolhido para empregar argumentos sobre diversos temas, sobretudo para propagar os discursos político e religioso no interior da Bahia entre 1940 até a década de 1980 (Lopes; Nascimento, 2022; Lopes; Nascimento, 2024). Desse modo, depreende-se que o *locus* de produção dos gêneros está nos campos de atividade humana, logo, Bakhtin afirma que:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade (Bakhtin, 2016, p. 12).

Ao pensar a história da arte brasileira e as polêmicas que lhes envolvem, percebe-se o compartilhamento massivo delas em artigos de opinião e editoriais, difundidos em jornais online. A performance *La Bête* (2015), de Wagner Schwartz, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, é um exemplo disso. A performance foi elaborada em 2005 e, antes de ser alvo de protestos de conservadores, ela foi apresentada cerca de dez vezes. Inspirada na obra *Bichos*, de Lygia Clark, a produção artística de Schwartz não tinha conotação sexual, segundo o *Select Art* (2020). A apresentação, feita em 2017, consistia na manipulação do corpo nu do artista pelo público, assim como na obra original que, em vez de um corpo, as peças de metais eram passíveis de manipulação. De acordo com o artista:

Talvez as pessoas que tenham escolhido expor a obra dentro de uma estrutura de vidro estivessem com medo do que acontecesse com ela o mesmo que aconteceu comigo. Medo de que, se o Bicho saísse de dentro do suporte, ele fosse violentado, quebrado, distorcido (*Select Art*, 2020).

Por outro lado, conservadores afirmaram que se tratava de um caso de pedofilia explícita, visto que as crianças podiam participar da manipulação do corpo do artista, que, depois do episódio, só reapresentou a performance no Brasil em 2020, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. O ex-presidente Jair Bolsonaro, na época ainda deputado federal pelo Rio de Janeiro, em vídeo publicado no *Facebook*, afirmou: “uma criança é estimulada a tocar um homem nu em nome da cultura”, em seguida, ele exclamou: “canalhas, mil vezes canalhas”, por fim, ameaçou: “a hora de vocês está chegando”, se referindo aos envolvidos na performance (*Carta Capital*, 2017).

Em outra discussão em ebulição, o dissenso se dá por causa da exposição *Deslocamento*, inaugurada na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), em 2022, cuja curadoria é do ensaísta Anelito de Oliveira, professor da Universidade Federal de Minas Gerais. Segundo o deputado estadual Carlos Henrique, do partido Republicanos, a obra do artista, jornalista e poeta Carlos Barroso é um ataque ao Cristianismo. Em seu *Instagram*, ele fez um post intitulado “Cristãos são atacados na Assembleia de Minas” e afirmou no vídeo: “O que está acontecendo aqui neste espaço cultural da Assembleia é um crime baseado no artigo 208 do Código Penal: vilipendiar objetos de culto da religião” (Mateus, 2022). Isso se refere a algumas obras, inclusive uma que especificamente é composta por uma estola sacerdotal vermelha exposta sobre uma peça de *lingerie* com decote e seios.

Em oposição à fala do parlamentar, Barroso declara: “é uma censura ao direito de expressão, um atentado político à arte” (Mateus, 2022). Em seguida, ele também afirma para outro jornal online: “Meu intuito é fazer questionar o uso político e econômico da religião. A

arte contemporânea é aberta à interpretação de quem vê. Inclusive tenho formação cristã e respeito todas as religiões” (Oliveira, 2022). Vê-se, então, que existem um conjunto de polêmicas na sociedade protagonizadas por conservadores e defensores da liberdade artística difundidas em artigos de opinião e editoriais veiculados na internet.

O artigo de opinião e o editorial, outrora somente vistos em jornais físicos, têm características diferentes do veiculado em sites online. O artigo de opinião é caracterizado pela opinião de apenas um articulista. Por outro lado, o editorial emite a opinião de um conjunto de pessoas que constituem a redação do jornal responsável. Uma vez publicados na fora da internet, em ambos os gêneros torna-se impossível para o leitor pesquisar palavras-chave, visto que não há um mecanismo de busca como a junção das teclas Ctrl + F, não há a opção de comentar abaixo para que o autor visualize diretamente e, por fim, não há a possibilidade de acesso a outras fontes relacionadas à temática abordada por intermédio de *hiperlinks*.

O artigo de opinião e o editorial publicados na internet são tecnodiscursivos, visto que são nascidos da e na tecnologia, sendo caracterizados por se constituírem de material tecnológico e de gestos enunciativos. A linguagem formal é utilizada nesses tipos de gêneros, mas, para além disso, por circularem online, percebe-se a inserção de *hiperlinks* ao longo do texto. O objetivo é apresentar fontes que dialogam com notícias anteriormente publicadas sobre a temática, assim, o autor constrói credibilidade.

Os *hiperlinks* funcionam como meio de encaminhar o leitor para páginas no mesmo site ou para outros websites jornalísticos. De acordo com Paveau (2013a; 2013c), a hipertextualidade tem como característica principal os *hiperlinks*, porque através deles, existe a possibilidade de ligação entre dois textos digitais. Ainda seguindo os pressupostos de Paveau (2013a, 2013c), as diferentes modalidades de linguagem podem também ser consideradas formas tecnolinguageiras, pois se apropriam de diferentes mídias e tecnologias para serem produzidas.

Os enunciados, nesse contexto, são formas de expressão do discurso, ou seja, “um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu direcionamento a alguém, o seu endereçamento” (Bakhtin, 2011, p. 301). A partir disso, o filósofo faz uma diferenciação entre oração e enunciado. A primeira trata-se de uma unidade da língua, logo, possui “natureza gramatical, fronteiras gramaticais, lei gramatical e unidade” (Bakhtin, 2016, p. 33). Já “o contexto da oração é o contexto da fala do mesmo sujeito do discurso” (Bakhtin, 2016, p. 32). A oração não tem relações com o contexto extraverbal da realidade, portanto, é caracterizada por não proporcionar uma compreensão dialógica, isto é, ativa e responsiva. A oração não é limitada pela alternância

dos sujeitos do discurso, porque é a dinâmica da alternância que converte a oração em enunciado.

A partir desses pressupostos, “o diálogo, por assim dizer, é o fundamento do enunciado como unidade real da comunicação discursiva” (Nascimento, 2018a, p. 85). Portanto, o argumento é um enunciado, sob a perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação. Isso porque “o argumento como enunciado pressupõe uma resposta de um sujeito a uma questão levantada por outro sujeito no contexto de um problema” (Nascimento, 2018a, p. 170). Por meio do encontro de dois ou mais sujeitos argumentantes, na comunicação efetiva, que os enunciados concretos podem emergir, mas realizados em gêneros do discurso. Isso possibilitará a análise dos tais. Como exemplo, nos parágrafos anteriores, percebe-se como os gêneros artigo de opinião e editorial possibilitaram a análise de outras polêmicas artísticas oriundas de outros contextos, situadas em outro tempo. Além disso, os gêneros carregam e organizam a memória discursiva, trazendo a percepção de aspectos rememorados.

Nascimento (2018a) aborda essa relação entre gênero, enunciado e memória. Assim, na ADA explora-se a relação entre sujeito destinador e sujeito destinatário do enunciado, bem como a memória discursiva, que pode ser encontrado em um determinado gênero. Logo, percebe-se, de antemão, como a polêmica da exposição Queermuseu foi antecedida pelas obras de arte censuradas, de acordo com historiadores, durante a ditadura militar. Por meio da análise dos gêneros, que, no caso desta pesquisa são o artigo de opinião e o editorial, é possível perceber como o tempo se atualiza, se molda no espaço, ou seja, é possível analisar o *cronotopo*.

#### **2.1.4 Cronotopo e autoria**

Carlos Alberto Faraco (2020), no posfácio da PFA, especifica que Bakhtin não deixava citações e referências explícitas em seus textos, em certo momento, “ele chegou a dizer que elas eram desnecessárias para o leitor competente e inúteis para o não qualificado” (p. 149). A sua predileção era por leitores próximos que conseguiam identificar suas referências aos filósofos Soren Kierkegaard e Immanuel Kant (Bakhtin, 2020). A partir da contribuição epistemológica deste último na obra “Crítica da Razão Pura” e de outra reflexão sobre o tempo na teoria da relatividade do físico Albert Einstein, Bakhtin desenvolveu um conceito intitulado *cronotopo*, que é definido como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018, p. 11).

Tal definição serve para aplicar no campo dos estudos da literatura, afinal, no *cronotopo*, a identidade do herói é revelada. A transferência do termo para o campo literário é concebida

como uma metáfora para compreensão da construção de um *cronotopo*. De modo geral, a reflexão kantiana sobre tempo e espaço está situada no capítulo “Estética Transcendental”, em que ele explica:

Assim, na estética transcendental isolaremos a sensibilidade retirando primeiramente tudo aquilo que o entendimento nela pensa por meio de seus conceitos, de modo que nada sobre a não ser a intuição empírica. Em seguida, separaremos ainda desta última tudo aquilo que pertence à sensação, de modo que nada sobre a não ser a intuição pura e a mera forma dos fenômenos, a única coisa que a sensibilidade pode fornecer a priori. Nesta investigação se verificará que há duas formas puras da intuição sensível como princípios do conhecimento a priori, quais sejam, o espaço e o tempo [...] (Kant, 2015, p. 72-73).

A concepção filosófica kantiana e a teoria de Einstein, que defende que a relação entre espaço e tempo são indissociáveis, contribuíram para a construção do conceito de *cronotopo* em Bakhtin, embora ele destaque uma ressalva:

Em sua “Estética transcendental” (uma das seções basilares da Crítica da razão pura), Kant define o espaço e o tempo como formas necessárias de todo conhecimento, a começar pelas percepções e representações elementares. Aceitamos a apreciação kantiana do significado dessas formas no processo de conhecimento, mas, à diferença de Kant, não as concebemos como “transcendentais” e sim como formas da própria realidade factual (Bakhtin, 2018, p. 12).

O *cronotopo* (tempo e espaço), é apreendido como uma forma (ou formas) da realidade imediata, onde ocorrem nossas experiências existenciais no cotidiano, “enquanto a ênfase da exotopia é no movimento do homem no espaço, o cronotopo enfatiza o tempo, porquanto não há contradição entre ambos, todavia ênfases diferentes (Nascimento, 2018a, p. 88). Assimilado pelo campo da literatura, podemos ler uma história cronotopicamente, por causa da complexidade do processo de retroalimentação. A exemplo disso, temos a hipótese de Fagner Carvalho Silva (2023), em sua Dissertação intitulada *Uma análise dialógica da argumentação na tentação de Jesus em Mateus 4:1-11*, em que Silva aplica a noção de evento polêmico literário na análise de um texto bíblico, cujas personagens são Jesus Cristo e o Diabo. Segundo ele:

A noção de evento polêmico literário que pode ser entendido como a simulação de uma polêmica em que discursos são veiculados por personagens representantes de posicionamentos antagônicos em um dado cronotopo (Silva, 2023, p 57).

Isso porque o uso da noção de evento polêmico literário “exige um olhar diferente, visto que é um novo mundo sendo criado a partir de bases históricas” (Silva, 2023, p 57). Diferente do universo bíblico, aqui, o *cronotopo* não é literário, mas físico e esteve situado na capital do Rio Grande do Sul, em 2017, sob os gêneros artigo de opinião e editorial, embora a exposição

Queermuseu também tenha passado pelo Rio de Janeiro, em 2018, o que gerou comentários polêmicos de outras figuras religiosas que usaram seus cargos políticos para amplificarem suas queixas. Assim, “é possível ver como o tempo se atualiza no espaço, em que é possível analisar como as diferentes vozes e discursos aparecem dialógica e polemicamente” (Nascimento, 2018a, p. 244).

Em síntese, após este breve percurso, percebe-se que em uma análise dialógica da argumentação é importante o estudo do gênero para a compreensão do evento polêmico, conceito que será melhor abordado na seção seguinte. Antes disso, apresentar a ADA como método de análise da polêmica envolvendo obras de arte redireciona a retomada do autor e da autoria, afinal, existe uma relação dialógica entre o autor (artista visual) e a personagem presente em sua obra, porque “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (Bakhtin, 2011, p. 4-5).

Há, então, uma relação dialógica entre autor e personagem em um determinado *cronotopo*, visto que as ideias presentes na obra são as características do processo valorativo. Podemos entender as obras dos artistas visuais da exposição Queermuseu como produtos axiológicos, em que os autores, aqui também depreendidos como artistas visuais, deixam marcas significativas por intermédio das tintas ao mesmo tempo que buscam um distanciamento.

Logo, na análise, nos interessa entender como o emprego dos valores dos artistas nas obras de arte suscitaram a polêmica no espaço público<sup>5</sup>, fazendo uma busca pelo autor e seus valores, a voz social por detrás da construção do herói (as personagens das obras). Posteriormente, faremos uma discussão para entender o que é arte, por que uma obra de arte pode ser polêmica, diferenciar o autor-criador do autor-pessoa, assim como a possibilidade de tornar o autor (artista visual) como sujeito do discurso no evento polêmico. Para tanto, faz-se necessário, de antemão, compreender os dispositivos analíticos da polêmica a partir da Análise Dialógica da Argumentação.

## **2. 2 Dispositivos analíticos da polêmica**

### **2.2.1 A Polêmica**

---

<sup>5</sup> Na perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação, o espaço público é depreendido como um lugar de interação discursiva, onde é possível analisar a produção, a circulação e a recepção de discursos em que os sujeitos buscam participar, de algum modo, da vida pública de uma dada sociedade (Nascimento, 2018a).

A compreensão dos dispositivos analíticos da polêmica — o evento polêmico, tais quais o ato e o microato polêmico — primeiro, subjaz da ideia do que, dentro da metodologia a ser utilizada, significa a polêmica no espaço público. A partir do encontro epistemológico entre o dialogismo e a retórica argumentativa, a polêmica é apreendida como um desacordo profundo que se manifesta argumentativamente (Nascimento, 2018a). Isso é perceptível através das características da polarização, que são delineadas no processo argumentativo concreto, ou seja, a desqualificação do outro, a violência verbal e elementos patêmicos em manifestação (Nascimento, 2018a).

Sob outro prisma, em *Apologia da Polêmica* (2017), Ruth Amossy define a polêmica como um elemento essencial para a democracia, afinal, estamos na sociedade do espetáculo. Se assim o é, “as polêmicas atraem porque são lúdicas – podemos contar os ataques que acontecem nelas e apontar os vencedores – e não porque elas nos façam refletir” (2017, p. 8). Ao cumprir uma função social, como salienta a autora, a polêmica é defendida como uma modalidade argumentativa, ou seja, serve para gerir os conflitos no tecido social. Logo, “a polêmica é [...] um debate em torno de uma questão de atualidade de interesse público, que comporta os anseios da sociedade mais ou menos importantes numa dada cultura” (Amossy, 2017, p. 49).

Além disso, existem duas tipologias verbais da polêmica. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2018) as nomeia de polêmica aberta e polêmica velada. Na primeira, o discurso do outro é atacado diretamente, ou seja, é “orientada para o discurso refutável do outro, que é o seu objeto” (Bakhtin, 2018, p. 224). A segunda está direcionada para o “objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto” (Bakhtin, 2018, p. 224). Aqui, nós direcionaremos o olhar para a polêmica aberta, que se apresenta de forma explícita no evento polêmico sobre o objeto de análise desta pesquisa.

Empossado disso, Nascimento (2018a) afirma que o fundamento da análise dialógica da argumentação polêmica está inteiramente na abordagem dialógica, cujo ponto de partida é a Filosofia do Ato e o encontro com a Nova Retórica. Pensar a polêmica dialogicamente, alicerçada em valores, é um caminho profícuo na análise de polêmicas artísticas, visto que para além da História e da Sociologia, é possível pensar a história do mundo por meio dela. É por meio da polêmica, por exemplo, que conseguimos compreender o desacordo entre os defensores da fotografia e da pintura (principal ramificação artística utilizada na exposição Queermuseu), cujo principal debate se deu no século XIX.

Alguns questionavam: “na medida em que a imagem era produzida mecanicamente por um aparelho, até que ponto ela poderia ser considerada arte?” (De Oliveira; Pazetto, 2020, p.

27). O crítico de arte Charles Baudelaire afirmou que “se a fotografia fosse compreendida como arte, acabaria por corrompê-la ou suplantá-la corretamente” (De Oliveira; Pazetto, 2020, p. 27). De forma breve e objetiva, o pintor Paul Delaroche afirmou “a partir de hoje, a pintura está morta” (De Oliveira; Pazetto, 2020, p. 27).

A partir disso, percebe-se como tal questionamento dialoga com a polêmica contemporânea sobre a Inteligência Artificial, que divide a sociedade. Uns acreditam que a IA não produz arte, porque é realizada por um robô, e não um ser humano dotado de habilidade criativa. Outros não veem problemas. Os valores das polêmicas envolvendo fotografia e IA, então, não estão pautados no conteúdo da obra, mas na relação entre homem e máquina na produção artística. Por isso, a polêmica na Análise Dialógica da Argumentação manifesta-se:

[...] sobretudo, pela polarização, cujas características particulares vão se delineando no processo argumentativo concreto; como a desqualificação do outro, a violência verbal e elementos patêmicos manifestos, como a diabolização (Nascimento, 2018a, p. 199-200).

Na exposição Queermuseu, por exemplo, a desqualificação do outro acontece em um editorial a ser analisado, publicado pelo Gazeta do Povo quando o colunista afirma “uma situação inaceitável”. O adjetivo “inaceitável” para se referir à exibição dos quadros na exposição se liga a ideia de transgressão. Tudo o que é inaceitável, certamente é indigno de atribuições positivas e foge à regra. Se assim o faz, não deve ser visto, porque cumprir regras é o parâmetro do bom exercício de cidadania. O posicionamento do colunista demonstra como o ser humano é dialógico por natureza, assim, é também caracterizado como polêmico. Nascimento (2018a) complementa com:

[...] se a natureza da linguagem é dialógica e a diologia não indica apenas o “diálogo” no sentido comum, mas também o desacordo, o dissenso e a polêmica, então, de certa maneira, a polêmica não pode ser vista como se estivesse fora da constituição da natureza da linguagem natural, como se ela fosse uma intrusa no banquete dos sentidos. Afinal, a polêmica oferece uma parcela significativa de contribuição na dinâmica dos sentidos, como Dominique Maingueneau já apontou em *Sémantique de la polémique* (1983) e em *Gênese dos discursos* ([1984] 2008). Por outro lado, a problemática da polêmica ainda acena para uma questão fundamental que não deve se dar de maneira alguma por concluída, qual seja, a natureza de sua própria constituição. Porque daí que se deve requerer o digno lugar dos estudos da polêmica à mesa no campo das Ciências Humanas (2018a, p. 173).

A partir dos pressupostos bakhtinianos, Nascimento (2018a) destaca o ser humano como ser dialógico, de atividades languageiras dialógicas que podem ser percebidos na dinâmica dos acordos e desacordos. Nisto, inclui-se a arte contemporânea brasileira, que é um campo essencialmente polêmico e axiológico. Vejamos, então, a segunda hipótese: o evento polêmico.

### 2.2.2 O Evento Polêmico

O evento polêmico, que compõe a tríade dos dispositivos analíticos da polêmica, sob a perspectiva da Análise Dialógica da Argumentação, pode ser conceituado como um encontro de posicionamentos polêmicos (Nascimento, 2018a). Outrossim, a força motriz de seu acontecimento é proveniente “de dois campos discursivos antagônicos, responsáveis por atualizar entidades de outras polêmicas, ao disputarem os sentidos de um mesmo objeto do discurso em um dado *cronotopo*” (Nascimento, 2018a, p. 204). Considerar a noção de evento polêmico na análise de um artigo de opinião e de um editorial veiculado via internet é um método produtivo, visto que os textos, por se tratarem de uma opinião expressa diante de um fato nos apresenta, de forma explícita, dois elementos principais: os campos discursivos em disputa. Logo, Nascimento (2018a) salienta:

A relação entre os campos discursivos em um evento polêmico se dá de maneira constitutiva, em que um se constitui em relação a seu outro numa tensão polêmica. Isso porque um posicionamento de um grupo parece absurdo ao outro grupo, porque ele é seu contrário, que se ver obrigado a se posicionar contrariamente, pois tal posicionamento é uma rejeição ao valor do outro, que revela um ódio velado. Portanto, pode-se dizer que no interior de um campo discursivo é passível de se identificar polêmicas veladas, que sem o olhar atento do analista, passariam tão somente como fazendo parte de um dialogismo mais amplo (Nascimento, 2018a, p. 208).

O Gazeta do Povo, inserido no campo discursivo conservador, por exemplo, reconhece a causa da comunidade LGBTQIA+ em um editorial selecionado ao afirmar: “como já afirmamos, a comunidade LGBT é vítima de preconceito e violência” (Gazeta do Povo, 2017). Antes de elucidar a crítica a tal campo discursivo em disputa, vê-se o ato de empatia ativa em curso, uma das características do evento polêmico, uma vez que a redação, em nome do Gazeta, diz, antes de tudo, compreender as violências vividas pelos dissidentes de gênero e sexualidade.

Por outro lado, o grupo formado por artistas visuais, cuja voz é amplificada por Gaudêncio Fidelis na notícia publicada pelo El País, afirma que as acusações não possuem fundamento (Simões, 2018). Logo, se agrupam em torno de um posicionamento, de um ato argumentativo. Nesse contexto, pode-se pensar a noção de posicionamento em diálogo a partir de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]), o que leva Nascimento (2018a, p.153) a elucidar: “o posicionamento como a forma como determinada pessoa ou grupo valoriza certas posições”. Na análise proposta por Nascimento (2018a), a observação está ancorada no posicionamento central que os grupos, os quais ele nomeia afetivossexual reformista e religioso tradicionalista fazem uso, portanto:

As premissas sustentadas por determinado grupo e com quais outras elas se relacionam para então poder pensar a que campo de fato aquele discurso pertence, porque não basta um grupo está posicionado em um espaço para daí se afirmar que faz parte daquele campo, por exemplo, não é porque se está no espaço político que o discurso é meramente político (2018a, p. 153).

No evento polêmico entre os artistas visuais e os conservadores político-religiosos não é constituído puramente de um discurso político nem tampouco religioso, como é possível perceber durante a leitura do *corpus* constituído por sete artigos de opinião e um editorial. O que há é um entrecruzamento entre características de ambos, como por exemplo, o argumento de autoridade, as hierarquizações etc. Se, por um lado, os artistas visuais fazem argumentos baseados no direito político, isto é, a liberdade de expressão, o outro grupo se apossa de uma mescla político-religiosa para defender seus valores imantados no evento polêmico. Além disso, há outros elementos a serem consideradas no evento polêmico, um deles é o ato polêmico, que será melhor caracterizado na seção seguinte.

### 2.2.3 Ato polêmico

O ato polêmico constitui o evento polêmico, portanto, pode ser compreendido como:

Os acordos, os argumentos, as estratégias argumentativas e os posicionamentos mobilizadas no processo argumentativo imantados pelo evento polêmico. Eles são, porquanto, produtos polêmicos postos em ato pelos sujeitos argumentantes. O ato polêmico é então esse processo de colocar esses elementos em ação com vistas a argumentar em relação a um posicionamento central, de maneira que o próprio posicionamento é um ato polêmico (Nascimento, 2018a, p. 209).

Nesse sentido, os atos polêmicos estão presentes nas argumentações encontradas nas matérias selecionadas sobre a exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, afinal, “todo evento polêmico gera atos polêmicos de maneira interpenetrante e simultânea” (Nascimento, 2018a, p.209). A exemplo disso, a coordenadora Paula Cassol do MBL, expressa um ato polêmico em uma coluna da revista Veja, em 2017: “Querer dizer que isso é censura, ditadura? Censura é o que acontece na Venezuela, em Cuba, na Coreia do Norte, onde você não pode veicular conteúdo nenhum” (Sperb, 2017a).

Vê-se aqui o emprego do argumento de comparação como ato polêmico (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), visto que ela compara Brasil com Venezuela, Cuba e Coreia do Norte. Tal comparação não é aleatória, mas dialoga com seu posicionamento político alinhado à direita, que é contrária à ideologia dominante dos três países citados: o socialismo. Segundo eles, o socialismo é ditatorial e censurador, diferente do que acontece no Brasil. Em seguida, ela complementa:

Apoiamos o boicote, apoiamos que as pessoas se manifestem. Não fechei a minha conta no Santander porque não tenho conta no Santander. Da mesma forma quando a Uber manifestou ser contrária à utilização [...] Não vejo nada de educativo em uma criança ver um adulto ou dois adultos transando com um cabrito [...] A gente acredita que (a cultura) tem que ser fomentada pelo mercado, que os (entes) particulares fomentem. O Estado não tem dinheiro para sustentar tudo. Tem Estado do nordeste em que as pessoas não tem esgoto encanado (Sperb, 2017a).

Nessa dinâmica, os atos surgem de maneira simultânea e energizadas pela polêmica, podendo ser tomado como enunciado, porque é responsivo. Desse modo,

A análise do ato polêmico se dá sob uma visada dialógica, a partir da relação interdiscursiva energizada pelo evento polêmico, cuja condição de ele ser polêmico está, constitutivamente, ligado aos posicionamentos polêmicos que atualizam valores e visões profundamente conflitantes. Pois é na relação com seu outro que o mesmo se constrói: o outro o incomoda e lhe obriga a constituir-se em relação a ele; por isso ato polêmico é sempre acionado por um sujeito argumentante. Afinal, um argumento é mobilizado em função de um auditório visado, de maneira que o orador se adapta em relação a ele, ou a um terceiro atento à discussão, e disso depende a validade dos argumentos (Nascimento, 2018a, p. 210).

Logo, é possível observar como “[...] certas estratégias argumentativas são atualizações de outros atos polêmicos presentes no repertório dialógico do campo discursivo em polêmica” (Nascimento, 2018, p. 209). No contexto político onde ocorre a exposição, muitos dos atos polêmicos são caracterizados por autoridade, incompatibilidade, *ad humanitatem*, analogia, ilustração e exemplo. Nesse argumento, vê-se que a moralidade é a base que o subjaz, visto que a parlamentar cita o microato polêmico no gerúndio “transando” em meio ao ato polêmico. E tal microato, em diálogo com o complemento “com um cabrito” pode gerar repulsa no auditório visado, que certamente está alinhado com os posicionamentos políticos de Cassol. Sigamos, portanto, para a compreensão do que é um microato polêmico.

#### 2.2.4 Microato polêmico

Uma palavra, sob a concepção de Bakhtin, é um microdiálogo (Bakhtin, 2013). Empossado dessa noção, Nascimento (2018a) direciona a pensar no que, dentro do evento polêmico, pode ser compreendido como o microato polêmico. Os microatos polêmicos constituem os atos polêmicos, são, por assim dizer, as palavras e sentenças energizadas na polêmica pelos sujeitos argumentantes na construção do enunciado. Os microatos polêmicos, contidos nos discursos dos conservadores, são mobilizados com base na ideologia direitista, isso porque:

Cada palavra escolhida do repertório lexical, não se faz deliberadamente, pois mesmo que o sujeito não tenha a intenção de escolhê-la, ele o faz porque ela está acessível

numa conjuntura sócio-histórica, ou seja, no âmbito de seu campo discursivo (Nascimento, 2018a, p. 211).

Desse modo, os microatos possibilitam perceber como os conservadores político-religiosos os utilizam para validarem seus posicionamentos e proferirem rotulações mútuas em uma polêmica aberta. Como por exemplo, em Mundo Novo, município do interior da Bahia, o escritor Eulálio Motta, em um evento polêmico envolvendo católicos e espíritas, expõe seu posicionamento em prol do Catolicismo por meio de atos polêmicos empregados em seu panfleto “O que importa” (1949), os quais são caracterizados por microatos polêmicos (Lopes; Nascimento, 2022). Vejamos o seguinte fragmento:

Leitor: – entre a Ressurreição e a reencarnação (sic);  
entre Jesus e Kardec, não titubeio: – fico com Jesus.  
Podem os “sabidos” fazer chacotas (sic) e me chamarem  
de caróla. Não importa. (Motta, 1949).

No exemplo acima, a palavra “sabido” está no plural. Nesse sentido, o adjetivo assume um tom pejorativo energizado pela ironia, se tornando um microato polêmico. Segundo Lopes e Nascimento (2022):

[...] esses “sabidos” podem ser comentaristas que julgam secundária as divergências religiosas, embora fossem de interesse público; ou podem ser aqueles que desejam promover uma junção das duas doutrinas e privilegiar o consenso religioso. O julgamento dos “sabidos” em relação a Motta é uma consequência por ele ter fundamentado seus argumentos na ridicularização do outro (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005). Ao decidir afrontar o que julgou ridículo, ele se expôs à condenação por parte do grupo de “sabidos”, que lhe entende enquanto alguém sem prestígio suficiente para permanecer isento de rotulações negativas. Portanto, vão acabar fazendo “chacotas” e ofensas ao Pasquineiro “carola”. A dúvida sobre os “sabidos” permanece no ar, porque o panfleto é um gênero discursivo dialógico, e não dialogal. Não há, nesse parágrafo, um oponente explicitamente nomeado por Motta além do adjetivo supracitado. O adjetivo “sabido”, no plural, vai funcionar como uma rotulagem acusadora (Angenot, 2019) energizada pela ironia, que é uma figura de retórica “possível em todas as situações argumentativas” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2005, p.231). O significado positivo da palavra, então, assume uma conotação negativa para acusar o adversário. (Lopes; Nascimento, 2022, p. 183).

Assim, é possível observar como uma única palavra, isto é, um microato polêmico, desenvolve um papel fundamental na compreensão do evento polêmico. Retomando trechos dos microatos empregados no evento polêmico da Queermuseu, tem-se o título de uma das obras caracterizada por um microato polêmico para o campo adversário: “Criança”. O microato “criança”, em diálogo com a gíria “viada”, que aqui chamaremos também de adjetivo, assume um caráter depreciativo para o significado histórico sobre o que é ser criança, que discorreremos na segunda seção, para desenvolver a análise das obras.

De antemão, tal significado está fundamentado em pureza. Por outro lado, a palavra “viada” está associada à impureza, visto que a carga semântica construída socialmente em torno desta palavra remete à imoralidade sexual, condenada na Bíblia, o livro considerado sagrado para os político-religiosos no contexto brasileiro. Vejamos um fragmento usado como fundamento:

Ou vocês não sabem que os injustos não herdarão o reino de Deus? Não se enganem: nem imorais, nem idólatras, nem adúlteros, **nem afeminados, nem homossexuais** (1 Coríntios 6:9, grifo nosso).

A ideia de pureza (criança) em diálogo com a ideia de impureza (viada) estão fundamentadas no argumento de incompatibilidade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Se há a incompatibilidade entre a junção dos significados das duas palavras, certamente a obra é uma ofensa visual, mas, principalmente, uma ofensa verbal para os político-religiosos. Sendo assim, é por meio da análise de atos e microatos polêmicos que o evento polêmico sobre a exposição Queermuseu será caracterizado, afinal, “uma vez que ao mesmo tempo em que eles são produto, são igualmente parte do processo que o constitui” (Nascimento, 2018a, p. 212).

Feito isso, na terceira seção, como informado nas palavras iniciais da pesquisa, continuaremos o percurso teórico sobre arte, para compreender por que ela pode ser tão polêmica, o que lhe caracteriza como tal, algumas perspectivas sobre o seu sentido, bem como o diálogo entre as produções artísticas engajadas e às voltadas para a visibilidade da comunidade LGBTQIA+ até chegarmos, enfim, na análise da argumentação visual da obra de arte selecionada e do evento polêmico mapeado nos artigos de opinião e no editorial, que serão situados na quarta seção.

### 3. ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE: UMA PERSPECTIVA AXIOLÓGICA

#### 3.1 A OBRA DE ARTE COMO PRODUTO POLÊMICO

Interessa-nos, nesta subseção, discorrermos sobre o conceito bakhtiniano de heteroglossia. O conceito de Bakhtin (2015) nos permite depreender o choque de percepções antagônicas acerca de obras de arte no contexto brasileiro, afinal, cada posição axiológica do artista o conduzirá na construção axiológica do enunciado e/ou do conjunto de objetos semiotizados a serem empregados em sua criação. Do mesmo modo, cada posição axiológica do visualizador pode conduzi-lo a produzir outro enunciado, quer seja favorável ao objeto artístico, quer seja desfavorável. Logo, isso implica as possibilidades de formação do dissenso.

Segundo o filósofo, a heteroglossia é “a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências (...)” (Bakhtin, 2015, p.29). A partir de Bakhtin, Faraco (2005, p. 219) delinea que a heteroglossia é “um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais e (...) o contínuo processo de encontros e desencontros, de aceitação e recusa, de absorção e transmutação das vozes sociais – fenômeno que ele [Bakhtin] designa de heteroglossia dialogizada”. Depreende-se, portanto, que os campos discursivos em disputa fazem uso da mesma língua, mas cada um dilui um determinado enunciado a partir da sua semântica, da sua sintaxe, bem como das ideologias que lhes aprazem.

Um dos artistas da exposição Queermuseu fez uso da língua para cristalizar o enunciado “Criança viada” como um axioma de sexualidade e como uma definição intrínseca à experiência de crianças não heterossexuais, que põe em relevo a gíria “viada”, ainda pejorativa para o campo político-religioso, mas ressignificada e reposicionada na zona de positividade e resistência à heteronormatividade pelo campo dos defensores da liberdade artística, a partir da militância LGBTQIA+. Nesse sentido, o enunciado selecionado e organizado pelo artista visual dialoga com valores socioculturais amplamente compartilhados, mas interpretados de forma divergente pelos campos discursivos.

A partir disso, é possível pensar que, no contexto do evento polêmico conforme aludimos por meio de exemplos, as preocupações do campo político-religioso não estão na constituição física das obras, mas nos valores que elas compartilham. Em todo o contexto do evento polêmico, não há um argumento ligado às molduras, chassis, giz pastel, tintas guache, acrílica, óleo ou PVA, se o jogo de luzes e sombras está correto, se a técnica de aplicar pigmento foi pastosa, líquida ou em pó, qual superfície foi utilizada, se o objetivo era colori-la, atribuir-

lhes matizes, tons e texturas. Além disso, sobre as noções de proximidade e distância, contraste e características da cor.

Os defensores da liberdade artística também não citam questões técnicas em resposta às vozes contrárias, porque o foco principal de ambos os campos discursivos está no valor (Bakhtin, 2020). Outrora, em um passado longínquo, o bojo da arte brasileira só podia se constituir de obras que “preferencialmente representassem temáticas da história nacional” (De Castro, 2006, p.174). A forma adequada, então, era se apropriar “de elementos do passado para a construção de uma identidade que habilitasse os trópicos a comungar dos mesmos valores dos países europeus” (De Castro, 2006, p. 174). As pinturas preconizadas eram aquelas que, também, valorizavam virtudes (De Castro, 2006). Isso porque a pintura cumpre um papel pedagógico.

Tal concepção de arte foi desvanecendo com o passar do tempo no Brasil. Afinal, retratar valores morais na arte deixou de ser um fator importante na contemporaneidade, em meio a uma vastidão de temas para serem abordados. Contudo, a exemplo disso, a arte religiosa de cunho católico e evangélico permanece com o pensamento imutável no que tange julgar prejudicial a fuga da exaltação a Deus e suas virtudes. Como caminho elucidativo, tomamos como base, de forma breve, a discussão sobre arte sacra, promovida por Cláudio Pasto (1948-2016), considerado por especialistas como o maior nome da arte sacra de seu tempo. Pasto indica, em sua obra *O Deus da beleza: a educação através da beleza* (2008), que a arte sacra “está a serviço da liturgia” (Pasto, 2008, p. 83), ou seja, precisa apresentar os valores defendidos pela Igreja. Caso não esteja dentro desses valores ao ser apresentada dentro da congregação, Pasto defende que a arte sacra “se torna apenas um nome” (2008, p. 24).

Essa ótica não se restringe apenas a muitos católicos, cujas vozes foram amplificadas por Pasto, mas grande parte dos evangélicos comungam da mesma ideia, mesmo se o artista cristão estiver fora da congregação. Em março de 2017, o mesmo ano da culminância da Queermuseu, o artista gospel Kleber Lucas performou a música *Epitáfio*, da banda Titãs, dentro da Igreja Batista Soul. A gravação viralizou no *Facebook* e muitos usuários teceram críticas sobre a inclusão de uma música secular no roteiro litúrgico. Em novembro do mesmo ano, Lucas se apresentou em um terreiro de Candomblé. Na ocasião, decidiu cantar a música *Maria, Maria*, de Milton Nascimento. O uso da música sem abordagem cristã e em outro ambiente religioso, lhe rendeu o rótulo de “endemoniado”, como consta na notícia veiculada pelo jornal

Extra Online, intitulada *Cantor Kleber Lucas é chamado de ‘endemoniado’ após evento em terreiro*<sup>6</sup>.

A rotulagem “endemoniado” continua sendo recorrente para caracterizar o artista que, atualmente, continua cantando música gospel ou secular e pastoreando uma igreja protestante no Rio de Janeiro. A polêmica, então, orbita em torno dos valores das letras cantadas por ele, que divergem dos valores amados da maioria dos evangélicos, principalmente os fundamentalistas, e não sobre questões técnicas como afinação, interpretação etc. Assim como em um evento polêmico envolvendo artes visuais, o mundo da música e outras ramificações da arte como cinema, dança, escultura, literatura e teatro também é marcado pela preconização do valor compartilhado pelo artista na sociedade. Por isso, a arte é um produto axiológico e, suscetivelmente, polêmico.

Fora do cenário religioso, a concepção de arte é caracterizada pela ruptura da centralidade em valores. Essa ruptura no cenário da arte brasileira vai dialogar com a ótica de Frederich Nietzsche, que defendeu que a arte não deve se restringir a um instrumento de compartilhamento de valores morais e/ou conceitos filosóficos (Nietzsche 1992; 2001). Segundo o filósofo, a arte de valor é aquela que contribui para a transformação e a potencialização da vida daqueles que tendem a se relacionar com ela (Dias, 2016). Entendemos, ancorados em Bakhtin (2020), que a apreciação dos valores acima da apreciação da composição física das obras está fundamentada na ideia de que a arte desperta, antes de tudo, as paixões.

E tais paixões são provocadas pela visualização da pintura e, em alguns casos, quando a pintura não apresenta apenas um discurso visual, mas também verbal. As paixões “compõem um arcabouço no qual se inserem as mais diversas nuances dos estados da alma humana” (Figueredo, 2019, p. 9). A principal paixão citada por Bakhtin (2020) na PFA, para se referir ao mundo da arte e os valores em sua concretude, é o amor. O amor é, sob a perspectiva da retórica aristotélica “querer para alguém aquilo que pensamos ser uma coisa boa” (Aristóteles, 2012, 1381a). Por isso, podemos afirmar que o visualizador não ama uma obra de arte porque é bela, mas ela é bela, porque ele a ama (Bakhtin, 2020). Sendo assim, “é nisso que está o caráter específico da visão estética” (Bakhtin, 2020, p. 125).

Quando o visualizador está diante de uma obra que lhe causa desamor e indiferença, percebe-se que tais emoções “nunca geram forças suficientes para nos deter e nos demorarmos sobre o objeto” (Bakhtin, 2020, p. 129). E a falta dessas forças suficientes gera a polêmica em

---

<sup>6</sup> *Cantor Kleber Lucas é chamado de ‘endemoniado’ após evento em terreiro*. Extra Online. 04 dez. 2017. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/03/11/cantor-gospel-kleber-lucas-canta-titas-em-culto-e-gera-polemica-273936.php>> Acesso em: 15 jul. 2024.

torno do objeto, porque o resultado do desacordo de ponto de vistas é oriundo de uma contemplação atravessada pelo valor amado do visualizador. É este fator a ferramenta de discernimento do visualizador para atribuir julgamento à obra. Em uma obra de arte em que uma personagem lida como um garoto é retratada usando saia, como apresenta uma das obras a ser analisada, imediatamente, remete à transgressão de gênero para o campo político-religioso, porque a saia trata-se de um objeto semiotizado ou ideologizado (Volóchinov, 2006). Isso porque a relação entre ideologia e semiose social tem sua base na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), de Volóchinov. Na obra, Volóchinov defende “que tudo o que é ideológico é um signo” (Emediato, 2022, p. 73).

Então, quem usa saia, a partir da perspectiva cisheteronormativa no Brasil, é a pessoa do sexo feminino, diferente de alguns países europeus como a Escócia e a Inglaterra, onde o uso dos *kilts* é comum para os homens, independente da sexualidade. Para os escoceses, o *kilt* não é simplesmente uma saia, mas um adereço de proteção em dias frios e úmidos e, sobretudo, um símbolo de identidade nacional (Linardi, 2010). No Brasil, o *kilt* pode ser compreendido, popularmente, como uma saia. Grosso modo, se um brasileiro sair pelas ruas em períodos não carnavalescos ou micaretescos usando *kilt* como um escocês ou um inglês, certamente será lido como um homem não heterossexual, porque trata-se de uma peça de vestuário semiotizada no contexto em que estamos inseridos.

Assim, a unidade do mundo da visão estética, sendo este caracterizado de tons emotivo-volitivos, é uma unidade arquitetônica que vai se constituir ao redor de um centro de valores “que é pensado, visto, amado” (Bakhtin, 2020, p. 124). Portanto, o ser humano é este centro, ou seja, aquele que assume o papel de personagem retratado a partir do processo criativo do autor-criador (artista visual) e também de visualizador de uma obra e, nesta última posição, buscará na produção artística do outro a representação sobre o que, sob a sua ótica, está relacionado ao bem, a beleza e, sobretudo, a verdade. Contudo, Bakhtin (2020) salienta que o herói (personagem) da obra não necessariamente deve ser o ‘mocinho’, dotado de valores positivos, visto que, por se tratar de uma personagem, o autor-criador (artista visual) pode direcioná-la a agir de forma contrária, caracterizando-a como uma figura negativa, por exemplo. Desse modo, Bakhtin explica que:

[...] um mesmo objeto — igual do ponto de vista do conteúdo-sentido — considerado de diversos pontos de um mesmo espaço por pessoas diferentes, ocupa posições diferentes e é diversamente dado no conjunto arquitetônico concreto do campo visual destas pessoas que o observam; a sua identidade de sentido entra como tal na composição da visão concreta como um de seus momentos, revestindo-se de traços concretos e individualizados (Bakhtin, 2020, p. 126).

Logo, após deprendermos a obra de arte como produto axiológico e o porquê pode suscitar a dicotomia e, em seguida, a polarização causada pelos valores compartilhados, iremos seguir para a subseção posterior, tendo em vista tratar sobre a exposição Queermuseu, seus impactos e especificar os valores dos campos discursivos em disputa, antes de seguirmos para análise das obras, dos artigos de opinião e do editorial.

### **3.1.1 A exposição Queermuseu no Rio Grande do Sul e a caracterização dos campos em disputa**

O evento polêmico a ser analisado envolve dois campos discursivos antagônicos, cujos argumentos são explicitamente contrastantes: os políticos-religiosos e os defensores da liberdade artística. Devido a composição axiológica inclinada às questões contemporâneas, às novas concepções de família, gênero, sexualidade e símbolos religiosos, as produções artísticas se configuraram como ofensas visuais para os político-religiosos. Isso porque os valores desse grupo orbitam em torno do tradicionalismo, ou seja, o apego à tradição (Nascimento, 2018a). Embora constituído de subgrupos com características diferentes, há alguns pontos que os fazem convergir para repudiar o campo oposto.

Grosso modo, católicos, evangélicos tradicionalistas, fundamentalistas, conservadores e liberais, em concordância, valorizam o modelo de família hegemônico, indicado pela Bíblia Sagrada e o Patriarcado.<sup>7</sup> Depreendem, também, que objetos sacralizados não são passíveis de releituras e interpretações que fogem à norma tradicional estabelecida pelas religiões católica e evangélica. A arte, para eles, é considerada inadequada, caso a composição axiológica divirja dos referidos parâmetros. Assim, visam estabelecer a ordem e a justiça, na preservação e zelo de instituições como a família e a igreja, visto que ambas beneficiam o sistema econômico vigente: o capitalismo (Trevisan, 2018 [1986]).

Percebe-se que a comunidade LGBTQIA+ é o principal alvo de ofensas. A justificativa político-religiosa é de que os dissidentes de gênero e sexualidade ameaçam o modelo de família hegemônico, deslegitimam a autoridade divina codificada na Bíblia ao assumirem suas identidades condenadas pelo texto sagrado. O que consequentemente contribui para a apologia da libertinagem sexual, de crimes como a pedofilia e a desestabilização da economia capitalista, segundo a perspectiva conservadora (Morais; Moita Lopes, 2022). Para tanto, os político-

---

<sup>7</sup> “[...] ordem social centrada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres” (Narvaz; Koller, 2006, p. 50).

religiosos entrecruzam os discursos político e religioso para construir credibilidade (Lopes; Nascimento, 2022).

Sob outro ângulo, o campo dos defensores da liberdade artística assume um caráter inclinado à valorização da existência de corpos e formas comportamentais que fogem à norma e valores defendidos pelo campo político-religioso. Acorados em uma perspectiva divergente de compreensão social, este campo é constituído pelos organizadores da exposição, os artistas visuais envolvidos, pesquisadores de produções artísticas e simpatizantes dos valores apresentados, cuja concepção de arte consiste em usá-la como objeto a serviço da reflexão do tempo e da visibilização de grupos majoritariamente excluídos nos espaços de poder. Outrossim, objetiva promover a educação sobre as diferenças, por meio das modalidades verbal e visual empregadas nas obras de arte.

Os valores defendidos por tal grupo orbitam em torno da família não mais como uma instituição que visa agradar a instância transcendente defendida pelo campo oposto, ou seja, Deus (Lopes; Nascimento, 2022). A união homotranssexual é considerada legítima, visto que o sexo não é visto com a finalidade essencial da procriação. Os símbolos religiosos são passíveis de discussão e releituras, porque as religiões católica e evangélica não devem exercer poder de influência sobre o pensamento dos sujeitos, principalmente dos artistas visuais.

Nesse contexto polarizado, o ano de 2017, especificamente no dia 15 de agosto, marcou a abertura da exposição Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira no Santander Cultural, atualmente chamado Farol Santander Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. O curador, Gaudêncio Fidelis, afirmou que se tratou da primeira exposição totalmente *queer* apresentada na América Latina, o que significa um feito histórico. Composta por 270 obras feitas em meados do século XX até à contemporaneidade, a exposição se estabeleceu como uma das mais polêmicas na História da Arte brasileira. Por isso, Fidelis definiu que:

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

Em 10 de setembro do mesmo ano, a exposição foi encerrada pelo próprio centro cultural, apesar da previsão de finalização ter sido marcada para o dia 8 de outubro, como

informava o catálogo (Tavares, 2022). A interrupção ocorreu devido às manifestações contrárias de político-religiosos via internet, causadas pela visualização de um artigo de opinião publicado pelo Locus Online, sendo este um dos objetos de análise na quarta seção. Os comentários por parte da oposição se intensificaram rapidamente, afinal, as redes sociais “são, portanto, povoadas por uma diversidade de discursos, de gêneros discursivos e de identidades, em constante interação – muitas vezes, harmoniosa; outras vezes, conflitiva” (Gonçalves-Segundo, 2020a, p. 67).

O repúdio às obras de arte, sobretudo as que abordaram a temática LGBTQIA+ é um sintoma da sociedade brasileira, onde “o tabu da homossexualidade é um dos mais sólidos ferrolhos morais” (Trevisan, 2018 [1986], p. 17), segundo o espectro político de esquerda. Para os político-religiosos, a homossexualidade solapa “a família (em cujo seio se geram os novos consumidores) e seus padrões ideológicos (cuja ordem é consumir)” (Trevisan, 2018 [1986], p. 17). Alguns historiadores da arte, como o curador Márcio Tavares, defenderam que a “censura de Queermuseu desencadeou um processo de constrangimento à atividade e a produção artística que colocaria a liberdade artística sob constante ameaça nos últimos anos” (Tavares, 2022, p. 20).

Maculado como um dos anos mais decisivos da história contemporânea brasileira, o ano de 2017 também marcou uma efervescente incompatibilidade de ideias por parte da extrema-direita e dos movimentos progressistas. Tais rotulações pejorativas mútuas, por parte de reacionários e progressistas, puderam ser vistas em diversas plataformas digitais. Estas últimas são veículos de tecnodiscursos capazes de contribuir para a formação de opinião da sociedade (Paveau, 2021), que se encontrava hiperpolarizada por causa da ascensão de “tendências conservadoras e autoritárias, de cunho ora nacionalista-populista, ora teocrático, ora militarista” (Trevisan, 2018 [1986], p. 439), de acordo com o espectro político de esquerda.

Posteriormente, a adesão do público às tendências conservadoras culminou com a eleição de Jair Bolsonaro que, ao ocupar o cargo da presidência em 2019, continuou expressando a sua inclinação contrária à esquerda por meio de tecnodiscursos publicados em suas redes sociais, o que abrange as temáticas presentes na exposição Queermuseu. Inúmeros artistas renomados tiveram suas obras expostas, retratando, visualmente, o contrário defendido por discursos antigênero e de repressão à sexualidade, oriundos de doutrinas cristãs e do conservadorismo político (Trevisan, 2018 [1986]). Dentre as obras causadoras de polêmica, para esta pesquisa, destacaremos uma como já havíamos afirmado: a pintura *Travesti da Lambada e Deusa das Águas* (2013), da série *Born to Ahazar*, de Bia Leite. Isto posto, veremos na subseção seguinte o porquê tal obra se enquadra como arte engajada.

### 3.1.2 Arte engajada sob a ótica dos campos em disputa

A arte de autoria de Bia Leite se enquadra no que depreendemos como arte engajada sob a alcunha LGBTQIA+, como parte da tradição de esquerda, porque visa transgredir a norma canônica de arte (Fidelis, 2018). Além da comunidade LGBTQIA+ ao longo do tempo, vemos que as mulheres também propuseram questionamentos para a teoria da arte no que tange à representação de gênero, pensada pelo cânone. Em um passado recente, especificamente em 1985, um grupo de artistas mulheres situadas em Nova York, protestaram contra o machismo no mundo da arte.

Utilizando anúncios com mensagens diretas, as *Guerrilla Girls* questionavam “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met?” (Freeland, 2019, p. 123). Tal questionamento fazia referência ao Museu Metropolitano, onde, naquele contexto, apenas cinco por cento dos artistas da seção moderna eram “mulheres, em comparação com 85 por cento dos nus” (Freeland, 2019, p. 123). Inúmeras foram as reclamações do grupo. Segundo elas, todas as mulheres deveriam ser preconizadas na história da arte, por isso as *Girls* “exigiam que todos os curadores de arte moderna fizessem cursos intensivos sobre a história do *quilting*” (Freeland, 2019, p. 125). Isso porque a artista negra Harriet Powers já usava “simbolismo africano em *quilts*<sup>8</sup> baseados em temas bíblicos no começo deste século, antes de Picasso e Matisse” (Freeland, 2019, p. 125). O que se configura como mais um caso de invisibilização feminina e negra, para o grupo, cujo foco era desconstruir padrões machistas e dar visibilidade as mulheres.

Sendo assim, o principal objetivo da arte engajada é a transformação social (Couto, 2012). No contexto brasileiro, a arte engajada tende a criticar o poder constituído e “uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de luta de caráter contestatório” (Napolitano, 2011, p. 26). Os poderes político e religioso geralmente são alvos de crítica no que tange à arte engajada sob a alcunha LGBTQIA+ e a valorização da laicidade, isso porque ambos são responsáveis pela invisibilização e/ou apagamento total da produção cultural não heteronormativa e divergente aos valores das artes sacra e conservadora, segundo apontam estudos em ciências humanas (Napolitano, 2011; Castro, 2014; Gerolamo; Zan, 2014).

Embora o conceito de arte engajada possa ser percebido, em muitos contextos, como convergente somente às ideias esquerdistas, nota-se também as suas características em movimentações artísticas direitistas. Artistas visuais alinhados à direita tendem a produzir obras

---

<sup>8</sup>*Quilts*, no plural, significa colchas. “As colchas são normalmente projetadas como tecidos de múltiplas camadas que consistem em uma camada superior, uma camada de isolamento [...] e uma camada inferior” (Moreland, 2012, p. 1-2, tradução nossa).

de arte voltadas à valorização patriota, familiar e cristã. O campo político-religioso preconiza produções artísticas relacionadas a esses pilares, o que vai ser entendido, sob a ótica dos defensores da liberdade artística como censura às obras que divergem disso, cuja fundamentação está em um discurso político de extrema-direita, caracterizado pelo entrecruzamento com o discurso religioso, formando a tríade “Deus, Pátria e Família” (Lopes; Nascimento, 2024).

Embora tal lema tenha sido popularizado na contemporaneidade através da campanha do ex-presidente Jair Bolsonaro, a sua gênese está no movimento integralista brasileiro, fundado por Plínio Salgado, na década de 1930 (Gonçalves, 2009a, Lopes; Nascimento, 2024). Salgado afirmava ser “um defensor de uma sociedade religiosa e conservadora” (Gonçalves, 2009b, p. 126). Logo, antes de fundar o movimento direitista em 1930, o político interferiu na Semana de Arte Moderna que ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo (Boaventura, 2013).

Na ocasião, os artistas envolvidos formavam “um grupo considerado inovador e que encarou, através da ironia e/ou da gravidade, a forma de identificar o Brasil em um período de grandes mudanças mundiais” (Gonçalves, 2009b, p.118). Mário de Andrade, um dos luminares do movimento artístico, afirmou que a movimentação representava uma ruptura na arte brasileira (Gonçalves, 2009b). Assim, os artistas começaram a retratar o país de forma heterogênea, apresentando novas visões sobre nacionalidade.

Nessa seara, surgiram manifestos. Alguns deles foi o *Manifesto da poesia pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), lançados pelo poeta e polemista Oswald de Andrade (De Andrade, 2017). O primeiro *Manifesto*, por exemplo, objetivou a preconização de “formas cultas e convencionais da arte e defenderia aspectos de uma independência mental” (Gonçalves, 2009b, p. 119). No segundo, Andrade teceu críticas ao catolicismo, à desvalorização da lógica e aos “importadores de consciência enlatada” (Andrade, 1976 [1928]). Em contraposição, Plínio Salgado e seus apoiadores Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia lançaram o *Manifesto do Verde-amarelismo* (1929), afinal, os manifestos oswaldianos tinham influências do *Manifesto do Partido Comunista* (1848), de Karl Marx e Friederich Engels.

Portanto, era necessário impedir a popularização de ideias influenciadas por comunistas no país por meio da arte. Isso porque o conservadorismo preserva “a permanência de valores ou ordenamentos considerados tradicionais ou estruturantes de uma certa ordem social permanente ou mesmo fixa” (Serrano, 2021, p. 22). Então, a arte se torna, nesse contexto, “alvo de uma perspectiva política que se coloca como moralizada e moralizante” (De Noronha; Viviane, 2023, p. 2). Para os defensores da liberdade artística sob a alcunha LGBTQIA+ ou de

outros grupos minoritários nos espaços de poder, as evidências da violência simbólica nos leva a vislumbrar, de modo geral, que a raiz das polêmicas envolvendo arte no Brasil está na dialética da colonização, cujos efeitos contemporâneos ainda estão visíveis.

Agentes da difusão do discurso religioso em diálogo com o discurso político, instituições como a Igreja Católica e a Igreja Evangélica, embora diverjam em muitos pontos, se unem para impor valores religiosos como ferramentas interpeladoras do comportamento social. Entre essas instituições religiosas acontece “uma espécie de *common sense*” (Nascimento, 2018a, p. 348) para agirem na esfera pública política. Devido às contínuas ações, as obras de arte sob alcunha LGBTQIA+ quase não são vistas em comparação com as artes voltadas à heterossexualidade em museus. Isso fundamenta grande parte dos discursos que defendem como a história da arte dissidente envolve repetições de invisibilização que se escamoteiam como ‘preservação dos valores morais’.

Assim, percebe-se que ao longo do tempo, o campo político-religioso continuou preservando o apreço por uma arte engajada pelo pilar integralista, ainda conservado pelo bolsonarismo. O objetivo de tal arte, como discorrido no início desta subseção, é criticar o poder vigente, interferir e problematizar. Portanto, os conservadores entendem que a sua arte deve tecer críticas, caso o poder vigente seja contrário aos seus valores políticos e religiosos. Do mesmo modo, os defensores da liberdade artística vão produzir artes que critiquem o poder vigente, caso este seja contrário aos seus valores amados.

Um exemplo disso foi a produção constante de arte sob a tradição de direita durante o governo Bolsonaro. Alguns artistas, dentre eles Lucimary Brilhardt, produziu arte voltada ao conservadorismo, realista e sob a perspectiva religiosa. Ao retratar figuras da direita brasileira, Brilhardt apresenta uma arte engajada para declarar apoio a tal espectro político, como consta em uma matéria publicada pela Folha de São Paulo<sup>9</sup>, em 2022. Em contrapartida, a arte engajada sob a tradição de esquerda está alicerçada no politicamente correto como a base que subjaz o valor a ser defendido. Dessa forma, essas considerações nos direcionam a tecer uma discussão sobre o politicamente correto como elemento composicional na construção de uma obra de arte sob a ótica dos campos em disputa.

### **3.1.3 O politicamente correto como base para produções artísticas**

---

<sup>9</sup> **Conheça as obras de Lucimary Brilhardt, a artista que pinta quadros de Bolsonaro.** Folha de São Paulo, 4 mai. 2022. Disponível em: < <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1731911391826172-conheca-obras-de-lucimary-brilhardt-artista-que-pinta-quadros-de-bolsonaro> > Acesso em 20 mai. 2024.

O politicamente correto nem sempre norteará o artista no processo de reflexão, pesquisa e execução da obra, como é o caso dos artistas de direita, cuja postura já citamos na subseção anterior. Em muitos casos, tal grupo de artistas visa retratar símbolos patriotas e outros assuntos da pauta direitista. Isso engloba lançar ofensas a grupos minoritários, como forma de mostrar que não se renderam ao politicamente correto. Por outro lado, em prol da autovalorização e defesa dos seus valores, o grupo não simpatizante do espectro político de direita tende a produzir arte com base no politicamente correto.

Este pode ser compreendido como constituinte do valor que direcionará o artista a realizar a produção artística e o visualizador como deve ser a sua experiência de contemplação (Bakhtin, 2020). Um exemplo contemporâneo de reatualização da polêmica envolvendo a arte aconteceu no mundo da música dos Estados Unidos, lugar de origem do politicamente correto, quando a artista pop Beyoncé Giselle Knowles Carter lançou o *Act II*, isto é, o *Cowboy Carter* (2024), como parte da trilogia em que ela retoma gêneros musicais em que pessoas negras foram vítimas de práticas de invisibilização. Configurado como um ato que se encaixa em um comportamento politicamente correto, os conservadores ouviram as faixas e comentaram negativamente. Isso porque se trata de uma mulher negra no *country*, um gênero majoritariamente simpatizado pela branquitude direitista (Essinger, 2024).

Antes do lançamento oficial, Beyoncé comentou em seu Instagram que o *Cowboy Carter* não é um álbum de *country*, mas um álbum da Beyoncé. A gênese de tal comentário está no fato de que, anteriormente, ela já havia sido hostilizada por cantar músicas do gênero, então, estava reagindo à violência do passado e se precavendo contra as violências do futuro. Devido ao seu ato politicamente correto de recuperação e homenagem à comunidade negra na música e na cultura *country*, a cantora se tornou a primeira mulher negra a alcançar o primeiro lugar nas paradas do gênero dos Estados Unidos, com o hit *Texas Hold'em*.

Ainda em 2024, em sua passagem pelo Brasil, a cantora pop Madonna, também suscitou argumentos contrários à sua apresentação em Copacabana, no Rio de Janeiro. O show financiado pelo banco Itaú e outras instituições privadas, apresentou momentos fundamentados em valores politicamente corretos sob a ótica da artista. Um deles foi a visibilidade de pessoas LGBTQIA+ no país, tendo em vista reagir ao apagamento visual contemporâneo, cujo alvo principal é erradicar, sobretudo, a Homo Trans Cultura. Alguns político-religiosos, como o deputado Nikolas Ferreira (PL-MG), qualificou (Angenot, 2019) o show, como é possível

constar em uma notícia veiculada pelo O Globo<sup>10</sup>, de “satânico e pornográfico” (Azevedo, 2024).

Qualificar o show como “satânico” demonstra que o dispositivo analítico de visualização da apresentação foi atravessado pelo pensamento animista, claramente manifestado em um contexto de práticas sociais. A qualificação “pornográfico” demonstra que o dispositivo analítico de visualização do show também foi fundamentado por uma ótica moral, levando seus apoiadores a entender a apresentação como uma ferramenta de ferimento ao pudor. Para Ferreira, o politicamente correto da artista representa propagação de imoralidade. Por intermédio do parlamentar, vê-se o posicionamento dos seus eleitores, igualmente focados em defender o mesmo ponto de vista. Além do politicamente correto estar ligado à forma de comportamento, ele também faz refinamentos à linguagem. Por isso, Fiorin (2008) salienta que:

A linguagem politicamente correta é a expressão do aparecimento na cena pública de identidades que eram reprimidas e recalcadas: mulheres, negros, homossexuais, etc. Revela ela a força dessas “minorias”, que eram discriminadas, ridicularizadas, desconsideradas. Pretende-se, com ela, combater o preconceito, proscrevendo-se um vocabulário que é fortemente negativo em relação a esses grupos sociais. A idéia é que, alterando-se a linguagem, mudam-se as atitudes discriminatórias (Fiorin, 2008, p. 1).

Tanto o comportamento quanto a linguagem politicamente correta partem de um documento lançado em 2004, pelo governo federal, cujo título é *Politicamente Correto e direitos humanos*. A partir disso, surge uma polêmica aberta (Bakhtin, 2018), responsável por revelar, à luz de outras obras como o *Guia Politicamente Incorreto do Brasil* (2009), do jornalista Leandro Narloch e o *Guia Politicamente Incorreto da América Latina* (2011), do mesmo jornalista em parceria com Duda Teixeira, como pensa a direita brasileira. Ademais, o *Guia politicamente incorreto da filosofia* (2012), de Luiz Felipe Pondé, se junta ao bojo. Assim, essas três obras iniciais nos levam a visualizar a arquitetônica de como se dá a construção social de valor e gosto por parte da direita.

Em vez do “correto”, substitui-se pelo “incorreto”, ou seja, o adjetivo se torna um microato polêmico (Nascimento, 2018a), porque aponta outros documentos alternativos como produção de um grupo, que é o modelo a ser seguido para aqueles contrários ao *Guia Politicamente Correto* (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Se, por um lado, o

---

<sup>10</sup> AZEVEDO, Luis Felipe. ‘Crime’, ‘satânico’, ‘pornográfico’: parlamentares bolsonaristas criticam Madonna e investimento do Rio em show. O Globo, 2024. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2024/05/crime-satanico-pornografico-parlamentares-bolsonaristas-criticam-madonna-e-investimento-do-rio-em-show.ghtml> > Acesso em 15 mai. 2024.

argumento de modelo está ligado ao grupo produtor do guia lançado pelo governo federal para a esquerda, o mesmo argumento está ligado aos organizadores dos guias politicamente incorretos para a direita. E é esse argumento de modelo que norteará os campos em disputa a pensarem a história e a sociedade, o que perpassa o consumo de arte na esfera pública, sobretudo as pinturas. Para tanto, iniciaremos a próxima subseção com uma discussão sobre tal assunto.

### **3.1.4 A interação verbo-imagética na obra de arte**

Por se tratar, também, de um evento polêmico constituído por atos e microatos polêmicos acerca de obras de arte valoradas negativamente por se enquadrarem em temáticas consideradas “politicamente corretas”, decidimos pensar a interação verbo-imagética, nesse contexto, por meio dos estudos em Argumentação Visual (ou Multimodal). De acordo com Gonçalves-Segundo (2021, p. 73), na “década de 1990 e, em especial, dos últimos dez anos que a pesquisa sistemática sobre argumentação visual (multimodal) começou a se consolidar em diferentes disciplinas ou teorias orientadas ao estudo da argumentação”.

O termo “modalidade” se refere a um conjunto organizado e regularizado de recursos de construção de sentido. Isso inclui imagens, efeitos sonoros, movimentações e gestos (Gonçalves-Segundo, 2021; 2022a). Além disso, “nessa perspectiva, os argumentos multimodais consistem simplesmente em formas diferentes de se construir um argumento” (Gonçalves-Segundo; Macagno; Azevedo, 2021, p. 724). Apesar de relativamente nova, de acordo com Gonçalves-Segundo (2021), tal seara conta com alguns estudiosos que apresentam pontos contundentes a serem considerados (Groarke, 1996, 2019; Blair, 2015; Roque, 2015; Tseronis; Force-Ville, 2017; Kjeldsen, 2015, 2018; Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo; Isola-Lanzoni, 2019).

Tseronis (2018), por exemplo, defende que a combinação verbal imagética produz significados argumentativos. Tomaremos como base, nesta pesquisa, alguns dos seus posicionamentos favoráveis à possibilidade de que a imagem da pintura *Travesti da Lambada e Deusa das Águas*, de Bia Leite, pode exercer uma função argumentativa (Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021; 2022a). A imagem mostra como algumas palavras na pintura, que estamos caracterizando microatos polêmicos, gera o dissenso entre os campos em disputa pelo seu sentido em ligação com as personagens retratadas. Esses elementos, contribuíram, além dos artigos de opinião e do editorial, para a formação do evento polêmico (Nascimento, 2018a), visto que:

Em cada contexto e cultura, as imagens visuais podem codificar informações específicas, que podem, então, ser enriquecidas, ou seja, especificadas contextualmente por meio de inferências pragmáticas. Nesse sentido, as imagens podem ser consideradas mensagens “codificadas” não verbalmente, passíveis de enriquecer as mensagens verbais ou de serem por elas enriquecidas (Gonçalves-Segundo; Macagno; Azevedo, 2021).

Empossados disso, sobre o porquê uma obra de arte causa polêmica e quais são os campos em disputa, seguiremos à análise de uma das obras de arte, que se configura como uma pintura constituída pelas modalidades verbal e visual à luz da Análise Dialógica da Argumentação em diálogo pontual com a Argumentação Multimodal ou Visual (Kjeldsen, 2015; 2018<sup>a</sup>; 2018b, Tseronis, 2018, Gonçalves-Segundo, 2021; 2022a). Vejamos a aplicação desse encontro epistemológico na subseção seguinte.

### **3.1.5 A pintura “Travesti da Lambada e Deusa das Águas” (2013), de Bia Leite**

A primeira discussão e análise que faremos orbita em torno da imagem da obra a seguir, cujo foco está na interação entre o verbal escrito e o imagético estático (Gonçalves-Segundo, 2021). Para tanto, faremos um percurso de análise que preconiza “a importância do contexto, da cognição, do auditório e do uso situado das imagens” (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 82). A pintura, como mostra a imagem a seguir, se tornou polêmica não apenas pela modalidade visual, mas pela modalidade verbal, composta de algumas palavras que, aqui nesta pesquisa, compreendemos como microatos polêmicos (Nascimento, 2018a). Desse modo, se estabelecem como argumentos.

Juntas, as modalidades interagem para a construção de uma tese que caberá ao visualizador compreender. No ato de contemplação, o campo político-religioso rejeitou a tese, enquanto a recepção dos defensores da liberdade artística foi positiva. Assim, há a possibilidade de observar como uma única palavra, isto é, um microato polêmico, desenvolve um papel fundamental na compreensão do evento polêmico envolvendo uma obra de arte. Antes, é importante destacar informações sobre a autoria, a pintura, bem como o processo criativo e outros detalhes.

Produzida entre 2012 e 2013, inspirada no *Tumblr* Criança Viada, como parte da série intitulada *Born to Ahazar*, de Bia Leite, a obra é caracterizada como uma produção contemporânea. Leite nasceu no Ceará, em 1990 e é Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília. Atualmente, se chama Bento Ben Leite. Ao chamar o artista plástico pelo antigo nome nesta pesquisa, nós não estamos desrespeitando a sua identidade de gênero,

mas usando o nome adotado pelos artigos de opinião e editoriais de acordo com a cronologia dos fatos.

Ainda em 2013, no *background* do período de finalização da sua obra em prol dos dissidentes de gênero e sexualidade, o pastor e deputado Marco Feliciano assumiu a Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara, como afirma João Silvério Trevisan, em sua obra *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2018 [1986]). Anteriormente, em 2011, Feliciano havia apoiado o pastor e deputado João Campos no projeto legislativo PDC 234/11, conhecido como “cura gay”. Isso implicou em uma tentativa de “sustar a aplicação da resolução do Conselho Federal de Psicologia (CFP), que desde 1999 regulamentava a atuação de seus psicólogos em relação à orientação sexual” (Trevisan, 2018 [1986], p. 451). A resolução compreendia a homossexualidade como legítima, portanto, não era uma condição patológica.

Com a sua eleição em 2013, Feliciano conseguiu a aprovação do projeto, em junho. No entanto, a “cura gay gerou uma avalanche de protestos em todo o país, inclusive de ativistas LGBT, que foram para as ruas” (Trevisan, 2018 [1986], p. 451). A revolta dos ativistas ocorreu porque eles são acordantes de “um discurso que assegura não ser a sexualidade apenas um dos elementos do sujeito, todavia, sua condição ética fundamental” (Nascimento, 2018a, p. 295). Este breve enfoque no *background* visa direcionar a pensar o contexto que se deu o processo criativo da artista e a importância, para a comunidade LGBTQIA+, da resistência por intermédio da arte. Visa, também, endossar o porquê, para os político-religiosos, as obras tinham de ser alvo de boicote.

A obra tem um fundo que, sob a nossa ótica, transita entre os tons de branco porcelana, algodão ou gelo. Já a composição, como consta no portfólio<sup>11</sup> de Bia Leite, atualizado em 2020 e disponível na plataforma Issuu, é acrílica, óleo e spray, cujas dimensões são 100 x 100 cm, feita entre 2012 e 2013. Na tela, vê-se duas figuras humanas. Observemos:

Figura 01: Travesti da Lambada e Deusa das Águas (2013), de Bia Leite

---

<sup>11</sup> Portfólio Tech by Bia Leite 2020. **Issu.** 15 mar. 2020. Disponível em < [https://issuu.com/bilork/docs/portfolio\\_tech](https://issuu.com/bilork/docs/portfolio_tech) > Acesso em 19 mai. 2024.



Fonte: Reprodução/Revista Continente, 2017. Disponível em: < <https://revistacontinente.com.br/secoes/especial/um-golpe-contra-a-arte> > Acesso em 29 mai. 2024

A primeira criança, cujo penteado trata-se, sob a nossa ótica, de um coque, veste blusa preta, saia azul, esboça um sorriso expressivo e posiciona uma das mãos no queixo. A segunda criança esboça um sorriso que não revela seus dentes, mas demonstra compartilhar o mesmo bem-estar da primeira personagem. O primeiro elemento que unifica as duas personagens e revela liberdade e subversão na atividade estética do sujeito argumentante é o riso (Bakhtin, 2008). O emprego do riso na face das crianças não heterossexuais expressa o bom humor, a satisfação, a alegria e a capacidade de discernimento para abraçar uma identidade insurgente às normas de gênero e sexualidade ainda na infância. O riso, portanto, manifesta que as crianças gozam do caminho fecundo e regenerador da recusa ao armário, embora tal realidade seja negada pelos político-religiosos. Além disso, o riso se opõe aos sentimentos de culpa, vergonha e repressão impostas durante o circuito existencial ladrilhado pela cisheteronormatividade.

Empregar o riso na pintura revela os aspectos mais profundos da realidade cotidiana de uma criança LGBTQIA+, em contraposição à supremacia do pensamento cisheteronormativo,

cujo alicerce é associar a experiência de crianças não cisheterossexuais à confusão, instabilidade de humor, tristeza, anormalidade e outras condições depreciativas e patológicas. O riso, para além dos outros elementos visualizados na pintura, de modo geral, proclama a suspensão de tais ideias negativas, normas demonizadoras, crenças religiosas, políticas e morais. A eliminação visual de quaisquer desses rastros na pintura mostra como no processo de atividade estética (Bakhtin, 2011), as formas e elementos da linguagem visual do sujeito argumentante estão embebidos da noção de representatividade alternativa, desviante, renovadora, insurgente, inconformada com inverdades sobre a infância LGBTQIA+. Nesse sentido, a pintura expressa para o visualizador que as crianças estão vivendo o que Bakhtin (2008) chama de *tempo alegre*. O cenário criado pelo sujeito argumentante, portanto, se caracteriza como um festejo, um ode visual à visibilidade de uma existência não mais abjeta, mas contente, vibrante e lúdica.

Ainda sobre a segunda criança, no que tange o vestuário, ela usa apenas uma cueca. Por baixo da referida peça íntima, veste-se do que, sob nossa ótica, é uma *legging* tingida por duas cores: azul e verde. Em sincronia, as duas crianças posam para o visualizador. Atravessando os seus corpos na posição horizontal, tem-se os enunciados “Criança viada travesti da lambada” e “Criança viada deusa das águas”, em um tom de rosa. A combinação de cores, embora haja o amarelo também presente, pode remeter as cores da bandeira do orgulho transgênero, criada por uma mulher trans estadunidense chamada Monica Helms, em 1999 (Baker, 2019). Essa percepção ligada à escolha das cores e outros elementos de uma pintura é possível quando ocorre o processo de contemplação, que envolve realizar um movimento de empatia com o autor-criador (artista visual) das personagens, tendo em vista “ver axiologicamente o mundo de dentro dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele” (Bakhtin, 2011, p.23).

A partir de Bakhtin, depreende-se que contemplar não significa realizar um ato de intervenção à vida da personagem. Se a personagem sofre, por exemplo, exclui-se “atos éticos como ajuda, salvação, consolação” (Bakhtin, 2011, p. 23). Cabe ao visualizador apenas vivenciar esteticamente o que está proposto e concluir a visualização. No entanto, os visualizadores político-religiosos demonstraram aversão pela obra através do ato de contemplação da imagem via redes sociais. Ao lerem os microatos polêmicos, entenderam que a pintura põe duas crianças em situação vexatória (Warken, 2017).

A imagem da tela, nesse sentido, ocupa um papel imprescindível e cumpre a sua função argumentativa (Gonçalves-Segundo, 2021). Essa discussão é oriunda da argumentação multimodal (ou visual), que, como falamos de forma breve no final da primeira seção e na

subseção anterior, nos apropriaríamos de algumas das suas contribuições para analisar a imagem polêmica. Nela, não vemos a argumentação monomodal, que consiste em uma única modalidade (apenas imagem, apenas escrita ou gestos etc). Vemos a argumentação multimodal, ou seja, mais de uma modalidade (imagética e verbal escrita) testando a aceitabilidade do ponto de vista não cisheteronormativo colocado pelo sujeito argumentante (artista) (Tseronis, 2018). Na argumentação multimodal, a modalidade imagética pode exercer um papel direto, indireto ou periférico (Tseronis, 2018). De acordo com Tseronis (2018), o papel direto ocorre quando:

O imagético constrói (parte de) algum componente central da estrutura ilativa<sup>12</sup> de um movimento argumentativo (premissa/razão, conclusão/tese, inferência/lei de passagem) ou de algum ato argumentativo, como duvidar, criticar ou explicar (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 84).

O papel indireto ocorre “quando o imagético ajuda a reconstruir (parte de) algum componente central da estrutura ilativa de um movimento ou de um ato argumentativo” (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 84). O papel periférico ocorre “quando o imagético contribui para a compreensão do contexto mais geral da diferença de opinião ou apenas atrai a atenção do auditório para a argumentação” (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 84). A imagem mostra como a pintura tem um papel **direto**, porque ao observar o imagético, vê-se as poses das personagens endossando a seguinte afirmação: **eu existo, eu estou aqui**. Isso porque afirmar suas existências através da **presença**, é um elemento fundamental no quadro.

As personagens posam para querer que suas existências sejam reconhecidas para o leitor/visualizador, porque depreendem que este é parte do universo discursivo. Assim, as personagens são vistas como exemplos de “crianças viadas”, uma vez que o sujeito argumentante (artista visual) manifesta sua intenção de apresentar as existências de tais crianças não cisheterossexuais como uma **realidade**. Portanto, o exemplo invocado na obra usufrui o estatuto de **fato**, logo, o sujeito argumentante (artista visual) conduz seu público a dirigir a atenção para tal estatuto. Leite, ao ter escolhido as poses como elemento de prova, também produz uma espécie de **confissão**, que constitui os elementos de solidificação da sua tese.

Na obra, não há apenas as crianças expressando transgressão de gênero por meio do vestuário, mas, sobretudo, nomeações dadas pela artista. A partir das modalidades verbal e visual, imediatamente, os visualizadores podem tirar as próprias conclusões. Segundo outro teórico<sup>13</sup> dos estudos de Argumentação Visual, Jens Kjeldsen (2015), “a argumentação visual

<sup>12</sup> Raciocínios dedutivos, indutivos, condutivos, presuntivos, dentre outros (Gonçalves-Segundo, 2021).

<sup>13</sup> De acordo com Gonçalves-Segundo (2021, p.83) “Tseronis (2018) assume posições similares às de Kjeldsen, ainda que parta de outra perspectiva teórica”. Em nossa análise, o diálogo entre as contribuições de ambos é um

se baseia em **condensação simbólica** (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 82, grifo do autor). Desse modo, tal condensação simbólica significa “a condensação de muitas ideias diferentes em uma só, de forma que o efeito e o significado da imagem são apreendidos em um único instante — em um piscar de olhos, por assim dizer” (Kjeldsen, 2018b, p.85)<sup>14</sup>. Portanto, “o valor argumentativo e retórico da imagem seria o de ativar e evocar sentimentos e pensamentos: no primeiro caso, estaríamos diante da **condensação emocional**, associada ao *pathos*; no segundo caso, ocorreria a **condensação racional**, associada ao *logos*” (Gonçalves-Segundo, 2021, p. 82, grifo do autor). Discorrido isso, interessa-nos compreender, a partir do acréscimo das contribuições de Tseronis (2018) e Kjeldsen (2015, 2018a; 2018b) como os visualizadores construíram as suas percepções acerca da referida obra de arte.

Para o campo político-religioso aceitar o substantivo “criança” em ligação com a gíria “viada” representa estar de acordo com uma incompatibilidade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), nesse sentido, durante o processo de contemplação de tal campo, ocorreu a condensação racional (Kjeldsen, 2018b). O argumento por definição (Fiorin, 2018) apresentado pela artista visual, de que uma criança retratada é viada, a outra é travesti e deusa soa absurda, “assim, de alguma maneira é uma polêmica em torno das definições das palavras” (Nascimento, 2018a, p. 424). Afinal, “as definições impõem um determinado sentido, estão orientadas para convencer o interlocutor de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta. Por isso, elas podem ser conflitantes” (2018a, p. 118).

Logo, o substantivo “criança” é um microato polêmico. Para os defensores da liberdade artística, a tese é de que a criança pode ser “viada”, “travesti” e “deusa”. Segundo eles, o sentido desses termos foi ressignificado, portanto, é positivo. Para o campo oposto, isso é inadmissível, porque a tese deles está fundamentada na crença de que a criança é heterossexual (norma), em oposição ao “viada” (abjeção). É cisgênero (norma), em oposição ao “travesti” (abjeção). Não é “deusa”, porque, para o referido campo, não existe deusa, principalmente em uma cena onde há a feminilização de um corpo infantil, visto como masculino afeminado, em posição de uma autoridade divina onipotente. Este lugar pertence a Deus, cuja imagem foi construída como masculina, ligada a todas as características da cisgeneridade. Logo, para eles, não existe criança LGBTQIA+, tampouco deusa.

Segundo Bia Leite (Warren, 2017), o seu objetivo era representar crianças LGBTQIA+, afinal, o sujeito argumentante (artista visual) cria o que ele deseja contemplar (Bakhtin, 2011),

---

meio produtivo para compreendermos a construção do ponto de vista e a divergência dos campos discursivos em disputa no processo de visualização da obra de arte.

<sup>14</sup> Tradução de Gonçalves-Segundo (2021).

o que nos permite construir a sua caracterização à luz da argumentação visual. Cientes de que a pintura cumpre um papel indireto a partir dos pressupostos da argumentação multimodal (Tseronis, 2018), podemos direcionar o nosso olhar para os microatos polêmicos. Eles cumprem o papel de complementar a modalidade imagética ao passo que evocam o *pathos*, isto é, as paixões (Aristóteles, 2012), mas de forma diferente, em visualizadores político-religiosos e LGBTQIA+. Estes últimos realizam o primeiro momento da atividade estética (Bakhtin, 2011): a compenetração, ou seja, veem e inteiram-se da vivência das personagens e se colocam no lugar delas, uma vez que os visualizadores LGBTQIA+, diferente da criança, não puderam expressar suas subjetividades da forma que lhes apraziam na infância.

A pintura também pode ter despertado a indignação nos visualizadores LGBTQIA+, caso tenham sido impedidos de expressarem a sua real subjetividade na infância. A indignação é a compreensão de “uma dor ao avistar o destino de alguém que não o mereceu” (Figueiredo, 2020, p. 10). E os aliados da causa, certamente podem ter sentido compaixão (Aristóteles, 2012), por todas as crianças “viadas” e “travestis” que não puderam ser elas mesmas. Ao afirmar “Nós, LGBT, já fomos crianças e esse assunto incomoda” (Warken, 2017), o sujeito argumentante (artista visual) demonstra que está ciente do incômodo dos conservadores político-religiosos quando visualizam as personagens, e não lhes aceitam como um centro de valores dignos.

Isso porque “o autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas” (Bakhtin, 2011, p. 11). E, por conhecer a sua relação com a própria sexualidade e identidade de gênero na sociedade, o sujeito argumentante (artista visual) entende que as suas personagens, assim como ela, estão suscetíveis a causarem incômodo. Em seguida, ela complementa em defesa do seu trabalho: “sou totalmente contra pedofilia e contra abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário. É que essas crianças tenham suas existências respeitadas” (Warken, 2017). Ao tipificar o conteúdo da obra como pedofilia, os político-religiosos enquadram os defensores da liberdade artística como coniventes com tais condutas legal, social e moralmente inadequadas. Desse modo, a qualificação da obra culmina na rotulagem dos adversários, o que inclui a artista Bia Leite, que pode ser vista como cidadã imoral (Angenot, 2019).

Nesse trecho, nota-se que o sujeito argumentante (artista visual), não usa verbos subjetivos de percepção, em primeira pessoa, como “sei, tenho [...], considero, acredito” (Emediato, 2022, p. 90) para apresentar um *self* autônomo, porque compreende o papel ético e independente das suas personagens fora do seu ateliê, uma vez exposta em um grande centro

cultural. Portanto, como assegura Bakhtin (2011), o sujeito argumentante (artista visual) também atribui a responsabilidade às personagens, o que nos leva a entender que “as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma” (Bakhtin, 2011, p. 11). Desse modo, as afirmações da autora potencializam a obra de arte como produto polêmico, caracterizada por personagens que se colocam no mundo de forma axiológica, visto que vivem “de modo cognitivo e ético” (Bakhtin, 2011, p. 11). Outrossim, o sujeito argumentante (artista visual):

Enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (Bakhtin, 2011, p. 11).

E tal noção notada no discurso do sujeito argumentante (artista visual), mostra que o seu posicionamento no evento polêmico é originário do campo de defensores da liberdade artística que, em diálogo com a sua sexualidade e identidade de gênero, a faz concordar com uma:

Nova ética sexual, não mais baseada na moralidade cristã ortodoxa, contudo, numa ética em que a própria sexualidade torna-se princípio ético e identitário. Isso quer dizer que a verdade sobre o sexual já não é mais produzida pela religião, mas pelo sujeito afetivossexual ou grupos de especialistas engajados (Nascimento, 2018a, p. 296).

Ainda na imagem, vê-se o segundo fragmento do enunciado “Travesti da lambada” em referência à figura infantil. De acordo com uma notícia publicada pela *Veja*<sup>15</sup>, a imagem da tela *Travesti da Lambada e Deusa das Águas*, foi considerada “prostituição infantil” por um simpatizante dos movimentos contra a exposição nas redes sociais” (Veja, 2017). Na história do Brasil, o substantivo “travesti” tem uma carga semântica pejorativa associada à imoralidade sexual, prostituição, pornografia etc (Trevisan, 2018 [1986]). Isso advém das declarações do campo político-religioso. Vejamos um exemplo a partir do estudo de Moraes e Moita Lopes (2022):

Em 17.03.2011, Bolsonaro agrega ao seu ultraconservadorismo militar aspectos vinculados ao fundamentalismo religioso. Para tanto, i) descontextualiza o item lexical “pedofilia” das investigações da CPI de 2008 para entextualizá-lo no debate parlamentar sobre o combate à homofobia nas escolas; ii) descontextualiza os “Direitos Humanos” para entextualizá-los como “Direitos LGBT”, desqualificando os seus sentidos, uma vez que a população LGBTI+ é tida nesse discurso como

---

<sup>15</sup> **Série de obras ‘Criança Viada’ já esteve na Câmara dos Deputados.** VEJA. 12 set. 2017. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/serie-de-obras-crianca-viada-ja-esteve-na-camara-dos-deputados> > Acesso em 22 mai. 2024.

moralmente inferior e, portanto, sem direito a ter direitos; iii) descontextualiza o “Estatuto da Família” para entextualizá-lo como “Estatuto da Lésbica, do Gay, do Bissexual e do Travesti”, colocando novamente os direitos LGBT como contrários aos valores morais da sociedade brasileira; iv) entextualiza “pedofilia” como “Direitos Humanos/LGBT” e “Estatuto da Lésbica, do Gay, do Bissexual e do Travesti”, em que o combate à homofobia passa a ser tido como promoção da homossexualidade (Morais; Moita Lopes, 2022, p. 19).

Na atualidade, ser travesti ainda está ligado à marginalidade (Barbosa, 2013). Em contraposição, as travestis têm ressignificado o substantivo. Por meio da sua passagem pelo programa *Big Brother Brasil*, em 2022, a artista Linn da Quebrada, afirmou para todos: “não sou homem, nem sou mulher, sou travesti” (Rodrigues, 2022). Essa afirmação é oriunda de outras vozes travestis antecedentes, que reivindicam a dignidade em se identificar como tais. Segundo Da Silva (2019):

As travestis pertencem a uma das possíveis identidades de gênero e, devido a busca de uma identidade que não lhes é imposta culturalmente pela genitália que lhes acompanham, tornam-se uma parcela da população estigmatizada” (p. 383).

Embora haja um movimento de ressignificação do substantivo realizado pelas próprias travestis, as pessoas que se identificam assim constituem o grupo que, sob a ótica político-religiosa, não herdará o reino dos céus, como consta na Bíblia. Este livro reputado sagrado e absoluto para o cristianismo é reconhecido como o manual de vida cristã, visto que, para os cristãos, nele “pode-se encontrar as explicações sobre o início, o meio e o fim da existência” (Lopes; Nascimento, 2022, p. 174). A sexualidade desviante então, se tornou um tabu nas discussões de tal campo discursivo, a partir de passagens bíblicas usadas em sermões (Trevisan, 2018 [1986]).

Se a Bíblia diz que os homossexuais não herdarão a cidade celestial, é porque são considerados impuros. Quando leem “homossexuais” na Bíblia, os político-religiosos enquadram toda a comunidade LGBTQIA+, porque não fazem separação entre identidade de gênero e sexualidade. A leitura bíblica constrói a ótica calcada sobre os parâmetros religiosos estabelecidos sobre diversos assuntos na esfera pública (Trevisan, 2018 [1986]). Por isso, o campo político-religioso é visto como “aquele que continua assegurando o domínio da religião sobre o Estado laico [...], impedindo de as novas luzes progressistas e igualitárias brilharem na esfera pública política” (Nascimento, 2018a, p. 340).

Portanto, consideram os dissidentes de gênero e sexualidade como impuros, e, se assim são, devem buscar a purificação. Se relutam contra a purificação e assumem suas identidades orgulhosamente, ferem os valores cisheteronormativos defendidos pelo conservadorismo e a religião, logo, não podem ter os mesmos direitos de pessoas cisgênero, que se identificam com

o gênero que lhes foi designado ao nascer (Butler, 2022 [1990]). Então, para os defensores da liberdade artística sob a alcunha LGBTQIA+, “a crítica religiosa à prática homossexual figura como uma crítica à condição humana do sujeito” (Nascimento, 2018a, p. 295).

Se não podem ter direitos, certamente não podem constituir família, gerar e/ou adotar crianças etc. Por isso, o microato polêmico e as qualificações evocam o *pathos* para os visualizadores LGBTQIA+, mas, por outro lado, evocam, primeiramente, uma ligação com o *logos* para os político-religiosos, que vão utilizar o argumento quase-lógico de incompatibilidade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) para repudiar a obra de arte, e tal iniciativa vem, primeiramente, do discurso religioso que se entrecruza com o discurso político. Para o campo político-religioso, o substantivo “travesti” também fere os valores da supremacia da família cisheteronormativa, sendo este modelo oriundo da concepção hegemônica de família. Segundo Guedes (2023):

As questões socioculturais do povo brasileiro estão inseridas em um contexto judaico-cristão ocidental, devido aos princípios colonizadores do século XVI, para aqui transplantados pelo catolicismo português e depois, também, pelas igrejas evangélicas. Isso significa que a concepção de família hegemônica é desta ordem e permeia a maioria dos enunciados em trono deste tema, em nossa sociedade (p.77).

A família hegemônica vê o sexo, segundo os ensinamentos religiosos provenientes das igrejas católica e evangélica, principalmente como meio para a “procriação dentro do casamento” (Nascimento, 2018a, p. 348). Casamento este que deve ser heterossexual e entre duas pessoas cisgênero, afinal “o homem deixa pai e mãe e se une à sua mulher, tornando-se dois uma só carne” (Gênesis, 2:24). E Deus, segundo os político-religiosos, afirmou para o homem (cisgênero) e a mulher (cisgênero): “sejam fecundos, multipliquem-se, encham a terra e sujeitem-na” (Gênesis, 2:28). E tais parâmetros religiosos e morais divergem profundamente da obra de Leite, segundo eles, porque ameaça a infância, a sexualidade e o gênero do indivíduo que deve crescer para seguir os parâmetros cisheteronormativos.

Se assim o é, o substantivo “travesti” também constitui, de fato, o conjunto de terminologias demonizadas pelos político-religiosos e se configura como um microato polêmico, porque para os grupos em disputa, o seu significado está ancorado em perspectivas diferentes. Ainda em ligação com “travesti”, tem-se o “da lambada”, que indica a origem ou o *locus* da criança. Se vem da lambada ou está na lambada, então o seu contexto originário tem a ver com a sensualidade para os evangélicos que se entrecruzam com católicos, liberais e conservadores e formam o campo político-religioso. Para fundamentalistas evangélicos, a lambada, um gênero musical surgido em 1970, no norte do país (Caraveo; Chada, 2019) e, em

contextos informais, pode ser associada a uma festa, assume uma significação negativa, visto que não tem letras voltadas a Deus e os passos mostrados nas festas remetem à sensualidade. Se não dialoga com os seus valores, então não deve ser uma prática artística considerada prestigiosa.

A segunda criança nomeada “deusa das águas” também evoca sentimentos positivos para os visualizadores LGBTQIA+ e aliados da causa, porque a combinação verbo-imagética posiciona a criança nesse *status* de empoderamento. Assim, percebe-se como “o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência” (Bakhtin, 2011, p. 11). Desse modo, a personagem “é de índole axiológica pela diversidade mais concreta da sua presença” (Bakhtin, 2011, p. 11). Embora aparente ser um menino, a criança cruza as pernas, em oposição as imposições de gênero estabelecidas e é nomeada deusa, o feminino de deus. Não obstante, do elemento água, geralmente associado às divindades do sexo feminino. O campo político-religioso, por outro lado, vê mais uma incompatibilidade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) e o “deusa”, outrora apenas um substantivo de empoderamento usado pela artista, se torna um microato polêmico (Nascimento, 2018a).

Primeiro, porque deslegitimam a ideia de “deusa”, visto que a Bíblia Sagrada diz que há um só Deus, um só Senhor. E tal tradição de um único Deus, ou seja, *YHWH* (Javé), surge para contrapor a existência de outros deuses e deusas que não sejam ele, principalmente no mundo contemporâneo, onde ocorrem diversas práticas de culto religioso como no passado. Um exemplo disso está no livro reputado como sagrado para o campo político-religioso, a Bíblia, e trata-se do processo de desintegração da história de Asherah. Asherah foi uma deusa cultuada juntamente a Deus (*YHWH*) e “também era venerada independentemente dele, sobretudo pelas mulheres, enquanto rainha do céu” (Römer, 2016, p. 168).

Após uma série de acontecimentos, ela foi invisibilizada e demonizada pelo poder masculino, segundo apontam estudiosos da temática, tendo em vista estabelecer apenas um Deus. E assim foi. Com o passar das eras, a supremacia da figura de Deus associada ao masculino implica uma rejeição ou inferiorização de deusas, ou seja, da figura feminina em *status* de poder, como apontam alguns estudos teológicos sob a alcunha feminista (Gebara; Rosado-Nunes, 2006; Gebara, 2023). E tal figura feminina dialoga com a criança da imagem que, embora aparenta ser um menino, apresenta trejeitos femininos, contrariando a norma de gênero e se estabelecendo como uma criança afeminada e poderosa.

Ainda sobre Asherah, devido à popularização do cristianismo no mundo e o estabelecimento de um Deus masculino, “a partir de 1300 antes da Era Cristã na região da Palestina” (Ulrich; Theotonio, 2021, p. 464), essa ideia se tornou praticamente universal, o que

vai gerar na memória de quem comunga com tal cosmovisão, nos tempos atuais, a mesma prática de invisibilização dos povos antigos (Cordeiro, 2007). O microato polêmico “deusa” em diálogo com os microatos “travesti”, “viada” formam a tríade que dialoga com o microato polêmico “criança”.

É por meio dos fatos supracitados que percebemos que a pintura multimodal, no contexto do evento polêmico, não se estabeleceu como uma criação isolada e isso pode ser notado em suas correlações com fatos da Antiguidade e lutas do passado, protagonizadas por corpos dissidentes. Também nos mostra que o discurso constituído por alguns microatos polêmicos pode ser compreendido como “[...] aquele que se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos passados e presentes” (Brait, 1994, p.16). Logo, a obra não pode ser compreendida e encarada isoladamente, visto que a autora-criadora (artista), como sujeito argumentante, utilizou os discursos históricos para a construção da tela. Assim, a argumentação multimodal (Kjeldesen, 2015; 2018a; 2018b, Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021) também pode ser compreendida como uma grande cena polifônica (Bakhtin, 2018), de modo a ocorrer nela o diálogo com textos, contextos atuais e relacionados ao passado. Portanto, a cena da pintura pode polemizar ou dialogar com outros contextos pontuais (Nascimento, 2018a).

São os microatos polêmicos visíveis na modalidade verbal responsáveis por mobilizar no campo político-religioso os procedimentos de remoção das incompatibilidades (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Logo, a interação verbo-imagética (Kjeldsen, 2015, 2018a; 2018b; Tseronis, 2018; Gonçalves-Segundo, 2021; 2022a) constitui o valor da pintura (Bakhtin, 2020). E é o valor que vai mobilizar os argumentos contrários ou favoráveis de um determinado grupo sobre uma obra de arte. Isto posto, passemos, então, ao delineamento de como serão feitas as análises dos artigos de opinião e do editorial.

### **3.1.6 Análise do *corpus***

A análise do *corpus*, a seguir, será feita a partir da Análise Dialógica da Argumentação. Tal proposta teórico-metodológica adotada possibilita compreender a divergência profunda entre os campos discursivos em disputa, os quais, com base no método da empatia ativa e da *exotopia* bakhtiniana (Bakhtin, 2020), denominamos de político-religiosos e, a partir deste um campo adversário, denominado defensores da liberdade artística nos referidos artigo de opinião e editorial publicados em diferentes jornais online, a partir da voz polêmica dos articulistas. Em nosso dispositivo analítico escolhido, é possível dialógica e polemicamente, ver o

posicionamento do outro sendo materializado e respondido por intermédio dos textos de cada sujeito argumentante, assim como o funcionamento dos atos e, sobretudo, dos microatos polêmicos utilizados. Leiamos às análises.

## 4 O EVENTO POLÊMICO NOS ARTIGOS DE OPINIÃO E NO EDITORIAL: O POSICIONAMENTO DO CAMPO POLÍTICO- RELIGIOSO

### 4.1 CESAR JUNIOR VERSUS SÉRGIO RIAL E GAUDÊNCIO FIDELIS

O artigo a ser analisado, considerado a gênese do evento polêmico, é intitulado *Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre*. Atualmente, está disponível no site desativado do Locus Online. Antes do cenário de inatividade, o site objetivava veicular notícias, artigos de opinião, editoriais etc. a níveis municipal (Passo Fundo), regional (Rio Grande do Sul) e nacional, assumindo um caráter conservador. Os artigos de opinião, por exemplo, são caracterizados por argumentos contrários à esquerda. Neste selecionado, o autor inicia apresentando informações gerais sobre a exposição, em 6 de setembro de 2017, alguns dias após a sua inauguração:

[1] O Santander Cultural está sediando a exposição *Queermuseu*, na cidade de Porto Alegre. **São cerca de 270 obras que promovem a pedofilia, a pornografia e os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

O título é constituído por qualificações das obras de arte, sendo a “pedofilia” um crime, um ferimento à integridade de uma criança. Se a pedofilia fere a integridade infantil, a “pornografia” fere o pudor. Se ambas se colocam como causadores de feridas, a escolha de sua colocação aproximada à arte “profana” endossa mais uma transgressão. E tal transgressão transcende o físico e se liga à esfera espiritual. Portanto, além de incitar a desordem no mundo material, a exposição faz apologia ao desrespeito à fé, que se liga ao mundo espiritual. Para grupos político-religiosos, a fé é uma virtude teologal que não deve ser vilipendiada, porque é a ponte entre a humanidade e o ser supremo do cristianismo: Deus (Lopes; Nascimento, 2022). Além disso, é aquela que assegura a suposta certeza de que seus argumentos são verdadeiros e absolutos.

Como vimos, por meio do título composto por qualificações, o articulista não será bem quisto por um público geral, mas por um público específico, afinal, essas qualificações confirmam que não se trata de uma argumentação *ad humanitatem* (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Junior não evita provocações ou parece tecer uma escrita cuidadosa. Pelo contrário, faz uso de argumentos válidos somente para grupos particulares. Aqui, ele propõe um texto que fará sentido positivo para religiosos (católicos e evangélicos), liberais e conservadores, ou seja, os formadores do campo político-religioso. Por isso, segue com mais argumentos. Dessa vez, cita o nome de um sujeito:

- [2] Para o Presidente da instituição, Sérgio Rial, a exposição “*está ancorada em um conceito no qual realmente acreditamos: a diversidade observada sob aspectos da variedade, da pluralidade e da diferença*”, que cada vez mais ganha “*atenção por parte da nossa organização*”, segundo consta no encarte de apresentação. Quer com isso promover o “*questionamento entre a realidade das obras e do mundo atual em questões de gênero e suas nuances*”. **No mínimo se trata de um sujeito para o qual não há diferença nenhuma entre uma laranja e uma mexerica** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Dessa forma, ele desqualifica Sérgio Rial, após o presidente apresentar sua ótica acerca da exposição, que vê a diversidade como um valor, ao passo que o articulista enxerga o conceito de diversidade proposto como um meio de ofensa aos seus valores conservadores. Portanto, a diversidade se constitui como um microato polêmico, visto que os sujeitos argumentantes a depreendem de maneira divergente (Nascimento, 2018a). No final, como marca de desaprovação da fala de Rial, Junior acrescenta: “[...] no mínimo se trata de um sujeito para o qual não há diferença nenhuma entre uma laranja e uma mexerica”. Esse argumento *ad hominem* (Fiorin, 2018) põe diante do leitor, a descredibilização da capacidade cognitiva e da competência do presidente por meio de um exemplo simplório envolvendo frutas, dado pelo articulista. O uso do argumento se dá porque “na polêmica não se ataca simplesmente uma tese a fim de mostrar seu equívoco, o projeto de desqualificação ataca a pessoa” (Nascimento, 2021, p. 114). O articulista continua:

- [3] Segue ainda afirmando: “*Diferentes ângulos de visão e abordagens são fundamentais e extrapolam questões institucionais ou relacionadas ao politicamente correto. Trata-se de um valor para a nossa empresa, pois acreditamos que a diversidade é a impulsadora da criatividade e da eficiência*”. **Há, é claro, no mínimo uma confusão entre processo criativo e necessidade de expor intimidades** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Em primeiro lugar, a reprodução da fala de Rial por meio do uso de aspas e itálico se configura como um discurso bivocal (Bakhtin, 2018). Junior reproduziu o discurso do seu adversário como uma repetição de cunho debochado, isso porque “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo [...] isto é, tornam-se bivocais” (Bakhtin, 2018, p. 223). Após tal apelo para o discurso bivocal, ele usa as suas próprias palavras para endossar o argumento *ad hominem* usado no parágrafo anterior: “há, é claro, no mínimo uma confusão entre processo criativo e necessidade de expor intimidades”. Mais uma vez, leva o leitor a pensar no presidente como alguém que merece descrédito. Ainda em desacordo, ele continua:

- [4] No entanto, antes de analisar os argumentos do curador da exposição, é preciso lembrar que agosto é o mês da temática LGBTQ no Santander Cultural, como mostra a imagem a seguir. **E por falar em LGBTQ, daqui a pouco vai faltar alfabeto para atender às demandas da sigla** (Junior, 2017, grifo nosso).

Quando destaca “[...] e por falar em LGBTQ, daqui a pouco vai faltar alfabeto para atender às demandas da sigla”, Junior apresenta uma afirmação energizada pela ironia, que é uma figura de retórica possível de ser utilizada pelo sujeito argumentante em diversas situações argumentativas (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). O uso da ironia potencializa o desprezo à causa ao citar o verbo “atender” em diálogo com “as demandas”, no plural, como se fossem caprichos, e não fruto da luta dos dissidentes de gênero e sexualidade por seus direitos (Trevisan, 2018 [1986]).

Assim, o uso da ironia “consiste, às vezes, em inverter a interpretação de um mesmo acontecimento” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 309). Há também o uso do argumento de vínculo causal: “daqui a pouco vai faltar alfabeto”. Quando se estende a sigla (fato), tem-se o alfabeto em falta (consequência) (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). No próximo enunciado, ele cita outro nome:

[5] **Gaudêncio Fidelis, o curador da exposição, pode até ter doutorado em história da arte, mas certamente arte não é a sua especialidade, apenas confusão.** Isso será explicado a seguir com base no que ele escreveu para o encarte de apresentação dos trabalhos (Junior, 2017, grifo nosso).

Apesar de ser advogado e em sua descrição de currículo<sup>16</sup> no Locus Online não haver nenhuma formação acadêmica voltada à arte, Junior rememora e inferioriza o currículo de Gaudêncio Fidelis que, diferente do seu, está voltado para a área. Aqui, vemos, mais uma vez, o uso do argumento *ad hominem*: “arte não é a sua especialidade, apenas confusão”. O curador, para o leitor, é desqualificado como confuso, ou seja, recebe um ataque direto à sua imagem. Antes de finalizar, Junior aponta que fundamentará o argumento *ad hominem* contra Fidelis com “base no que ele escreveu”:

[6] **Primeiramente, ele fala na diferença como alteridade. Isso não passa de um curto-circuito cerebral dos ditos especialistas em arte contemporânea que já há tempos se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo.** Hoje o artista precisa causar impacto, e só. Veja outra das obras expostas para melhor ilustrar (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Visando elencar o raciocínio de Fidelis, ele inicia com um advérbio de ordem como acessório intensificador do enunciado: “Primeiramente, ele fala na *diferença como alteridade*. Isso não passa de um curto-circuito cerebral”. Aqui, “a diferença como alteridade” é posta como um “curto-circuito cerebral”. Tal metáfora funciona como “uma analogia condensada, resultante da fusão de um elemento do foro como um elemento do tema” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 453). O argumento por metáfora opera chamando atenção para uma

---

<sup>16</sup> JUNIOR, Cesar Augusto Cavazzola. **Perfil do autor.** Locus Online, 2024. Disponível em: < <https://www.locusonline.com.br/author/cesar/> > Acesso em 28 mai. 2024.

similaridade: a diferença como alteridade, assim como um curto-circuito, causa perturbações. Ao fazer uso da metáfora, o sujeito argumentante pode ampliar as suas chances de habituar os seus interlocutores a visualizar os fatos do mesmo modo que ele os visualiza. Assim, Junior busca endossar a imagem confusa de Fidelis, outrora já construída por ele nos parágrafos anteriores.

Segundo o articulista, os “ditos especialistas em arte contemporânea que já há tempos se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo”. Desse modo, ele leva o leitor a pensar no belo como se fosse uma padronização universal. Quando afirma “hoje o artista precisa causar impacto, e só”, por intermédio do uso do argumento por definição (Fiorin, 2018), Junior minimiza tal trabalhador a alguém que objetiva somente impactar, ao passo que os defensores da liberdade compreendem o artista como difusor da diversidade, através de suas habilidades criativas. Tem-se, mais uma vez, a operação de outro microato polêmico: o artista.

Tal pensamento se liga ao documentário do filósofo conservador Roger Scruton *Why beauty matters?* (2009) ou, no português, *Por que a beleza importa?* (tradução nossa), cujo conteúdo, muito difundido entre os conservadores políticos, enfatiza a importância e a natureza transcendental da beleza. Além disso, a referência de Junior ao belo se liga às ideias de outro pensador<sup>17</sup> conservador: Olavo de Carvalho. Em uma de suas falas<sup>18</sup>, disponível na plataforma *YouTube*, ele afirmou, a partir dos pressupostos de Platão que: “[...] aquilo que é mostrado às crianças, nos seus primeiros anos, vai afetar profundamente a sua capacidade de aprendizado e a sua conduta depois”. Ainda ancorado no pensamento platônico, ele complementa: “por isso você não pode mostrar à criança a má conduta dos deuses, senão eles vão já aprender a ver o mundo sob o aspecto do mal. Ora, o mal existe, mas pra que você precisa informar a criancinha desde pequena?”. Tal questionamento conduz o ouvinte a pensar que Platão pronunciou uma verdade autoritativa, absoluta e universalizante a ser aceita por todos.

Além disso, este argumento por exemplo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), usado por Carvalho, direciona o seu auditório a pensar sobre “gosto” e “beleza” sob a perspectiva de valores morais. O belo está ancorado naquilo que promove harmonia a partir do olhar. Se o sujeito está posicionado no campo político-religioso, certamente verá beleza em obras alinhadas ao conservadorismo, cuja postura está fechada ao rompimento do tradicionalismo. Se os defensores da liberdade artística apoiam obras de arte cuja beleza esteja

<sup>17</sup> Olavo de Carvalho foi considerado um teórico da conspiração de extrema-direita. No entanto, foi e é visto como filósofo e intelectual para o campo direitista, embora não tenha possuído formação acadêmica em Filosofia.

<sup>18</sup> *Scientia potentia est – Conhecimento é poder. A importância da beleza. YouTube.* 17 de ago. 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=J2Uecff7ZFo> > Acesso em 29 mai. 2024.

ancorada em igualdade, certamente haverá conflito. A igualdade para os defensores da liberdade corresponde, sobretudo, à diversidade de gênero e sexualidade. Tal perspectiva de igualdade fere a noção de integridade cisheteronormativa do campo político-religioso, que vê nesse movimento igualitário um fator determinante para a desordem social. Assim, ocorre uma dinâmica de causa e efeito: a preconização de igualdade de A fere a integridade de B. A integridade de B impede a luta por igualdade de A.

As ideias incompatíveis fundamentam as concepções de “gosto” e “beleza” que, sob a nossa ótica, são conceitos abertos, uma vez que estamos em uma sociedade polarizada, cujas polêmicas são reatualizadas a todo instante. Um exemplo disso é o empreendimento do filósofo David Hume no século XVIII, período que moralidade, arte e gosto eram “uma preocupação central de sua época” (Freeland, 2019, p. 20). E não há vislumbamento disso deixar de ser uma preocupação ao longo das eras, porque a polêmica é um fenômeno onipresente e não se trata de uma “atitude de indiferença”, mas de “um envolvimento emocional profundo entre o eu e o outro” (Nascimento, 2018a, p.202). Vejamos o outro enunciado:

[7] Para Fidelis, o *“objetivo é propiciar um campo de investigação sobre o caráter patriarcal e heteronormativo do museu como instituição”, “pensar fora da norma”, “provocar um deslocamento, ao menos temporário, no conceito de museu como instituição”* (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Acima, mais uma vez, ele faz uso do discurso bivocal. Ao citar “para sujeitos assim”, ele põe Fidelis como uma figura ridícula, após argumentar com: *“objetivo é propiciar um campo de investigação sobre o caráter patriarcal e heteronormativo do museu como instituição”*. Outrossim com: *“pensar fora da norma”, “provocar um deslocamento, ao menos temporário, no conceito de museu como instituição”*. O apelo ao ridículo é uma arma que Junior dispõe contra Fidelis, visando abalar a sua argumentação diante do leitor (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Com tal arma, o articulista evita que o discurso de Fidelis soe nobre, mas, sim, autoritário. Em mais uma parte do enunciado, ele afirma:

[8] Para sujeitos assim, **a tradição não tem qualquer papel numa sociedade a não ser oprimir desejos insaciáveis e estabelecer parâmetros normativos para enquadrar as pessoas em determinadas categorias** (Junior, 2017, grifo nosso).

Para selar, ele julga que, para sujeitos como o curador, “a tradição não tem qualquer papel numa sociedade a não ser oprimir desejos insaciáveis e estabelecer parâmetros normativos para enquadrar as pessoas em determinadas categorias”. Essa afirmação também pode direcionar o leitor a pensar em Fidelis como o inimigo da tradição, portanto, não merece crédito. Além disso, a tradição ascende como mais um microato polêmico no texto. Para o curador, a tradição contribui para a manutenção do padrão heteronormativo e patriarcal. Para Junior, a

tradição tem um papel importante para a sociedade, visto que preserva os valores morais vigentes. Em mais um enunciado, o advogado argumenta:

[9] **Observe** como um **depravado** começa a **perverter** o vocabulário da língua portuguesa. **Ele diz que o termo *queer*, que dá nome à exposição, apresenta um “significante não normativo”. Traduzindo: trata-se de um termo fora da norma previamente estabelecida** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

O verbo imperativo afirmativo “observe” é usado para dirigir o olhar do leitor para a ação do “depravado” da qual logo tratará. Quando usa o verbo “perverter”, ele define o termo *queer* como sinônimo de tal condição. Por outro lado, Fidelis define como “significante não normativo”. Por causa disso, o articulista visa apontar que o curador faz uso do que depreendemos em nossa análise como dissociação nocional (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) como um meio de confundir as pessoas. O instrumento de dissociação nocional é notado “todas as vezes que [...] pretende fornecer o sentido verdadeiro, o sentido real da noção, oposto ao seu uso habitual ou aparente” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 504).

O objetivo de Fidelis, com a dissociação nocional, é lançar luz para um sentido real e positivo do termo *queer*, que inicialmente, foi encarado como significante pejorativo para quem não se encaixa nos padrões cisheteronormativos, segundo estudos em história da homossexualidade (Louro, 2001; Trevisan, 2018 [1986]). Em continuidade ao enunciado, Junior visa apontar o que para ele é o real significado do termo *queer*: “Traduzindo: trata-se de um termo fora da norma previamente estabelecida”. Com o visível desacordo acerca da palavra, depreende-se que *queer* se configura como um microato polêmico. E, ao usar o verbo “traduzindo”, no gerúndio, Junior indica, de forma irônica, que a fala de Fidelis é incompreensível. Não porque é rebuscada, mas porque soa irracional para ele. Isso é visível nas linhas a seguir:

[10] **Isso acontece como os atuais juristas defensores dos direitos dos animais, que criaram um novo termo: *animais não humanos***. Percebe-se que, ao expressar alguma coisa como “**não normativa**”, não o distancia da “**norma**”, apenas quer dar um caráter de oposição para justamente enquadrá-lo como uma “**espécie de norma**” (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Para cumprir o seu plano, ele apresenta mais exemplos: “os atuais juristas defensores dos direitos dos animais, que criaram um novo termo: *animais não humanos*”. Ao usar “os atuais”, ele visa levar o leitor a se sentir nostálgico da época em que os profissionais antigos, sob a ótica do articulista, não faziam movimentos ressignificativos do vocabulário. Segundo ele, a língua deve ser estática. Para finalizar o enunciado, ele faz uso de uma manobra de retorsão (Angenot, 2019) e de uma redefinição dissociadora (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), para pôr Fidelis e os outros defensores da liberdade artística como os reais criadores

de normas: “ao expressar alguma coisa como “não normativa”, não o distancia da “norma”, apenas quer dar um caráter de oposição para justamente enquadrá-lo como uma “espécie de norma”. Como meio de confirmar o que havia escrito, Junior acrescenta:

[11] Para quem quer maiores detalhes de como isso funciona, **George Orwell** bem relatou no livro “1984”. **Mudanças desse tipo no vocabulário geram uma verdadeira confusão irrecuperável na cabeça das pessoas, sobretudo nos estudantes em processo de formação** (Junior, 2017, grifo nosso).

Embora *1984*, de George Orwell seja uma obra distópica, e não epistemológica, o opinante faz uso desse produto para elucidar que a mudança de linguagem é um sinal ditatorial. No cenário fictício de Orwell, há um idioma chamado “novilíngua”, pelo qual as personagens estabelecem a comunicação. Este idioma é modulado por palavras proibidas ou não proibidas de serem ditas, caso uma palavra proibida seja dita, a punição é severa. Para os conservadores, a obra do escritor descreve o que se tornou a fala politicamente correta.

Tal lógica do que pode ou não pode ser dito faz parte do discurso social que, segundo Angenot (2015, p. 27-28), é “[...] um espaço de intersecções nos quais as coerções e as imposições de temas e formas vêm colmatar as brechas, impedir as tendências centrífugas e dar ao *Zeitgeist*, ao 'espírito da época', uma espécie de unificação orgânica”. Essa noção de hegemonia discursiva promove a rejeição à dissidência e ao contradiscurso, porque ambos são “considerados periféricos, ao fixar, entropicamente, marcos discursivos limitadores do que pode ser pensado, argumentado, narrado, escrito e publicado” (Oliveira; Guedes, 2023). Embora tal postura seja vista no comportamento direitista, o articulista visa atribuí-la ao politicamente correto da esquerda, através do exemplo de *1984*.

A citação à obra também mostra como “os sentidos dos enunciados emergem numa profunda relação dialógica com seus outros” (Nascimento, 2018a, p 26). Para o leitor, essa referência literária pode ser uma forma de convidá-lo a não rejeitar as concepções antigas, porque os termos já existentes correspondem à realidade. Portanto, segundo Junior, a lógica de Fidelis e dos seus apoiadores causa uma “confusão irrecuperável na cabeça das pessoas, sobretudo nos estudantes em processo de formação”, o que dialoga com as ideias platônicas reproduzidas por Olavo de Carvalho. Em mais um enunciado, o articulista continua:

[12] Ainda, segue desenvolvendo o assunto: “*Concebido sob uma perspectiva conceitual de uma exposição, o termo queer mostra-se instrumento para subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista, uma vez que este permite a derrubada de barreiras de gênero sem necessariamente impor outras*”. Ou seja, ele quer perverter a arte dizendo apenas da boca para fora que essa não é a sua intenção. **Será mesmo?!?** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

O seu plano de defesa de uma definição estática das coisas mostra como a natureza da linguagem é, de fato, intrinsecamente política, como apontam os estudos linguísticos. Afinal, a

língua exerce poder, por isso há uma relação do discurso de Junior com outros discursos no enunciado acima. Para finalizá-lo, ele lança uma pergunta dilemática para impor dúvida e desconfiança para com a afirmação de Fidelis: “Será mesmo?”. A função da pergunta é pôr o leitor contra o curador através da dúvida e introduzir a um caminho que indica incompatibilidades. Logo, após afirmar isso, ele anexa uma das imagens da tela que analisamos, mas sob outro ângulo, o que demonstra como diversas imagens foram difundidas pelas redes sociais naquele contexto. Observemos:

Figura 02: Obras de Bia Leite na exposição Queermuseu



Fonte: Lócus Online/ Reprodução. Disponível em: < <https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/> > Acesso em 28 mai. 2024

Depois da visualização dessa e de outras imagens da exposição que ele utiliza ao longo do texto, o articulista propõe ao leitor que Fidelis segue dissociando as noções:

[13] **Para Fidelis, a criação de barreiras normativas criou uma barreira conservadora e uma política de diferenças.** Os únicos movimentos que impõem tais diferenças são os **movimentos das minorias**. Eles não querem igualdade coisíssima nenhuma, mas a criação de amplos poderes para formação de classes de intocáveis (Junior, 2017, grifo nosso).

Junior tenta apontar que a lógica por detrás do discurso do curador é o ressentimento (Angenot, 2008): “Para Fidelis, a criação de barreiras normativas criou uma barreira conservadora e uma política de diferenças”. O verbo “criou”, usado por Fidelis, remete ao passado, portanto, para o articulador, essas ações reivindicatórias do presente são fruto de

movimentações ressentidas. Por isso, o articulista aponta que “os únicos movimentos que impõem tais diferenças são os movimentos das minorias”, porque se ressentem com uma tentativa de mudança contemporânea estabelecida no passado pelo conservadorismo.

Assim, ele faz uma manobra de retorsão para apontar ao leitor que os reais ressentidos são as minorias, e não os conservadores (Angenot, 2019). Isso é perceptível quando ele afirma que tal movimento minoritário quer expandir a “criação de amplos poderes para formação de classes de intocáveis”. Logo, o articulista conduz o leitor a pensar que os ressentidos das minorias disputam pelo poder, e “não querem igualdade coisíssima nenhuma”. Passemos, então, ao próximo parágrafo:

[14] **A exposição quer desafiar os modelos curatoriais tradicionais**, especialmente aqueles de perspectiva *heteronormativa*, como eles bem dizem: “*O cânone pode ser considerado o bastião do estabelecimento da heteroratividade, sendo capaz de assegurar o prestígio de determinadas obras em detrimento de outras*” (sic) (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Quando cita que “a exposição quer desafiar os modelos curatoriais tradicionais” é porque existe um grupo que pensa e organiza a atividade cultural dentro desses parâmetros. E, se existe, a exposição é posta como uma produção artística realizada por um grupo considerado o antimodelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) diante do leitor, porque desafia a ordem vigente. Se desafia, é criminosa e o grupo organizador se enquadra na zona de criminalidade. O articulista tece uma linha de argumentos, cujo resultado é a ridicularização do outro. No enunciado abaixo, ele faz uso do discurso bivocal (Bakhtin, 2018) do catálogo como aporte referencial:

[15] “*Queermuseu é, assim, uma exposição voltada para uma curadoria crítica fundada na democracia e na visão de um processo de inclusão*”, diz o encarte. **Até mesmo o conceito de democracia não é perdoado, pois qualquer ato de rebeldia está sendo enquadrado como “liberdade de expressão”** (Junior, 2017, grifo nosso, itálico do autor).

Ao apresentar para o leitor que “até mesmo o conceito de democracia não é perdoado”, nota-se que há uma disputa de sentido acerca da palavra. Para Fidelis, a democracia representa a liberdade e a inclusão. Para Junior, não há um exercício democrático, ao passo que a exposição é composta por obras, cuja representação tem a ver com o desrespeito a grupos cristãos, ou seja, não preza pelos interesses de todos. Logo, não são essenciais para o funcionamento de um sistema democrático. A divergência entre eles sobre democracia, para além da arte no espaço público, “mostra que a questão em torno da qual se dividem remete a um conflito ainda maior de dois outros campos [...] que atualizam visões de mundo, crenças e valores não apenas diferentes, todavia, divergentes” (Nascimento, 2018a, p. 259). Ademais, a “liberdade de expressão” também é um microato polêmico, porque o advogado caracteriza como “ato de

rebeldia”, e o doutor em História da Arte como um ato democrático. Em outro parágrafo, Junior acusa:

[16] Trata-se de um projeto desenvolvido pela Lei de Incentivo à Cultura, com apoio do Ministério da Cultura e Governo Federal, ou seja, **“arte” patrocinada com o dinheiro de quem trabalha** (Junior, 2017, grifo nosso).

Ao afirmar isso, o articulista provoca o *pathos*, isto é, a ira de “quem trabalha”. A ira suscita uma mobilização dos discordantes para contrapor o que não é benéfico para a sociedade. Isso, para o campo político-religioso é uma causa justa. Portanto, trazer à luz que a exposição se trata de um projeto financiado com o dinheiro público, próprio à lógica conservadora, visa provocar a indignação (Amossy, 2017). Tal argumento ascende no texto para qualificar a necessidade de encerramento da exposição, desqualificar o Ministério da Cultura e o Governo Federal pela complacência (Angenot, 2008). Em mais um parágrafo, o advogado volta a discutir sobre arte e beleza, ainda em contraposição à ótica do doutor em História da Arte:

[17] **Para os novos parâmetros da arte, a beleza pouco importa se o artista for capaz de causar espanto, de transgredir normas e inserir os seus trabalhos numa proposta de gênero** (Junior, 2017, grifo nosso).

Quando cita “os novos parâmetros da arte”, há uma predileção pelo antigo e uma rejeição à novidade carente do conceito de beleza defendido pelo conservadorismo. Tal conceito está fundamentado em ideias platônicas, como apontou Olavo de Carvalho. O artista, assim, não é mais definido como o autor-criador, consciente de sua produção artística (Bakhtin, 2011), mas um transgressor de normas no evento polêmico. Se transgride a ordem, o texto o propõe como inimigo social. Ademais, a empreitada de um projeto de demonização no texto não é direcionada a um único sujeito, mas a um conjunto que se articula no mundo da arte, da lei de financiamento até aos artistas visuais. Vejamos outro enunciado:

[18] **Poucos sabem que a arte é uma forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano**, na busca incansável pelos altos picos de realização do homem: é um ato de defesa da civilização (Junior, 2017, grifo nosso).

Ao usar o quantificador existencial “poucos”, no plural, o opinante não faz referência direta a Fidelis, mas exalta a si mesmo e a seu grupo. Os opositores da exposição são estes “poucos” entendidos da arte, porque compreendem que “a arte é uma forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano”. Por concordar e defender tal ideia, Junior se posiciona como um sujeito diferente (Angenot, 2008). O sujeito diferente, segundo Seixas (2019), a partir dos pressupostos de Angenot (2008): “em uma polêmica política, será sempre o irracional, com teses absurdas, enquanto o mesmo coloca-se como um sujeito esclarecido,

iluminado pela razão, pragmático, atento apenas aos fatos, realista” (p. 276). Isto posto, sigamos a análise do próximo artigo.

#### 4. 1. 1 Gazeta do Povo *versus* defensores da liberdade artística

As declarações acerca das obras, como vimos na seção e subseção anterior, foram decisivas. Para esta subseção, direcionaremos o nosso olhar para o editorial intitulado *O Queermuseu e a liberdade artística*, subtulado *O conteúdo da exposição em Porto Alegre foi muito além do objetivo anunciado de propor uma reflexão sobre a realidade vivida pela comunidade LGBT*, publicado em 13 de setembro de 2017 pelo Gazeta do Povo, alguns dias após o encerramento da exposição. Pela leitura do editorial emitido, percebe-se que o jornal, embora passível de acesso a todos os públicos, tem um auditório presumido para o texto, devido aos argumentos sistematizados empregados. Leiamos a primeira parte da opinião:

[1] **A pressão popular levou o banco Santander a encerrar antes do previsto a exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira, no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre.** Tratou-se de decisão unilateral dos promotores da mostra, após as manifestações de repúdio que ainda incluíram um boicote ao banco na forma do cancelamento de contas correntes e cartões: uma dinâmica democrática legítima, diante da qual se torna indevido falar em “**censura**”, que é a coerção estatal, normalmente na forma de decisões judiciais, dedicada a suprimir a liberdade de expressão (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

Inicialmente, o Gazeta situa o *cronotopo* do evento polêmico, o que confirma o funcionamento do argumento contrário, construído com base nas declarações dos político-religiosos sobre as obras de arte ao citar o resultado: manifestações de repúdio, boicote ao banco Santander e encerramento da Queermuseu. O que os defensores da liberdade artística caracterizaram como censura, o Gazeta caracterizou como “dinâmica democrática legítima”. Desse modo, entendemos que a opinião não está no campo da neutralidade, já que o trecho integra, parcialmente, a percepção do jornal sobre o objeto. Em seguida, o Gazeta afirma:

[2] A mostra tinha, como objetivo declarado, fomentar a discussão sobre a realidade vivida pela comunidade LGBT. Chamar a atenção para o preconceito sofrido pelos homossexuais e lembrar que todos são merecedores do devido respeito à sua dignidade humana é tarefa importante, e a arte é um instrumento poderoso nesse sentido. **No entanto**, as imagens da exposição, compartilhadas pela imprensa e pelas mídias sociais, mostraram de forma **inequívoca** que o conteúdo da exposição Queermuseum [sic] foi muito além do adequado. Exibir conteúdo pornográfico e zombar da religião alheia não é a melhor estratégia para promover o respeito aos homossexuais (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

Vê-se que não há repúdio à expressão da realidade vivida pela comunidade LGBTQIA+, mas, ao usar o “no entanto”, a conjunção adversativa se estabelece como um efeito de contraste, que antecede à avaliação do ato. Em seguida, surge a justificativa para o encerramento, usando o adjetivo “inequívoca” para caracterizar a forma como o conteúdo da exposição foi escolhido

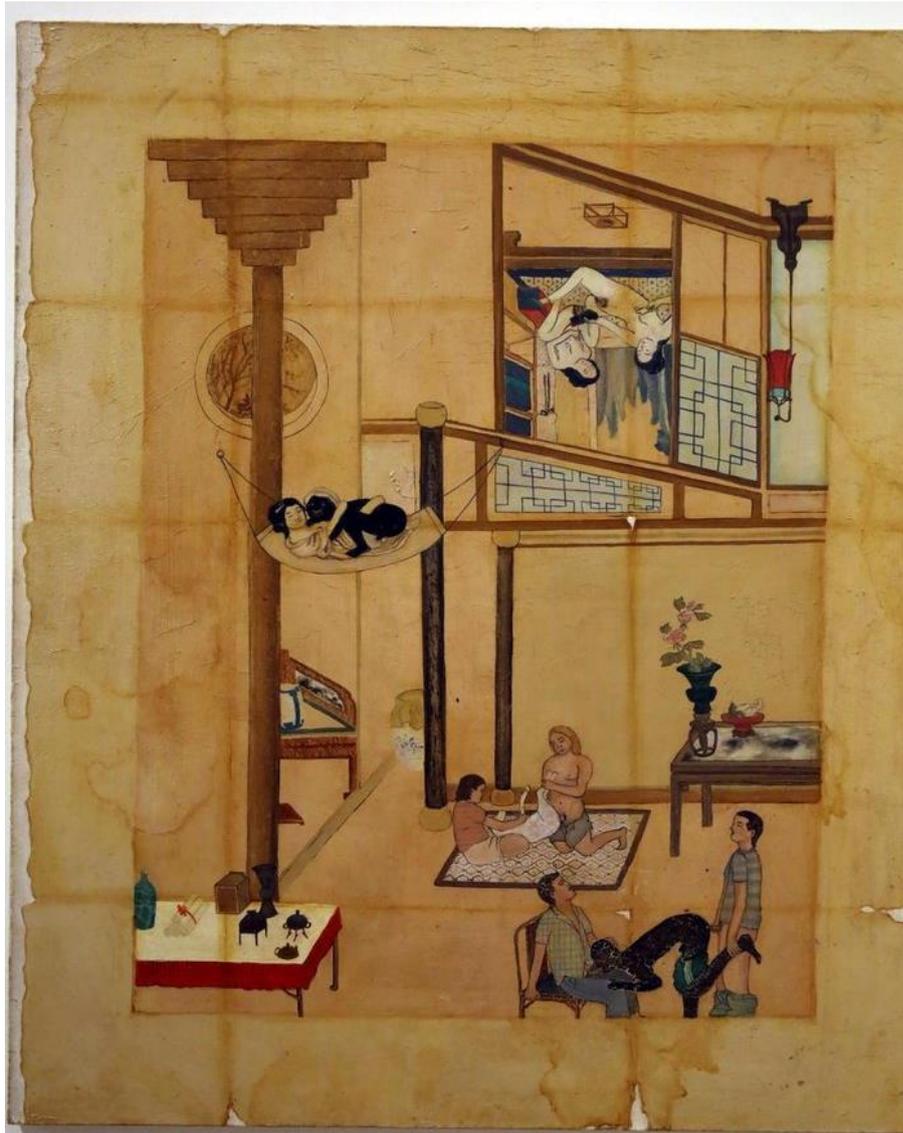
pela curadoria de Fidelis. O limite do conteúdo, para o Gazeta, é inadequado, quando o jornal diz: “o conteúdo da exposição Queermuseu foi muito além do adequado”. Se rompe os limites do adequado, certamente é inadequado.

Uma exposição inadequada se configura, então, como uma atividade proposta por um grupo que se constitui como o antimodelo, porque é assim que o jornal avalia a forma de exibição das obras (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). A exibição se distancia do que um grupo artístico como modelo teria proposto, porque exibiu “conteúdo pornográfico” e, além disso, propôs “zombar da religião alheia”. Se assim foi, “não é a melhor estratégia para promover respeito aos homossexuais”. Desse modo, o Gazeta situa que existe outra estratégia e tal estratégia é o que um grupo modelo teria seguido. Ao tecer essa linha de raciocínio, a redação do jornal pode estimular os leitores a pensarem qual é a melhor conduta: daqueles que ajudaram a boicotar ou daqueles que exibiram o conteúdo considerado pornográfico. Vejamos outro fragmento:

- [3] **Se por um lado havia obras de cunho mais político, ou sem nenhum conteúdo explícito, outras traziam cenas claramente pornográficas, incluindo zoofilia.** Adriana Varejão, autora de *Cenas do Cotidiano II*, que inclui **dois homens em relações sexuais com uma cabra**, definiu seu trabalho como “uma obra adulta feita para adultos”. No entanto, como a Gazeta do Povo apurou, o próprio projeto da exposição Queermuseu previa a visitação de crianças e a confecção de materiais explicativos a serem distribuídos a alunos e professores (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

Em diálogo com o trecho “traziam cenas claramente pornográficas” a qualificação “zoofilia” (Angenot, 2015) potencializa o distanciamento do teor apaziguador do trecho antecedente: “se por um lado havia obras de cunho mais político, ou sem nenhum conteúdo explícito”. Dentre todas as cenas presentes em *Cena de Interior II*, a opinião do Gazeta cita aquela constituída por “dois homens em relações sexuais com uma cabra”, o que pode estimular o *pathos* no seu leitor, isto é, a indignação, a cólera, o ódio e o desprezo (Aristóteles, 2012; Figueiredo, 2019), ou apenas surpresa, caso o leitor ainda não tenha tido ciência da situação. Observemos a imagem da obra:

Figura 03: Obra *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão



Fonte: Reprodução/GZH Artes, 2017. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-conheca-10-importantes-artistas-e-suas-obras-que-estavam-expostas-9897650.html> > Acesso em 12 mai. 2024

Feita a observação, retomemos a análise do final do enunciado: “No entanto, como a Gazeta do Povo apurou, o próprio projeto da exposição Queermuseu previa a visitação de crianças e a confecção de materiais explicativos a serem distribuídos a alunos e professores”. Ao colocar o verbo “apurou” no passado, o Gazeta aponta uma busca pela verdade. Assim, percebe-se que a proposta da opinião se dá pela averiguação do certo, para projetar um efeito de evidência. Novamente, o substantivo “criança”, mas no plural, visa indicar que a exposição está direcionada a um público específico. Além disso, apontar que não há valores louváveis a serem visualizados para alunos e professores, a fim de contribuir para o repertório cultural deles. Pelos modos de articular cada frase do enunciado, o texto pode direcionar os leitores a realizarem um julgamento de valor, e não estético, em relação às obras. Ainda, o jornal segue

argumentando:

- [4] **Uma situação inaceitável, que poderia ser atenuada com uma classificação etária para a exposição, mas mesmo isso parece não ter passado pela cabeça dos organizadores da mostra.** Os responsáveis pelo Queermuseu ignoraram não só eventuais dilemas morais, mas também uma questão legal, pois o Estatuto da Criança e do Adolescente prevê que as crianças não sejam expostas a conteúdo obsceno ou pornográfico (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

A exposição trata-se, sob a ótica do Gazeta, de uma situação inaceitável. Isso porque não há uma classificação etária da exposição, ou seja, existe um modelo a ser seguido, e a organização não o seguiu. O modelo de exposição, então, é aquela que põe classificação etária, assim as palavras do jornal tornam isso um fato para o leitor. Sabe-se que é necessário pôr uma classificação etária em exposições, a partir da lei e de exposições precedentes. O jornal opinante usa este fato a partir da observação da lei e de outras exposições, porque “lançar mão de exemplos é buscar sustentar uma tese baseado em casos particulares” (Nascimento, 2018a, p. 397). Implicitamente, o texto leva o leitor a relembrar que existe um precedente “como um exemplo que fundamenta a regra” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 400). E a regra foi descumprida pela Queermuseu, de acordo com o jornal, portanto é uma situação inaceitável sob o ponto de vista da redação.

A solução poderia ser atenuada por causa da classificação etária, segundo o jornal. Como consequência da ação, os organizadores enfrentaram represálias, visto que “ignoraram não só eventuais dilemas morais, mas também uma questão legal, pois o Estatuto da Criança e do Adolescente prevê que as crianças não sejam expostas a conteúdo obsceno ou pornográfico”. O Estatuto da Criança e do Adolescente é a organização responsável por apresentar um documento (autoridade), cuja credibilidade norteia onde a criança e o adolescente podem circular para fazer parte de atividades culturais. A redação continua:

- [5] **As cenas de sexo explícito, no entanto, não são o único problema registrado em Queermuseu. Há, ainda, o desrespeito e o insulto à religião cristã. Uma das obras tinha hóstias nas quais foram escritos nomes de órgãos sexuais; outras satirizavam as figuras de Jesus Cristo e da Virgem Maria.** “Entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo”, afirmou, em nota, o Santander Cultural – espanta, no entanto, que essa avaliação só tenha ocorrido quase um mês depois da inauguração da mostra, indicando que, até surgirem as manifestações de repúdio por parte dos cristãos, os organizadores e a curadoria não tinham visto nada de desrespeitoso nos trabalhos expostos (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

Em um trecho retirado do fragmento acima, o jornal afirma: “Há, ainda, o desrespeito e o insulto à religião cristã”. Isso em referência a tela de Fernando Baril *Jesus cruzando com deusa Shiva* e outras telas que, aqui nesta pesquisa, não analisamos em subseções, porque não há a interação verbo-imagética, mas comungam com a mesma temática religiosa envolvendo a tela de Baril. Observemos, antes de darmos continuidade a análise, as imagens das telas onde

há a “Virgem Maria”, as hóstias e Jesus Cristo, sendo esta última a mais compartilhada pelos religiosos entre as três citadas:

Figura 04: Obra La Resort (2016), de Felipe Scandelari



Fonte: Reprodução/Buzzfeed, 2017. Disponível em: < <https://www.buzzfeed.com/br/tatianafarah/veja-30-obras-da-exposicao-censurada-no-santander-cultural> > Acesso em 26 jun. 2024

A obra fez parte da exposição *My Computer* (2016), de Felipe Scandelari e foi inaugurada em Curitiba em 08 de março de 2016, um ano antes da inauguração da exposição Queermuseu. Segundo a notícia lançada pelo próprio Gazeta do Povo<sup>19</sup> em 2016, as obras de Scandelari são caracterizadas por elementos como “brinquedos, super-heróis, objetos domésticos e fotografias de família” (Gazeta do Povo, 2016). Posteriormente, em 2017, o mesmo jornal se torna veículo de repúdio a obra *La Resort*, nomeada como a “Virgem Maria”

<sup>19</sup> Felipe Scandelari mistura ícones clássicos e objetos banais em “My Computer”. Gazeta do Povo, 08 mar. 2016. Disponível em: < <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/felipe-scandelari-mistura-icone-classicos-e-objetos-banais-em-my-computer-c57i2u6iia4ta5071upg8gz6r/> > Acesso em 26 jun. 2024.

pelos político-religiosos, devido ao posicionamento da mulher, o manto e outros objetos semiotizados, ligados à real imagem da Santa. A outra obra citada é a seguinte:

Figura 05: Obra Et Verbum (2011), de Antonio Obá



Fonte: Reprodução/Autoria desconhecida/Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71764/et-verbum> > Acesso em 26 jun. 2024

A obra consiste em uma caixa de madeira em tom marrom escuro, quase preto, contendo hóstias enfeitadas com palavras como “pênis”, “língua” e “vagina”. Há outras hóstias onde houve a inserção de palavras como “poesia” e questionamentos como “quanta pele há na voz?”. Obviamente, causou polêmica devido a associação entre a hóstia (considerada sagrada para os católicos) e os órgãos genitais. Por fim, tem-se a obra de Baril, que não apenas despertou a ira de católicos conservadores como as anteriores, mas, também, de grupos de evangélicos tradicionalistas e fundamentalistas. Isso porque a Virgem Maria e a hóstia fazem parte do Catolicismo, “no discurso religioso católico, com muita frequência, a Virgem Maria e os santos

são apresentados como modelos de virtude” (Fiorin, 2018, p. 190). Jesus Cristo, por outro lado, é venerado em ambas as vertentes, portanto, lançaremos um breve olhar analítico sobre a obra antes de retomarmos a análise do editorial. Primeiramente, sigamos a observação da imagem:

Figura 06: Obra Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva (1996), de Fernando Baril



Fonte: Reprodução/Sociedade Sustentável, 2017. Disponível em: <  
<https://pafranco2005.blogspot.com/2017/09/12-fantasticos-artistas-que-seriam.html>> Acesso em 12  
 mai. 2024

Quando afirma haver desrespeito, depreende-se, como citado na análise da imagem da pintura de Baril, que Jesus Cristo é o ser como modelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Se assim o é, não deve ser associado a Shiva. Jesus é este ser como modelo, ou seja, embelezado como herói, e não objeto de escárnio, como defendem os político-religiosos. No *Tratado da Argumentação* (2014 [1966]), Perelman e Olbrechts-Tyteca apresentam alguns exemplos em que Jesus Cristo é proposto como o ser perfeito como modelo a partir do teólogo Jacques Bossuet e do filósofo John Locke. Assim como a sua figura humana, o mesmo

juízo é atribuído à sua imagem estabelecida ao longo da história, a partir da estética europeia preponderante no Brasil. Tal imagem, considerada santa, em junção com elementos de um deus cultuado no hinduísmo, a torna impura, visto que a Bíblia, como livro bússola dos referidos grupos religiosos, afirma a contrariedade a outros deuses.

O entrecruzamento dos elementos relacionados à figura das duas divindades torna a pintura, para os políticos-religiosos, um ato de vilipêndio religioso. Isso porque embora intitulada deusa pelo artista, Shiva, no mundo real, não é uma deusa, mas um deus hinduísta. Ele é conhecido como o destruidor. Segundo Andrade (2006), “é o destruidor da ignorância, apegos, desejos e avidez no Homem, de forma a que este possa ser recriado e abençoado com maiores liberdade e conhecimento do que realmente possui” (p. 13). Na Índia, o sistema religioso que cultua Shiva reverencia a sua soberania tanto quanto os político-religiosos reverenciam a figura de Jesus no Brasil. Entretanto, os político-religiosos se consideram monoteístas, e não aceitam a valorização de outros deuses.

No entanto, a imagem de Jesus Cristo é passível de diversas releituras no campo das artes visuais, visto que não temos um retrato de como era, exatamente, a sua fisionomia. Diferente da obra de Bia Leite, na obra de Baril não há as modalidades verbal e imagética construindo um argumento (Gonçalves-Segundo, 2021; 2022a), somente a modalidade imagética que, mesmo sem a inserção de microatos polêmicos, causou polêmica devido à percepção de objetos semiotizados (Volóchinov, 2006).

No Brasil, devido ao processo de colonização, a imagem do líder religioso estabelecida de maneira quase onipresente é a de um homem branco, de cabelos castanhos e traços europeus. Para o campo político-religioso não há alarde ou pesar em ver uma tela com o argumento de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) "Jesus Cristo é o Senhor", comumente usada como *slogan* da Igreja Universal do Reino de Deus, acompanhada da figura europeia de Jesus em algum lugar, embora tal figura esteja aos prantos, porque isso vai se ligar ao versículo "Jesus chorou", situado no evangelho de João.

Em outros casos, a figura de Jesus pode estar ligada ao Jesus negro de *O Auto da Compadecida* (2018 [1955]), de Ariano Suassuna, sendo esta estética também defendida há muitos anos pela Teologia Negra no Brasil e no mundo (Cone, 1977; 1985; McVee, 2005; Williams, Bonhoeffer, 2014; Caldeira, 2019; Pacheco, 2021; João, 2022; Vieira, 2023). Repensar o embranquecimento da aparência de um ser que foi considerado metade humano e metade deus dialoga com estudos efervescentes no que tange ao antirracismo. São estes estudos responsáveis por reivindicar frontalmente grupos reacionários que defendem, sob a ótica de

estudiosos alinhados à direita, a supremacia de uma construção filosófica, teológica, histórica e, sobretudo, iconográfica daquele que foi considerado o filho de Deus (João, 2022).

Em um trecho de *O Auto da Compadecida*, cuja adaptação cinematográfica também preservou a imagem de um Jesus negro, vê-se na obra o espanto de João Grilo ao se deparar com a personificação do filho de Deus com pele retinta (Suassuna, 2018 [1955]). Em outra ocasião, fora do cenário literário, a representação de Jesus no audiovisual, embora dentro dos padrões estéticos estabelecidos pela branquitude religiosa, também pode causar incômodo. Em 2019, o Porta dos Fundos retratou Jesus como um homem branco, mas gay no Especial de Natal, o que culminou em um atentado à sede da produtora de vídeos. Como reação, o apresentador Fábio Porchat declarou para a revista Isto É<sup>20</sup>: “[...] Ser gay não é um problema, não é uma falha, não é uma questão de caráter. Ser gay é uma característica. Então, Jesus ser gay não depõe contra Jesus. Ao contrário”.

O nome Jesus, na cultura brasileira, é de natureza intrinsecamente ideológica. Quando usamos o seu nome para nos referirmos a uma pessoa, quer seja real ou imaginária, o semiotizamos (Volóchinov, 2006). Além do nome, Jesus, como ser, está ligado à brancura, autoridade, soberania, instância transcendente, salvação da alma, *status* de majestade e perfeição, que tem atravessado os séculos na história do país, mas não perde a popularidade. Isso porque o seu valor semiótico foi atribuído pelo catolicismo, a vertente do cristianismo pioneira no país e em diversas partes do mundo.

Em muitas situações, não há reatividade conservadora além da associação à “lacrção”, caso a figura de Cristo apresente outra etnia. Contudo que não expresse sexualidade dissidente (como o exemplo da Porta dos Fundos), gênero oposto ao masculino, elementos contemporâneos, como tatuagens, ou os empregados na pintura *Jesus Cristo cruzando com deusa Shiva* do referido artista, nascido em Porto Alegre, em 23 de maio de 1948 e falecido em 14 de agosto de 2023.

De modo geral, percebe-se, também, o argumento por hierarquia construindo o raciocínio no texto do jornal (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Ou seja, Jesus está acima de Shiva ou de qualquer outra autoridade divina na cultura cristã brasileira, portanto, não deve ter nenhuma aparente ligação que o coloquem em lugar de entrecruzamento e igualdade. Outrossim, no contexto brasileiro cristão, constrói-se o argumento de incompatibilidade

---

<sup>20</sup> “**Se Jesus voltasse, ele teria voltado gay e travesti**”, diz Fábio Porchat. Isto É. 09 nov. 2020. Disponível em: < <https://istoe.com.br/se-jesus-voltasse-ele-teria-voltado-gay-e-travesti-diz-fabio-porchat/> >. Acesso em 21 mai. 2024.

(Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), o que coloca Jesus como o “santo” e os outros deuses como “profanos”, ou seja, incompatíveis.

Afinal, a lógica dos grupos político-religiosos funciona desta forma, segundo estudos em ciências humanas (Santos, 2013; Pinto, 2019). Assim, percebemos com base na citação feita pelo jornal que em *Jesus Cristo cruzando com deusa Shiva*, não houve a necessidade de uma combinação verbo-imagética produzir significados e argumentos. Empossados disso, retomemos a análise de mais um enunciado em que o jornal complementa:

- [6] **Não se trata apenas de desrespeito, mas de crime; vários dos trabalhos expostos em Porto Alegre desrespeitam flagrantemente o artigo 208 do Código Penal**, que considera crime “escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”. Não se trata, como já lembramos por ocasião de uma decisão judicial que proibiu um filme ofensivo aos muçulmanos, de impedir críticas à religião; a norma penal chama atenção para o respeito devido às pessoas que veem como sagrados certos objetos e pessoas. Regra essa que vale para o cristianismo, alvo do escárnio de obras do Queermuseu, mas também para qualquer outra confissão religiosa (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

A lógica do Gazeta do Povo associa as obras de arte a atos criminosos, porque são desrespeitosos, como neste trecho: “Não se trata apenas de desrespeito, mas de crime; vários dos trabalhos expostos em Porto Alegre desrespeitam flagrantemente o artigo 208 do Código Penal”. Aqui, tem-se um argumento por analogia (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) no enunciado como ato polêmico (Nascimento, 2018a). Os trabalhos expostos são como atos criminosos, porque não seguiram as diretrizes do Estatuto da Criança e do Adolescente e desrespeitaram o artigo 208 do Código Penal. Observa-se o *pathos* ao associar a exposição ao crime através da analogia, para despertar a ira e, conseqüentemente, a revolta no leitor, afinal, “[...] o engajamento emocional se faz acompanhar de uma tentativa de tocar o coração dos leitores/espectadores” (Amossy, 2017, p. 62).

Este argumento por analogia opera chamando atenção para uma similaridade, ao passo que há uma lógica dessemelhança entre uma obra de arte e um ato criminoso. No entanto, certamente os leitores, por estarem alinhados ao campo político-religioso, não perceberam a dessemelhança como comprometedora da credibilidade do argumento empregado. Para Fidelis, um ano após a publicação do Gazeta do Povo, embora em resposta a todas as acusações e não especificamente ao jornal, usa outra analogia ao afirmar: “a obra de arte é como um espelho” (Simões, 2018). Tendo em vista dizer que ao olhar para a obra de arte e enxergá-la como

desrespeitosa, o visualizador estaria olhando para um reflexo de si mesmo, como é possível notar neste trecho declarado por ele para o El País<sup>21</sup>:

Quando você ingressa em uma exposição, você projeta nesses objetos os seus preconceitos, a sua história de vida, o seu nível de tolerância ou intolerância. **Quando você, por exemplo, diz “eu não gosto dessa obra” ou “ela me causa determinado sentimento”, é porque você projeta nela o olhar, mas ela demanda uma resposta** (Simões, 2018, grifo nosso).

Com a resposta de Fidelis, nota-se que o argumento por analogia é instável (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), uma vez que é passível de refutação. Retomando ao objeto desta análise, seguimos ao último fragmento do artigo:

[7] Como já afirmamos, a comunidade LGBT é vítima de preconceito e violência, e manifestações culturais que chamem a atenção para esse aspecto e conscientizem a população sobre o respeito devido aos homossexuais são bem-vindas. No entanto, promover a exibição de conteúdo pornográfico e zombar da religião alheia **pode até agradar a militância radical**, mas está longe de ser a estratégia ideal para atingir esse objetivo, pois afasta em vez de aproximar (Gazeta do Povo, 2017, grifo nosso).

É possível perceber que o jornal compreende as violências experienciadas pela comunidade LGBTQIA+, mas aponta que a exibição das obras de arte demonstrou conteúdo pornográfico, zombaria da religião alheia e que “pode até agradar a militância radical”. Ao usar “militância radical” o jornal faz uso da rotulagem (Angenot, 2019), porque o termo “militância”, acompanhado do categorema “radical”, sendo um anterior e o outro posterior, “[...] são, em si mesmos, uma argumentação completa, ou melhor, que permitem a economia no ato de intimidar” (Angenot, 2019, p. 162).

A rotulagem acusadora “radical” outrora chamada “defensores da liberdade artística” no título do artigo, fortalece a ideia de que faltou moderação nas pinturas. Essa rotulação, semanticamente, evidencia os efeitos da polêmica verbal, uma vez que o jornal desqualifica o seu adversário, porque já existe uma divisão social (Amossy, 2017). Como complemento, o Gazeta afirma que está longe de ser a estratégia ideal, ou seja, chancela a ideia de antimodelo maculado como o principal argumento selecionado para caracterizar o grupo organizacional da Queermuseu.

De modo geral, a falta de alinhamento a órgãos como o Estatuto da Criança e do Adolescente e do Código Penal não é um exemplo a ser adotado por outras exposições, porque não houve uma indicação de faixa etária e outros detalhes imprescindíveis para a sua culminância. Logo, depreende-se que a exposição e a forma como as obras de arte foram

---

<sup>21</sup> SIMÕES, Mariana. “**Eu recebi mais de cem ameaças de morte**”, diz curador da exposição Queermuseu. EL PAÍS, 28 ago. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191\\_606318.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191_606318.html)> Acesso em 20 nov. 2023.

expostas advém de um grupo que é o antimodelo. Sendo assim, o jornal argumenta que a ação da Queermuseu afasta ao invés de aproximar, ou seja, cria mais desigualdades e preconceito. Assim, é possível compreender que:

A relação entre os campos discursivos em um evento polêmico se dá de maneira constitutiva, em que um se constitui em relação a seu outro numa tensão polêmica. Isso porque um posicionamento de um grupo parece absurdo ao outro grupo, porque ele é seu contrário, que se ver obrigado a se posicionar contrariamente, pois tal posicionamento é uma rejeição ao valor do outro (Nascimento, 2018a, p. 208).

Vimos, por meio da análise do texto que não há um apelo religioso explícito, mas uma perspectiva política que dialoga com a defesa da religião, sobretudo as vertentes cristãs que se sentiram ofendidas. O texto amplificou o que os político-religiosos já haviam dito antes do fechamento da exposição e endossou a razão do comportamento deles, voltado à rejeição dos valores defendidos pelos defensores da liberdade artística ou “militância radical”. Tais valores são fundamentados em uma perspectiva responsável por caracterizar a lógica por detrás da criação das obras, o que suscitou a polêmica.

Percebe-se que a redação do Gazeta fez um movimento de empatia ao compreender, parcialmente, o objetivo dos expositores, mas permaneceu defendendo valores conservadores. Isso porque “quando se vislumbra um valor odiado, a tendência é não reconhecer o que há de positivo no portador do valor negativo, há uma indisposição afetiva” (Nascimento, 2018a, p. 202). Nesse caso, também vimos o sujeito argumentante (redação do Gazeta do Povo) respondente a outros enunciados voltados a defender a liberdade artística, publicados de maneira a notar o engajamento emocional, assim como foi perceptível neste editorial (Nascimento, 2018a). Após à leitura e análise deste, seguiremos ao próximo texto, cuja voz também está em desacordo com os defensores da liberdade artística.

#### **4.1.2 Xico Graziano *versus* MAVs**

O Poder360 é um jornal digital brasileiro independente, fundado em 2000, cujos articulistas têm posicionamentos ancorados em espectros políticos diferentes. O artigo intitulado *MBL fez campanha por boicote e não há nada de errado nisso* foi publicado no jornal em 13 de setembro de 2017, no mesmo dia do editorial que analisamos na subseção anterior. O autor, Xico Graziano, inicia com a afirmação: “Achei de mau gosto aqueles desenhos pornográficos da exposição patrocinada pelo Santander. Jamais os mostraria para meus filhos. Não é a polêmica arte, porém, meu assunto. Quero falar do MBL (Movimento Brasil Livre)”

(Graziano, 2017). Em primeiro lugar, vê-se o verbo de opinião “achei”, mas no passado, indicando modalização subjetiva para o julgamento de um fato.

Em seguida, o adjetivo “mau gosto” como caracterizador das obras de arte. Depois “aqueles desenhos pornográficos”, o que pode levar o leitor a entender que ele tem pouco conhecimento sobre arte, porque não se tratam de “desenhos”, mas pinturas. Graziano é engenheiro agrônomo e doutor em administração, foi deputado federal pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), integrou o governo de São Paulo e é professor de MBA da Fundação Getúlio Vargas (FGV), como consta em descrição no site do jornal.

A qualificação “pornográficos”, no plural, aponta que ele provavelmente se refere às obras relacionadas à sexualidade, principalmente *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão e *Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite, sendo esta última analisada em uma subseção, visto que se trata de uma pintura multimodal. A obra *Cena de Interior II*, da artista Adriana Varejão, apresenta nove pessoas, sendo homens e mulheres, de distintas etnias e raças, em enquadramentos diferentes, realizando práticas sexuais. É possível ver que as relações são heterossexuais e homossexuais. Além disso, nota-se duas pessoas praticando sexo com um animal quadrúpede.

As personagens de Varejão são compreendidas como centro de valores apologetos à imoralidade, isso porque a quantidade de pessoas praticando sexo, inclusive mantendo relações homossexuais rememora fatos do passado, situados na Bíblia, que articulam sexualidade e religião. No Antigo Testamento consta a história de duas cidades nomeadas Sodoma e Gomorra. Ambas foram destruídas com fogo e enxofre mandados do céu. Para uns cristãos progressistas, sobretudo àqueles simpatizantes da Teologia *Queer* (Althaus-Reid, 2004; Musskopf, 2008), a culpa foi o pecado da falta de hospitalidade, mas, para os cristãos fundamentalistas, a exemplo de André Valadão, Marco Feliciano e Silas Malafaia, o pecado foi a homossexualidade, ou seja, a cidade foi destruída por causa de práticas homoeróticas.

Essa é uma das passagens bíblicas que servem para construir argumentos contrários por parte do campo político-religioso. Além dela, há a referência ao livro de Levítico, no capítulo 18, versículo 22 e no capítulo 20, versículo 13, para afirmar que o sexo homossexual é impuro e abominável. Com o objetivo de endossar a ilegitimidade da homossexualidade ao longo do tempo, também se apropriam das cartas atribuídas ao apóstolo Paulo, porque estão situadas no Novo Testamento, para afirmar que as relações homossexuais não devem ser praticadas. Todos esses discursos aparecem em debates envolvendo político-religiosos, quer seja de forma explícita, quer seja de forma implícita (Nascimento, 2018a). Vemos que na obra de Varejão não há apenas uma relação homossexual sendo apresentada, mas duas.

Uma delas envolve duas mulheres, cuja relação sexual também é condenada a partir do texto situado em Romanos 1:26: “[...] porque até as mulheres trocaram o modo natural das relações íntimas por outro, contrário à natureza”. No Brasil, a relação entre mulheres se tornou demonizada ao longo do tempo, tanto pela igreja, quanto pela sociedade (Trevisan, 2018 [1986]). Por causa dessa construção histórica e religiosa, o articulista explicita mais um complemento “jamais os mostraria para meus filhos”, o que marca a avaliação do conteúdo da exposição como negativa a partir do advérbio “jamais”. Desse modo, potencializa o enunciado por meio do emprego do juízo apreciativo e axiológico. Analisemos o segundo parágrafo:

[1] **Não vi nada de errado na atitude tomada pelo MBL.** Como típico movimento de rede, se manifestou contrário a um evento cultural que julgaram inadequado. **Seguiram seus princípios éticos, foram coerentes com sua pregação ideológica** (Graziano, 2017, grifo nosso).

Ao dizer “não vi nada de errado na atitude tomada pelo MBL”, o verbo “vi”, no passado, em ligação com o “nada de errado” marca, sob a ótica do autor, o domínio do certo em relação à ação do movimento político, impulsionado por grupos religiosos que, “Como típico movimento de rede, se manifestou contrário a um evento cultural que julgaram inadequado”. Aqui, assim como no editorial do Gazeta do Povo, surge o adjetivo “inadequado”, o que faz o leitor compreender a exposição como fruto de um grupo posto como o antimodelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), mas o comentarista do Poder360 julga “inadequado”, por causa dos “desenhos pornográficos”, e não de fatores organizacionais, como a falta de classificação etária, apontado pelo Gazeta.

Em continuidade ao argumento, ele salienta: “Seguiram seus princípios éticos, foram coerentes com sua pregação ideológica”. Logo, depreende-se que o MBL, atravessado pela ética e a ideologia, agiu daquela forma a partir de uma evidência e não simplesmente ancorado em uma modalidade volitiva, para fazer jus a uma coerência entre seu discurso ideológico e os atos diante de acontecimentos sociais. Por isso, tais atos não são atitudes indiferentes, mas, sim, uma movimentação emocional entre o partido e os opositores. Vejamos a segunda parte do enunciado:

[2] **As obras, algumas, carregadas de banal sexualidade, segundo eles, valorizavam a pedofilia e a zoofilia.** Nesse sentido, era uma exposição imprópria ao público estudantil, a quem se dirigia. Daí, ao denunciá-la, propuseram seu boicote. Tiveram sucesso (Graziano, 2017, grifo nosso).

O articulista segue: “as obras, algumas, carregadas de banal sexualidade, segundo eles, valorizavam a pedofilia e a zoofilia”. Agora, vê-se que ele não nomeia mais “desenhos”, mas “obras”, no entanto, elas são “carregadas de banal sexualidade”. O adjetivo pejorativo “banal”

é fruto da concepção de que o sexo está associado à “procriação”. E a sexualidade está associada apenas a cisheteronormatividade, na perspectiva religiosa que fundamenta as movimentações do MBL. Segundo o MBL, de acordo com as palavras de Graziano, as obras “valorizavam a pedofilia e a zoofilia”. Mais uma vez, as qualificações “pedofilia” e “zoofilia” projetam que isso não é apenas uma verdade, mas uma crença, portanto, não há incerteza ou dúvida.

Tais qualificações, difundidas na esfera pública, são, portanto, as únicas formas de caracterizar as obras sob a perspectiva do campo político-religioso. Logo, “pedofilia” e “zoofilia” não são mais palavras independentes, mas, dentro do evento polêmico, se tornam dependentes. Uma depende da outra para suscitar efeitos negativos. Graziano continua: “nesse sentido, era uma exposição imprópria ao público estudantil, a quem se dirigia. Daí, ao denunciá-la, propuseram seu boicote. Tiveram sucesso”. Percebe-se o adjetivo “impróprio” como potencializador do adjetivo “inadequado” já usado no início do parágrafo.

A denúncia surge como uma reação ao que é “impróprio” e “inadequado”, portanto, o boicote foi o resultado material dos tecnodiscursos veiculados pelo MBL via redes sociais (Paveau, 2021). E, como tiveram sucesso, certamente o articulista leva o leitor a enxergar o MBL e os político-religiosos como figuras de autoridade e, conseqüentemente, prestígio (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) por encerrarem uma atividade cultural contrária aos valores amados por eles. Em mais um parágrafo, Graziano acrescenta:

[3] Ninguém precisa concordar com a posição do MBL. Podem pensar o contrário, elogiar a exposição, destacar a livre manifestação da arte, ou até defender **o sexo humano com animais**. Sei lá. Argumentem o que quiserem, que irei respeitar. Nada tem mais valor na democracia que a **livre expressão do pensamento** (Graziano, 2017, grifo nosso).

Ao afirmar que irá respeitar qualquer argumentação favorável ou não à exposição, o articulista leva o leitor a pensá-lo como distante do radicalismo, mas flexível à opinião do outro. O radicalismo é comumente associado à esquerda, como apontou o artigo do Gazeta do Povo ao rotular os defensores da liberdade artística de “militância radical”, logo Graziano evita uma possível associação do seu perfil ao grupo visivelmente rejeitado por ele. Apesar da substituição da qualificação “zoofilia” pela descrição “sexo humano com animais”, nesse parágrafo ele julga a prática defensável, porque está ligado “a livre expressão do pensamento”, o que torna seu discurso contraditório. Se no primeiro parágrafo a “zoofilia” não deve ser contemplada, no segundo, o “sexo humano com animais” pode ser defendido. Ele transforma a qualificação “zoofilia” em um eufemismo para se distanciar do tom agressivo.

Assim, por meio da contradição, constrói e potencializa a imagem de si ancorada na flexibilidade, o que pode distanciar-lo, também, de uma possível associação direta ao MBL.

Além disso, os sinônimos “zoofilia” e “sexo humano com animais” propõem ao leitor a possibilidade de usar quaisquer desses dois termos para qualificar a ação. No parágrafo seguinte, ele inicia com um questionamento e a classificação de três razões para justificar o que nós estamos chamando de evento polêmico (Nascimento, 2018a):

- [4] Por que, então, tanta polêmica criou o MBL? Complexa é a resposta. Destaco 3 razões. Primeiro, **eles foram combatidos por aquela esquerda cultural que domina as rédeas do “politicamente correto” e estabelece aquilo que pode, e o que não pode ser dito, ou feito na sociedade, segundo, é claro, os universais valores que assumem.** Assim se vive nesses tempos contraditórios onde os mesmos atores que pregam a tolerância total patrulham quem não segue sua cartilha libertária. Novos inquisidores (Graziano, 2017, grifo nosso).

A primeira razão é julgada como um fato: “eles foram combatidos por aquela esquerda cultural que domina as rédeas do “politicamente correto” e estabelece aquilo que pode, e o que não pode ser dito, ou feito na sociedade, segundo, é claro, os universais valores que assumem”. De “esquerda cultural” herdaram-se outras rotulagens como “esquerdopatas”, “esquerdolóides”, “vermelhoides”, “petralha” etc. A “esquerda cultural” também está ligada ao conceito de marxismo cultural, sendo este importado dos Estados Unidos por Olavo de Carvalho (Toitio, 2020). O objetivo era explicar os desdobramentos da esquerda no Brasil para construir argumentos que mobilizassem seu combate. Por isso, a narrativa do “marxismo cultural” serviu para fomentar discursos pró-bolsonarismo, considerado “a versão brasileira do neofascismo” (Toitio, 2020, p. 85) e a polêmica direitista em torno das ideias do pensador e político italiano Antonio Gramsci.

A partir do trecho em que cita a “esquerda cultural”, vê-se uma manobra de retorsão, que é usada por conservadores para pôr “[...] os intelectuais de esquerda como os verdadeiros fascistas” (Angenot, 2019, p. 163). Ao afirmar que a “esquerda cultural” domina as rédeas do “politicamente correto”, ele põe o espectro político como o autoritário, portanto, o campo onde ocorre o verdadeiro fascismo intelectual, assim faz uma “[...] separação nítida entre os domínios do bem e do mal” (Fiorin, 2013, p. 33). Graziano direciona o leitor a pensar quem são os verdadeiros fascistas, e, se assim o são, o MBL não errou em apoiar o boicote contra uma exposição apoiada por um autoritarismo politicamente correto, que, de acordo com suas palavras, “estabelece aquilo que pode, e o que não pode ser dito, ou feito na sociedade, segundo, é claro, os universais valores que assumem”. Feito isso, ele continua:

- [5] Segundo, **a esquerda petista, aquela engajada,** viu no episódio uma oportunidade de atacar o MBL, seu ferrenho inimigo. Então, como adora fazer, deformou o assunto, inventando que o MBL estava defendendo a censura. Seriam fascistas, ou nazistas (Graziano, 2017, grifo nosso).

Nesse trecho “a esquerda petista, aquela engajada”, o articulista propõe que a esquerda não tem uma face hegemônica, mas algumas outras. E cada uma delas cumpre uma função

negativa. O adjetivo “petista” é um microato polêmico, porque reaviva na memória do leitor as diversas polêmicas envolvendo o Partido dos Trabalhadores (PT) e seus simpatizantes, os petistas. Esse microato, semanticamente, é um sinal dos efeitos da polêmica verbal, uma vez que Graziano se sente à vontade para desqualificar os seus adversários, porque já existe uma divisão social (Amossy, 2017). Para uns, ser petista é um bom posicionamento. Para outros, significa uma condição abjeta. O microato polêmico “petista”, então, ao ser lido, faz um percurso na memória que vai da esperança trabalhadora até o declínio por corrupção. Isso porque “todo enunciado tem uma memória, razão da atualização dos sentidos” (Nascimento, 2018a, p. 167). Se a “esquerda cultural” tem os domínios do “politicamente correto”, a “esquerda petista” é “aquela engajada”, isto é, a bélica, a criminosa, porque “viu no episódio uma oportunidade de atacar o MBL, seu ferrenho inimigo”.

Graziano constrói mais um parágrafo polêmico a partir de estereótipos oriundos dos posicionamentos ético-cognitivos dos simpatizantes do PT, para criar uma imagem cristalizada de que a esquerda ataca e deforma o assunto, ou seja, é aquela que faz uso do discurso bivocal (Bakhtin, 2018) para reproduzir as palavras do MBL, subjazidas de seus valores ideológicos, e colocá-los como aqueles que defendem a censura. Assim, os estereótipos são um recurso disponível para o articulista projetar imagens idealizadas do espectro político (Amossy, 2022). Se na ótica dos defensores da liberdade artística o MBL foi o algoz, na ótica de Graziano o partido foi a vítima, afinal, “a identidade do atacante é construída em oposição à do desqualificado” (Nascimento, 2018, p. 192) em um contexto de dicotomia (opiniões nas redes sociais) e polarização (boicote de uns, apoio e vontade de visitar a exposição por parte de outros).

Desse modo, o texto apresenta o seu próprio raio X acerca das diferentes faces da esquerda. Vê-se que as qualificações utilizados por Graziano, até aqui, podem ser associados a uma tentativa de inferiorizar a esquerda, direcionando o leitor a desenvolver aversão e duvidar das intenções e veracidade do seu discurso e de suas ações no tecido social (Amossy, 2017). Imbuído de um pensamento voltado para a polarização direita *versus* esquerda, Graziano não cita questões estéticas acerca das obras de arte, mas faz os encaminhamentos do texto sob a perspectiva axiológica. Logo, ele contribui para o posicionamento do leitor não ser formado por apenas um argumento, mas por outros que vão surgindo para reforçar o seu discurso político e cumprir a finalidade pedagógica. Tal qual cumpriam os panfletos ancorados na cisão político-religiosa na década de 1940, na Bahia (Lopes; Nascimento, 2022). Em seguida, continua:

[6] Assim, com a narrativa fake ajustada, raivosamente caíram de pau neles. Os MAVs (militantes de ambientes virtuais) vermelhos, no fundo, não se conformam pela perda da supremacia na rede, ostentada

naquela época de **vacas gordas** alimentadas com o dinheiro público. **O nosso**. Agora se irritam em ver os meninos do MBL, igualmente estridentes e aguerridos, tomando seu lugar. Esperneiam (Graziano, 2017, grifo nosso).

“Assim, com a narrativa *fake* ajustada, raivosamente caíram de pau neles”. O uso da palavra inglesa *fake* pode ser pensada como uma referência ao fenômeno das *fake news*, as notícias falsas. Em um contexto de descentralização dos programas de TV como principal fonte de informação, pode-se “afirmar que o caso da validação de *fake news* está para além da crença, alcançando o nível do gosto, o que permite reconstruir o intertexto: Gosto, logo acredito. Acredito, logo é verdade” (Seixas, 2019b, p. 280). O espectro político conhecido por sustentar narrativas *fake* por intermédio das *fake news* é a direita, assim, vê-se novamente, uma manobra de retorsão (Angenot, 2019) para associar posturas político-religiosas aos defensores da liberdade artística.

A força motriz para a esquerda “raivosamente” cair “de pau” no MBL foi uma narrativa *fake*, o que chancela o que falamos acima: há uma disputa pela verdade, pelo apontamento de quem representa o bem e de quem representa o mal. Por isso, ele ainda salienta: “[...] os MAVs (militantes de ambientes virtuais) vermelhos, no fundo, não se conformam pela perda da supremacia na rede, ostentada naquela época de vacas gordas alimentadas com o dinheiro público”. Os MAVs são um núcleo de Militância em Ambientes Virtuais, também associado à direita. Em muitos casos, favoreceu políticos como Bolsonaro na internet (Velho; Montardo, 2022).

Por isso, Graziano adiciona o adjetivo “vermelho” para diferenciá-los dos direitistas, que, em um passado envolvendo a Ditadura Militar, consideravam as aspirações comunistas “nefastas por serem desestabilizadoras, o que leva a tentar eliminá-las” (Fiorin, 2013, p. 33). Tal adjetivo, portanto, era usado no passado por integralistas para rotularem comunistas, como é possível confirmar através do panfleto *Vitória do Brasil* (1970), de Eulálio Motta (Lopes; Nascimento, 2024). Ao complementar com “no fundo”, o articulista supõe que há um ressentimento por detrás do inconformismo dos defensores da liberdade artística (esquerda) com o encerramento da exposição. Ao fazer uso do argumento por analogia (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) para dizer que o tempo de elevação dos “MAVs vermelhos” eram como a “época de vacas gordas”, ele, novamente, evoca a memória discursiva (Paveau, 2013b) para fazer o leitor relembrar da era do PT no poder e das acusações de desvio de dinheiro público.

A construção da demonização da “esquerda petista” ainda continua quando ele afirma que o dinheiro público não é apenas público, fruto de uma abstração distante, mas de um fato próximo e concreto, porque é “nosso”. O pronome possessivo “nosso” pode evocar a indignação

e o ódio (Aristóteles, 2012; Figueredo, 2020), as paixões responsáveis por fazer a dicotomia chegar ao estágio de polarização (Amossy, 2017). O “nosso” em referência ao dinheiro é uma argumentação de fácil aceitação por ser conhecida entre a população.

Nesse sentido, Graziano funda a sua argumentação na *doxa*. Segundo Massmann (2011, p.374), “fundamentar a argumentação na doxa significa criar um elo com o auditório, é aproximar-se dele a fim de conquistar a sua adesão às teses apresentadas”. Logo, lembrar que o “nosso” dinheiro está em jogo, visa demonstrar uma imagem de si preocupada com o bem-estar social, prezadora da honestidade, da verdade, da justiça, para incluir a sua “argumentação nesse conjunto de valores que circula e que, supostamente, é aceito por toda a sociedade” (Massmann, 2011, p. 375).

Para finalizar a categorização da segunda razão, ele complementa com: “Agora se irritam em ver os meninos do MBL, igualmente estridentes e aguerridos, tomando seu lugar. Esperneiam” (Graziano, 2017). Então, a “esquerda petista”, além de bélica e criminosa, é posta no texto como o clã da inveja, afinal, para o articulista, estão irritados por ver o MBL tomar seu lugar, porque “as posses ou prioridade” do outro “constituem [...] motivo de desonra” (Aristóteles, 2012, 1388a). A “esquerda petista”, uma vez invejosa, está em estado de “angústia perturbadora dirigida à boa sorte de um igual. A dor é sentida, não porque se deseja algo, mas porque as outras pessoas o têm. É relacionada ao sentimento de querer tirar, ou destruir, o que é de outrem” (Figueredo, 2019, p. 10).

Ademais, o comportamento invejoso levou Lúcifer, o anjo de luz, a tornar-se o Diabo, considerado o ser das trevas e o pai da mentira, como aponta a tradição bíblica. A inveja também se junta ao bojo dos sete pecados capitais, de elaboração teológica, principalmente a partir da leitura bíblica do Papa Gregório I e, posteriormente, mais sistematizada pela Escolástica de Tomás de Aquino. E, se além de invejosa, a esquerda esperneia, certamente assume uma postura histórica, ou seja, é um espectro político onde não há controle de emoções, mas desequilíbrio. Por fim, ele apresenta a terceira razão para explicar o porquê o MBL criou tanta polêmica:

[7] Terceiro, a **esquerda marxista**, remanescente no PSDB, no PPS e alhures, incluindo a imprensa tradicional, atacou o MBL por princípio. Nele enxergam, desde quando surgiu, um movimento reacionário, do qual devem divergir sempre. Simplesmente depreciam seus interlocutores, e acabou a conversa. Não vi, achei conservador, não gostei (Graziano, 2017, grifo nosso).

Outra face da esquerda é apresentada como “esquerda marxista”, que não existe de forma independente, mas é “remanescente do PSDB, no PPS e alhures”, ou seja, do Partido da Social Democracia Brasileira e do Partido Popular Socialista, como a “esquerda petista” é fruto do Partido dos Trabalhadores. Assim, depreende-se que a esquerda, aqui, não aparece como um

único agrupamento, mas uma tríade, cujos valores são advindos de lugares diferentes. No entanto, eles convergem, porque se fundem para atacar o MBL, sob a ótica do articulista. Ao citar a imprensa em concordância com a “esquerda marxista”, ele elenca mais um inimigo e estabelece o MBL como o injustiçado por ser visto como um movimento reacionário.

Vê-se, ainda, o argumento de vínculo causal, que é usado quando um determinado evento é resultado de algo que lhe foi antecedente (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Por meio das palavras do articulista, o leitor é levado a pensar que se atualmente o MBL é atacado, é porque desde a sua gênese foi considerado um movimento reacionário para as esquerdas “do qual devem divergir sempre”. E, a partir desse argumento de vínculo causal, o leitor também é levado a compreender quais serão os efeitos disso. Por fim, escreve: “Simplesmente depreciam seus interlocutores, e acabou a conversa. Não vi, achei conservador, não gostei”. Quando cita “acabou a conversa” ele supõe que a esquerda, embora pregue a liberdade, não é aberta ao diálogo, para justificar o fato de não ter gostado do seu posicionamento. Em mais um parágrafo, ele argumenta:

[8] Minha visão diverge totalmente das anteriores. Julgo o MBL uma das mais importantes articulações políticas surgidas na sociedade conectada do século 21. **Quando com seus líderes dialoguei, os senti capacitados, até idealistas.** O MBL expressa o pensamento não dogmático típico dos jovens na atualidade (Graziano, 2017, grifo nosso).

Aqui ele se coloca no texto como uma figura de prestígio, provavelmente devido à idade cronológica e os anos de carreira na política. Assim, tece uma narrativa de fatos quando assegura para o leitor que ele mesmo dialogou com os líderes. Desse modo, fornece elementos para o seu discurso soar espontâneo e persuasivo. O autor tenta, então “dar a conhecer a sua competência, sua imparcialidade, sua honestidade” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 561). Por isso, em contraposição às esquerdas “petista” e “marxista”, ele nomeia os membros do MBL como “capacitados” e “idealistas”. O articulista, tal qual um polemista apossado de panfletos em meados de 1940, “escreve e polemiza como se ele fosse o portador da verdade absoluta, em razão disso, sente-se à vontade para enaltecer a si mesmo, ironizar e demonizar o discurso de seu oponente” (Lopes; Nascimento, 2022, p. 176). Mais uma vez, segue argumentando:

[9] Chamá-lo de **ultraliberal** seria mais correto que taxá-lo como **radical da direita**. Eles não acompanham Bolsonaro. Lutam contra os tentáculos do velho Estado que tudo controla, querem erguer a cidadania, promover a família. Seu respaldo vem da multidão das pessoas, de todos os níveis sociais, que viram nosso sistema político falir, corrompido, e desejam um mundo melhor (Graziano, 2017, grifo nosso).

A rotulagem e posicionamento político “ultraliberal” é posto no texto como o exemplo a ser usado para nomear os membros do MBL, em vez de “radical de direita”, porque, para

Graziano, provavelmente soa energizado pela cólera e a inverdade. Isso porque está fora do campo semântico das palavras que ele julga nobres. O prefixo *ultra* é sinônimo de extremo, mas o articulista não utiliza tal palavra, afinal, o “*ultra*” conclama o mesmo efeito, contudo, de uma forma que se aproxima, semanticamente, da pacificidade, da superioridade ao neoliberalismo, por exemplo, que estava ligado a Bolsonaro.

Feito o distanciamento entre uma postura ultraliberal e a neoliberal, ele afirma “eles não acompanham Bolsonaro” e, certamente, estabelece um parâmetro para o que é “radicalismo” e o associa a uma prática homogênea, de apenas um grupo: os bolsonaristas. Se o MBL não comunga com as ideias bolsonaristas nem com as ideias da esquerda cultural, Graziano põe o partido no campo da neutralidade, da moderação e do equilíbrio. Todas as esquerdas são postas, no texto, como frutos de certos partidos políticos, mas o MBL não é citado em associação a nenhum partido ou ideologia. É como se fosse independente e autossuficiente, embora afirme que o MBL é “contra os tentáculos do velho Estado que tudo controla, querem erguer a cidadania, promover a família”, sendo que estes últimos desejos eram defendidos pelo bolsonarismo em ascensão, em 2017, o ano de publicação do artigo. No último enunciado, ele pontua:

[10] **Não morro de amores pelo MBL. Odeio as intolerâncias. Tampouco me atraem os raciocínios polarizados, esquerda contra direita, ricos contra pobres, PT versus PSDB. Prefiro curtir as complexidades da política. Mas reconheço que o MBL contribui para o avanço democrático na era da internet.** Provoca o debate aberto ao fazer um necessário contraponto com as visões esquerdizantes que dominavam as redes. Pode-se gostar ou não de suas causas. Jamais desqualificá-las (Graziano, 2017, grifo nosso).

Ao afirmar “não morro de amores pelo MBL”, ele direciona o leitor a pensar que a construção de seu raciocínio durante o texto não esteve fundamentada no *pathos*, mas no *logos*. Demonstrar distanciamento emocional do objeto do discurso polêmico constrói uma imagem de si baseada em anti-radicalismo. Em seguida, o “odeio as intolerâncias” propõe uma justificativa para os contínuos argumentos contrários à esquerda e suas ramificações. Ademais, por se tratar de alguém convicto de que seu raciocínio esteve fundamentado no *pathos*, ele mostra ao leitor que as suas paixões (indignação e ódio) são direcionadas ao que merece: a intolerância. E a raiz da intolerância, como ele visa apontar, é a esquerda.

Em outro trecho, ele diz: “tampouco me atraem os raciocínios polarizados, esquerda contra direita, ricos contra pobres, PT versus PSDB. Prefiro curtir as complexidades da política”. A declaração contrária à dinâmica de polarização constitui a construção do perfil que tem sido analisado até aqui em diálogo com outros procedimentos. Esse enunciado, por exemplo, manifesta em maior grau a subjetividade do autor, pois expressa alguma valoração do

estado racional deste a respeito do distanciamento do que seria uma postura radical e a sua preferência. Entretanto, não é possível distanciá-lo, porque os argumentos precedentes a este, isto é, os atos polêmicos dizem respeito a uma postura passional.

Outra marca da subjetividade está na seguinte afirmação: “Mas reconheço que o MBL contribui para o avanço democrático na era da internet”. Reconhecer significa tomar partido, defender um conceito de democracia que não se dá no mundo real, mas no mundo digital. Por isso que o MBL, uma instância política tangível é posta em confronto com uma instância intangível: os Militantes Virtuais, que ele rotula pejorativamente como “MAVs vermelhos”. O mundo digital é tão preconizado quanto o mundo real porque, embora impalpável, forma a opinião. E é a opinião responsável pela transformação da ideia em ato. Graziano acrescenta mais uma ação benéfica do MBL, segundo ele: “provoca o debate aberto ao fazer um necessário contraponto com as visões esquerdizantes que dominavam as redes”.

À guisa de conclusão, o autor escreve: “pode-se gostar ou não de suas causas. Jamais desqualificá-las”. O objetivo da caracterização de todas as qualidades visa estabelecer, para o leitor, a partir do “jamais desqualificá-las”, que não há argumento plausível para inferiorizar o MBL. A seleção do vocabulário, então, é um marcador do seu posicionamento no campo político-religioso. Dialogicamente, todos os termos pejorativos empregados pelo autor são produtos polêmicos, porque vêm travestidos e energizados com base nos valores ideológicos defendidos por quem lhes proferiu (Nascimento, 2018a).

Ainda que os artigos de opinião e o editorial estejam disponíveis para o acesso de todos, o articulista do Locus Online, a redação do Gazeta do Povo e Xico Graziano (Poder360) não esconderam o exórdio, pelo contrário, foi possível perceber que eles mostraram “mormente seu respeito pelos fatos, sua objetividade” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 561). Foi através do exórdio que os leitores já puderam presumir o posicionamento adotado por eles. Entendido isto, sigamos para mais uma análise de opinião na subseção posterior.

#### **4.1.4 Renan Santos *versus* o “braço cultural” e “os ilustrados do bem”**

Renan Santos, um dos fundadores do MBL, publicou no jornal Folha de São Paulo a defesa do posicionamento adotado pelo movimento durante o evento polêmico, em 12 de setembro de 2017, poucos dias após a publicação dos artigos e do editorial analisados anteriormente. Nesse contexto, surge um questionamento: por que a Folha de São Paulo foi utilizada como veículo de encaminhamento do artigo *Exposição fechada mostra que brasileiro não é mais cordeirinho*, cuja autoria é do ativista político? O fundador do MBL fez uso de tal

jornal por dois motivos possíveis: há uma assinatura massiva de conservadores interessados no conteúdo da Folha de São Paulo (Vasconcelos, 2021), sendo este o segundo maior jornal do Brasil em circulação.

O artigo foi caracterizado como *especial para a Folha*, o que indica um vínculo infixo do ativista político com o jornal, mas uma convergência ideológica entre eles. Embora a Folha não assuma um lado de forma explícita e haja diversos artigos de opinião, com abordagens diferentes publicados no site (Zanini, Pauluze, 2021). Compreendido isto, sigamos para a análise. Santos inicia o artigo de opinião com:

[1] O **braço cultural** de uma instituição bancária resolve promover uma exposição de arte chamada "Queermuseu". **A despeito de seus lucros em solo brasileiro, resolve fazer uso de lei de incentivo para obter, via renúncia fiscal, R\$ 800 mil para financiar sua exposição.** Conseguem a autorização (Santos, 2017, grifo nosso).

Nesse enunciado, Santos usa a metáfora “braço cultural” para nomear a instituição que julga causadora do problema da exposição, em vez de citar o nome “Santander” ou usar algum adjetivo pejorativo. Tal malabarismo na escrita pode ser um meio de distanciamento da postura bélica associada ao MBL para, posteriormente, apontar que seu movimento político não foi o causador da contenda social. Em seguida, afirma: “A despeito de seus lucros em solo brasileiro, resolve fazer uso de lei de incentivo para obter, via renúncia fiscal, R\$ 800 mil para financiar sua exposição”. A escolha da informação é um convite à reflexão para o leitor, levando-o a associar a instituição bancária à desonestidade, porque mesmo sendo portadora de riqueza, usou a renúncia fiscal para financiar a atividade cultural. Em seguida, para potencializar o enunciado e evocar a indignação (Aristóteles, 2012), ele faz uso do discurso bivocal (Bakhtin, 2018) de uma instituição de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]): o Ministério da Cultura. Leiamos:

[2] Conforme descrito no site do Ministério da Cultura, a exposição tinha o seguinte objetivo: “[...] Aproximar o **público escolar** das diversas linguagens da arte contemporânea e seus autores. Instituições com visitas pré-agendadas contarão com monitores e participação no Programa Educativo do Santander Cultural para Públicos Especiais, principalmente escolas tanto da rede pública como privada” (Santos, 2017, grifo nosso).

No parágrafo acima, ele aponta o público alvo da exposição, assim como os outros articulistas (Cavazzola Junior, redação do Gazeta do Povo e Xico Graziano). O uso de tal informação, a partir da observação da construção dos enunciados, visa endossar para o leitor a possível irresponsabilidade da curadoria ao exibir obras consideradas imorais para esse determinado público. Além disso, confirma a percepção do grupo organizacional da exposição como o antimodelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), porque seguiu parcialmente a

descrição do site do Ministério da Cultura: de fato recebeu estudantes, contudo, as obras expostas não eram adequadas para aquele público, sob a ótica político-religiosa.

No artigo de Cavazzola, o grupo realizador da exposição é apontado como o antimodelo, porque desafia a ordem vigente. No editorial do *Gazeta*, também se caracteriza como antimodelo, mas pela forma como exibiu as obras. No artigo de Xico Graziano, os organizadores da Queermuseu formam o antimodelo por exibir “desenhos pornográficos” entre outras obras que desafiam a moral religiosa. A partir de quatro óticas concordantes com o mesmo espectro político, percebe-se como convergem ideologicamente, mas elencam os motivos com argumentos organizados de formas diferentes. Dando continuidade à análise do texto de Santos:

[3] A exposição em si é recheada de **zoofilia, ofensas à fé cristã e imagens sexualizadas de crianças**; pretende-se que escolas públicas e privadas façam visitas monitoradas, e material impresso foi feito –com dinheiro público– para ilustrar essas visitas (Santos, 2017, grifo nosso).

O articulista faz uso da qualificação “zoofilia” (Angenot, 2019) em diálogo com o adjetivo “recheada”, que remete à ideia de uma quantidade expressiva de obras com essa temática, embora somente a obra *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão, tenha sido apontada como apologeta a zoofilia. Em seguida, aprofunda com “ofensas à fé cristã e imagens sexualizadas de crianças”, logo, o substantivo “crianças”, no plural, ao lado de “imagens sexualizadas” apontam a operação do argumento de incompatibilidade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) como meio de evocar a ira de quem lê (Aristóteles, 2012). Esse ato polêmico, certamente, suscita as paixões entre os religiosos, que se juntaram aos políticos em oposição à exposição, afinal, para eles, ela desafia a moral religiosa preservada em um conjunto de muitas igrejas protestantes, cuja mentalidade depreende que “a mediação com o divino passa pela troca de favores” (Trevisan, 2018 [1986], p.18).

Sendo assim, é necessário impedir o avanço da agenda da imoralidade sexual em nome de Deus, para agradá-lo. Alicerçados em uma perspectiva animista, a ferramenta escolhida por tal grupo é o “firme controle moral (“tire o demônio de dentro de você”)” (Trevisan, 2018 [1986], p. 19). Além de suscitar as paixões, o articulista provavelmente visa confirmar para o grupo que não houve erro em cobrar o encerramento da exposição, que fez uso do “dinheiro público”. Se não houve erro, é necessário manter a postura imutável. Em seguida, ele aponta a gênese do evento polêmico, como já havíamos discorrido anteriormente:

[4] **O site Lócus** foi o primeiro a denunciar. **Após isso, a sociedade civil – Movimento Brasil Livre (MBL) incluso – protestou contra o absurdo** (Santos, 2017, grifo nosso).

Ao citar o Locus, percebemos o pacto estabelecido entre a direita para se articular contra manifestações consideradas esquerdistas por meio de vias alternativas. Isso é um fruto da polarização (Amossy, 2017), cujo efeito é impulsionar os campos discursivos em disputa a tecerem denúncias mútuas. Diante da segunda parte do enunciado: “Após isso, a sociedade civil – Movimento Brasil Livre (MBL) incluso – protestou contra o absurdo”, o leitor depreende que o argumento contrário funcionou: a exposição foi cancelada. Não apenas por isso, mas porque “dois heróis” erradicaram o mal: a sociedade civil e o MBL. Esses dois seres se estabelecem como o modelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) no texto de Santos.

Além disso, são postos como o lado certo da polêmica (Nascimento, 2018a) por causa dos seus atos, o que se liga ao argumento do desperdício (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Por meio desse último argumento implícito (Fiorin, 2018), ele visa direcionar o leitor a continuar a resistência contra a exposição, como a sociedade civil e o MBL, para que o esforço já realizado (a erradicação da imoralidade visual) não seja desperdiçado. Vejamos outro parágrafo:

[5] **Vale lembrar: membro algum do movimento se manifestou no local ou constrangeu os presentes, prática costumeira da esquerda.** Quem faz uso recorrente da violência são os mesmos que agora reclamam da nossa manifestação republicana (Santos, 2017, grifo nosso).

A partir da organização desse enunciado, vê-se como a diabolização do outro desempenha “um papel de agrupamento (em torno do Verdadeiro e do Bem) e de divisão (a luta do Bem contra o Mal)” (Amossy, 2017, p. 60). Isso confirma que, de fato, Santos se põe como pertencente ao lado certo da polêmica ao realizar uma manobra de retorsão (Angenot, 2019) para pôr a esquerda como a real criminosa, assim como Graziano fez no artigo para o Poder360. Isso é perceptível quando relembra: “Vale lembrar: membro algum do movimento se manifestou no local ou constrangeu os presentes, prática costumeira da esquerda”. Ao escrever “vale lembrar”, ele também evoca a memória discursiva do leitor (Paveau, 2013b) para fortalecer a ideia de que não houve nenhuma atitude bélica por parte do movimento. Em seguida, afirma:

[6] Após contundente **pressão popular**, o Santander Cultural recuou e decidiu cancelar a “exposição”. Democraticamente. Reconhecendo seu erro (Santos, 2017, grifo nosso).

Nesse parágrafo, o leitor pode notar que, em vez de usar a metáfora “braço cultural”, ele faz uso do verdadeiro nome “Santander Cultural” após conduzir o seu público a entender que a pressão, por ser popular, está no campo da legitimidade. O adjetivo “popular” também funciona como um acessório para fazer o leitor pensar que há uma harmonia entre a vontade do povo e

a do MBL (o “Bem”) (Amossy, 2017). Além de ser popular, não houve resistência por parte da instituição bancária (o “Mal”) (Amossy, 2017), porque recuaram e cancelaram a “exposição”, sendo este substantivo aspeado propositalmente pelo articulista, objetivando a inferiorização e deslegitimação da atividade cultural. Além disso, indica a “exposição” como um microato polêmico, visto que ele e os outros articulistas propõe uma concepção da atividade cultural de forma divergente dos defensores da liberdade artística.

Tal conjunto de qualificações atribuídas à exposição fortalece a benignidade da ação do MBL e contribui para a potencialização da sua credibilidade (Amossy, 2017). Para endossar, complementa: “Democraticamente. Reconhecendo seu erro”. Se o campo oposto reconheceu o seu erro, de acordo com o sujeito argumentante, certamente foi por pressão popular, o que confirma o funcionamento do argumento de direção através do protesto popular amplificado pelo MBL (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), que consistiu em rejeitar a exposição, porque ela supostamente desencadearia “uma reação em cadeia, uma perda de controle, uma consequência indesejada” (Fiorin, 2018 p. 169). Embora Santos defenda tal ideia e a expresse, o curador Gaudêncio Fidelis e outros estudiosos da Arte apontam que não houve erro por parte da curadoria, mas outros fatores contribuíram para o encerramento, como já elencamos nesta pesquisa. Em seguida, o MBLista continua:

[7] Dali em diante, a **velha imprensa** entrou em campo. Primeiro, atribuindo todo o mérito pela mobilização ao MBL, com o objetivo de atingi-lo; segundo, dizendo que o movimento “censurou” a exposição – desonestidade que denota desespero–; e terceiro, atacando o movimento com agressões e calúnias (Santos, 2017, grifo nosso).

Ao citar a “velha imprensa”, nota-se que Santos constrói uma díade de inimigos sociais para o leitor: primeiro, o Santander Cultural. Segundo, a imprensa, que é “velha”, não por questões cronológicas, mas porque, sob a sua ótica, certamente vem fazendo esse movimento contra os valores amados do seu grupo há muito tempo, ou seja, assume um comportamento previsível para ele. Associar a imprensa à oposição pode ser uma forma de mostrar para o leitor que o MBL e o povo são vítimas de poderes que transcendem a esfera tangível.

Ainda leva o leitor a pensar que a imprensa articulada está a serviço da esquerda (“Mal”), ao passo que o MBL está a serviço do povo (“Bem”) (Amossy, 2017). Assim como Graziano, Santos fundamenta o seu argumento na *doxa* (Massmann, 2011). Ele o finca na consciência do leitor por intermédio do *pathos*, majoritariamente. O objetivo não é apenas manutencionar o convencimento (porque o auditório já é presumido), mas intensificar a crença estabelecida (Seixas, 2019b). Como exemplo elucidativo, ele clareia a abstração do substantivo

“imprensa” e apresenta alguns nomes específicos que a constitui, para atestar uma prova concreta para os leitores:

[8] A jornalista **Monica Waldvogel**, da Globo, chegou ao absurdo de comparar nossa indignação à ação de **fascistas e nazistas**; **Leandro Brixius**, editor no jornal "Zero Hora", disse ter vontade de "passar a bala" em nossos seguidores (Santos, 2017, grifo nosso).

Aqui ele faz uso do argumento *ad hominem* (Fiorin, 2018), que, dentro de um evento polêmico, é comum ser usado pelas partes implicadas para atacar diretamente o caráter. Para o leitor, Monica Waldvogel é posta como mentirosa, porque fez uso do argumento de comparação (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) para caracterizar a ação MBLista com as rotulagens “fascistas” e “nazistas” (Angenot, 2019). Essas caracterizações importadas dos contextos italiano e alemão se tornaram permanentes no vocabulário político brasileiro. Primeiro, porque rebaixa o outro ao último nível de rotulagem e qualifica negativamente qualquer um dos seus atos. Segundo, porque além de rebaixar, criminaliza.

Leandro Brixius também é alvo de exposição por “ter vontade de passar a bala em nossos seguidores”. A imagem do editor do jornal Zero Hora é desestabilizada diante do público de Santos, visto que para o público de Brixius, ele provavelmente foi visto como portador de potencialidades de ação heróica. Construiu-se, então, uma estabilidade em torno de si voltada para a defesa da liberdade artística. No entanto, o valor que Santos atribui a vontade de Brixius conduz o seu leitor “a atribuir um certo valor à pessoa” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). E esse valor negativo visa desnudar o caráter íntimo do editor, que, por desejar passar a bala, certamente é bélico e perigoso. Desse modo, Santos demonstra um caráter apaixonado ao defender o seu movimento e tentar estabelecê-lo como o super herói vitimado, contudo, devido a instabilidade dos argumentos empregados anteriormente e os outros artigos em oposição, publicados pelos apoiadores da liberdade artística, podemos presumir que o articulista só convence quem já está convencido.

Ademais, o título energizado pela generalização *Exposição fechada mostra que brasileiro não é mais cordeirinho*, encaminha o leitor para a ideia de que a aceitação da exposição por parte do brasileiro (como se todos estivessem de acordo) seria um ato passivo contra a imoralidade. E esse “brasileiro”, estabelecido como figura de autoridade, deixou de ser irracional (animalização). Isso porque a analogia entre o cidadão e o quadrúpede (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) visa apontar a semelhança entre os dois seres através da suposta passividade física e emocional, que só deve ser posta em prática em caso de ações benéficas à sociedade, o que não é o caso da Queermuseu, sob a ótica do articulista. Biologicamente, um humano tem pouquíssimas características em comum com um cordeiro.

Nesse contexto, Santos “mobiliza atos polêmicos de autoridade [...] por analogia [...] como réplica polêmica, de modo que esses argumentos ganham sentidos e características singulares passíveis de serem descritos” (Nascimento, 2018a, p. 209). Desse modo, o brasileiro não é mais passivo como um cordeiro. Essas associações entre seres humanos e animais usadas pelo sujeito argumentante é mais um traço da polarização política brasileira. Bolsonaroistas são chamados de “gados” a todo instante ao passo que petistas são chamados de “jumentos” em eventos polêmicos.

Percebe-se que “certas estratégias argumentativas são atualizações de outros atos polêmicos presentes no repertório dialógico do campo discursivo em polêmica” (Nascimento, 2018a, p. 209). O substantivo “brasileiro”, então, é um microato polêmico, porque para o campo em que Renan está inserido, ser “brasileiro” é: boicotar a diversidade dissidente em defesa das normas conservadoras estabelecidas. Para o campo oposto, ser “brasileiro” é: defender a diversidade e romper padrões que não contemplam toda a sociedade. Em suma, dando continuidade à análise do próximo parágrafo, observemos:

[9] Manifestações de ódio, difamação e incitação à violência foram a tônica da turminha dos **"ilustrados do bem". Lamentamos. O MBL preza a civilidade e o bom debate público e teme a escalada de violência e intolerância política** advinda, especialmente, de setores da nossa imprensa (Santos, 2017, grifo nosso).

“Ilustrados do bem” é uma rotulagem (Angenot, 2019), energizada pela ironia, para ridicularizar aqueles que manifestaram o ódio e incitaram à violência, ou seja, pode levar o leitor a pensar no grupo contrário como os verdadeiros desordeiros. Em seguida, o articulista, tendo em vista apresentar uma nobre imagem de si diante dos leitores, afirma brevemente: “Lamentamos”. O “lamentamos”, no plural, também visa amplificar a voz de todo o movimento e apresentá-los distantes da lógica do ressentimento (Angenot, 2008). Santos ainda continua com: “O MBL preza a civilidade e o bom debate público e teme a escalada de violência e intolerância política”, logo, apela para a normalidade e o bom senso, que “servem para justificar qualquer tese; em muitos casos, as conservadoras” (Fiorin, 2018, p. 201).

O ativista político, com esse apelo aos valores, coloca “as teses contrárias como algo contra a natureza ou contra o que é aceito pela razão ou pela normalidade” (Fiorin, 2018, p. 201). Por isso, aponta a violência e a intolerância (antinaturalidade, irracionalidade e anormalidade) na postura do outro. Feito isso, ele finaliza o parágrafo atribuindo a culpa à imprensa e coloca a si e o MBL, mais uma vez, como as vítimas, embora não deixe explícito (Fiorin, 2018). Sigamos à análise do penúltimo parágrafo:

[10] O que eles querem, no fim, é que uma **elite política e cultural** continue utilizando dinheiro público para **desrespeitar e vilipendiar os valores mais profundos da sociedade brasileira**, dela exigindo que entregue **seu dinheiro de forma silente e resignada** (Santos, 2017, grifo nosso).

A “elite política e cultural” ascende no texto como a raiz dos inimigos sociais já citados por ele: o Santander e a imprensa. No entanto, a esquerda também aponta a existência de uma elite por detrás de movimentos conservadores como o MBL, logo, a empreitada de Santos trata-se de mais uma manobra de retorsão (Angenot, 2019). No parágrafo também há, por parte dele, o recurso aos valores (Fiorin, 2018) quando cita o foco dos opositores: “desrespeitar e vilipendiar os valores mais profundos da sociedade brasileira”. É necessário que os leitores contrários à Queermuseu sejam resistentes, porque os valores religiosos são intocáveis, segundo a sua ótica. Senão, tais práticas repudiadas continuarão sendo feitas com a exigência da entrega do “seu dinheiro de forma silente e resignada”.

Dessa forma, vê-se como o argumento de direção usado no sexto parágrafo é potencializado aqui, no antepenúltimo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), visto que “esse argumento é, na maior parte das vezes, conservador: “Não se pode dar a mão a essa gente, logo eles querem o braço” (Fiorin, 2018, p. 169). Em linhas gerais: não se pode permitir exposições sob a alcunha esquerdista, porque trará exigências descabidas e, conseqüentemente, malefícios financeiros. Santos escolhe a causa que interessa os seus propósitos argumentativos, portanto, funda a sua argumentação numa perspectiva axiológica (Bakhtin, 2011; 2020) que preza o bom senso, porque “apresentar um argumento sendo da ordem [...] do bom senso é expô-lo como sendo do domínio do que não pode ser contestado” (Fiorin, 2018, p. 201). Na consciência do leitor, finca-se a importância de combater a atividade cultural em qualquer *cronotopo*. Por fim, ele adverte:

[11] **Que saibam, porém, que novos tempos chegaram. Os brasileiros não são mais um cordeirinho calado**, cujo destino é muito bem ilustrado por uma das obras expostas pelo Santander (Santos, 2017, grifo nosso).

Quando afirma “Que saibam, porém, que novos tempos chegaram”, ele mostra ao leitor os sinais de mudança provenientes do encerramento da exposição ao passo que também alerta a díade inimiga que haverá reatividade, caso proponham outras atividades semelhantes. Assim, “o aviso repousa sobre um raciocínio imerso que não apresenta” Santos como um sujeito argumentante “motivado por sentimentos violentos, mas como profeta que lança seus avisos” (Amossy, 2017, p. 164). Além disso, a indignação inserida no discurso polêmico do MBLista confirma tal sentimento como uma “paixão política, por definição” (Amossy, 2017, p. 148). E a indignação é “uma emoção privilegiada pelo polemista que [...] ataca um alvo que ele

considera estar na origem de um erro” (Amossy, 2017, p. 148-149), por isso vemos a indignação presente no discurso de ambos os lados da polêmica neste evento polêmico.

Ademais, o confronto com o Santander (instituição privada) e a imprensa são meios do MBL soar, para o leitor, como independente, neutro e inteiramente comprometido com os interesses da população. O mesmo ponto foi defendido por Graziano no artigo anterior. Em seguida, Santos assegura: “Os brasileiros não são mais um cordeirinho calado” como se a ação do MBL representasse todos os brasileiros, ou seja, aqui há um apelo para a generalização. Cordeiro, no diminutivo, potencializa a ideia de fragilidade não pertencente a essa construção conservadora do que é ser brasileiro, sob sua ótica. O “calado” indica a retomada da ideia de passividade legitimamente não cumprida.

À guisa de conclusão, aponta: “cujo destino é muito bem ilustrado por uma das obras expostas pelo Santander”. Além do Santander e da imprensa, os artistas e a curadoria também são postos como inimigos sociais. Uma prova disso é que, posteriormente, em outro *cronotopo*, a exposição passou pelas mesmas represálias. Isso culminou na fundação do Observatório de Censura à Arte da Universidade de São Paulo<sup>22</sup>, em 2019. O atentado à Queermuseu tornou o conservadorismo confortável para pôr artistas como acusados de propagar arte imoral e crimonosa, como consta no site do projeto da USP.

O artigo de opinião, publicado pelo articulista Renan Santos, revela como as figuras de linguagem assumem um papel contundente para fins persuasivos. O sujeito argumentante insere em seu título uma analogia de simples compreensão, visto que o conhecimento empírico do leitor o leva a saber o que é um cordeiro. Nesse sentido, o argumento por analogia, logicamente, pode ser facilmente refutável, visto que, sob a perspectiva biológica, um cordeiro possui poucas semelhanças com um humano. Assim, ao transcender as limitações biológicas, a analogia materializada pela metáfora opera no campo axiológico, estabelecendo uma relação simbólica que reforça os valores defendidos pelo autor. Recordando que, em uma cultura majoritariamente cristã como a nossa, o cordeiro simboliza tanto o Cristo quanto, também, os próprios seguidores da cosmologia cristã. Essa estratégia mostra-se eficaz em ampliar o impacto emocional do discurso, essencial para polarizar e engajar o público-alvo.

O uso de metáforas e analogias no discurso evidencia a construção estratégica da polarização. O artigo de Renan Santos é exemplo de como essas figuras de linguagem são mobilizadas para criar tanto modelos quanto antimodelos, promovendo a exaltação de valores conservadores e a deslegitimação dos valores atribuídos aos opositores. Tais dispositivos

---

<sup>22</sup> **Observatório de Censura à Arte da Universidade de São Paulo.** Nonada. Disponível em: < <https://observatoriodacensura.com.br/> > Acesso em 26 jun. 2024.

argumentativos permitem ao destinador reforçar a identidade axiológica de seu campo discursivo e, simultaneamente, fragilizar a autoridade moral do campo contrário. Esse processo, além de energizar a polêmica, também amplifica as paixões que sustentam a disputa, configurando o evento polêmico como uma arena dialógico-argumentativa intensa e dinâmica. Sigamos à análise do posicionamento do campo oposto.

## 4.2 O POSICIONAMENTO DO CAMPO DOS DEFENSORES DA LIBERDADE ARTÍSTICA

### 4. 2. 1 IVANA BENTES *VERSUS* PATRULHA FUNDAMENTALISTA E DE “ÓDIOARTIVISMO”

O artigo intitulado *Arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas*<sup>23</sup>, cuja autoria é de Ivana Bentes, foi lançado em 11 de setembro de 2017 pela Revista Cult. Assim como outros espaços comunicacionais, a Cult difunde opiniões de articulistas relacionados a diferentes espectros políticos. Inicialmente, a referida ensaísta, professora e pesquisadora situa informações gerais sobre a exposição:

- [1] O Santander Cultural de Porto Alegre cedeu ao **obscurantismo** e fechou, neste domingo (10), uma exposição com cerca de 270 obras de arte em que questões de gênero, diversidade, queer e temáticas LGBT são tratadas. A pressão veio de movimentos religiosos, seguidores do MBL que postaram em suas páginas matérias, textos e vídeos incitando o ódio, acusando o curador de perversão, ameaçando e agredindo verbalmente os visitantes e artistas em nome da moral e dos bons costumes (Bentes, 2017, grifo nosso).

No enunciado acima, ela aponta o ódio como a paixão subjacente às movimentações em prol do encerramento. A citação ao obscurantismo indica o “argumento pelo medo” (Amossy, 2017, p. 114), para apontar que o cedimento do Santander Cultural adveio do *phobos* (Aristóteles, 2012) instaurado pelas manifestações dos político-religiosos. Os movimentos religiosos e seguidores do MBL são postos como criminosos, porque agredem e ameaçam verbalmente “os visitantes e artistas em nome da moral e dos bons costumes”. Feito o enquadramento do campo político-religioso na zona da criminalidade através da qualificação de seus atos (Angenot, 2019), a articulista sinaliza, parcialmente, que o fim da atividade cultural foi uma forma de violência. Em seguida, continua:

- [2] **O mais espantoso: a exposição *Queermuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira, com curadoria de Gaudêncio Fidelis*, que foi curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul, em 2015, simplesmente traz obras de Volpi, Portinari, Flávio de Carvalho, Lígia Clark, Alair Gomes, Adriana Varejão, artistas mais que consagrados, e uma série de fotografias, esculturas, pinturas, filmes, vídeos, colagens e gravuras de artistas contemporâneos e de todos os tempos. Ou seja, os **pseudo “liberais”** atacam não só a liberdade de expressão, mas demonstram uma vasta ignorância em relação às formas disruptivas da arte falar sobre comportamento, crenças e valores. **O nome disso não é liberalismo, é fascismo, literalmente** (Bentes, 2017, grifo nosso, itálico da autora).**

---

<sup>23</sup> BENTES, Ivana. *Arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas*. Revista Cult. 11 set. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/> > Acesso em 14 jul. 2024.

Primeiramente, a pesquisadora afirma que há um espanto, porque a exposição é de curadoria de Gaudêncio Fidelis, ou seja, uma figura de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). No campo das artes visuais, Fidelis ocupou um dos maiores cargos, afinal, a Bienal do Mercosul, indubitavelmente, é um evento de prestígio. Em seguida, elenca o nome dos artistas envolvidos, cujas pesquisas lhes consolidaram no mercado artístico. Devido ao espanto, o que indica a sua percepção do fato como absurda, Bentes rotula os opositores da atividade cultural de “pseudo liberais” e faz uso do argumento *ad hominem* (Fiorin, 2018), para pôr diante do leitor que os mesmos são desprovidos de inteligência para compreender uma obra de arte, bem como a sua composição axiológica.

Por fim, destaca: “o nome disso não é liberalismo, é fascismo, literalmente”, ou seja, há uma disputa de sentido entre o conceito de “liberalismo”. Para os político-religiosos, o microato polêmico “liberalismo”, nesse contexto, significa defender a democracia erradicando obras que, segundo eles, ameaçam a fé cristã, a infância e a moral. Para Bentes, situada no campo dos defensores da liberdade artística, o “liberalismo” assumido pelo campo oposto não apenas se aproxima, mas é o próprio “fascismo”. Em mais um ato polêmico, complementa:

[3] **A patrulha fundamentalista e de “ódioartivismo”** repete o Partido Nazista da Alemanha, nos anos 1930, que passou a perseguir o que considerava uma “**arte degenerada**”, ligada aos movimentos vanguardistas modernos. Picasso, Matisse, Mondrian, glórias da arte mundial, foram considerados “degenerados” e execrados em exposições pelos nazis. Repete-se no Brasil de 2017 o ridículo histórico (Bentes, 2017, grifo nosso).

A articulista compara o comportamento do grupo que ela rotula de “patrulha fundamentalista e de ódioartivismo” com o adotado pelo Partido Nazista da Alemanha, em 1930. A rememoração ascende no texto para fazer o leitor notar não apenas uma aproximação, mas uma semelhança explícita entre os referidos grupos: (i) Patrulha, porque vigia. (ii) Fundamentalista, porque interpreta a Bíblia literalmente, impõe e faz vigilância do outro para seguir da mesma forma. (iii) De “ódioartivismo”, porque vigia a arte pelas lentes do ódio. As rotulagens de Bentes constituem o seu “sumário meio retórico” (Angenot, 2015, p. 168), que é bastante rico, como veremos ao longo da análise deste artigo.

Assim, faz um paralelo entre o contexto brasileiro contemporâneo e o passado alemão, tendo em vista qualificar a movimentação contrária à exposição como hedionda. Ainda acrescenta: “que passou a perseguir o que considerava uma “arte denegerada”, apelando para fatos históricos como forma de aclarar ainda mais a correlação entre a “patrulha” e o Partido Nazista. O uso do argumento *a pari* opera postulando “que casos semelhantes têm que ter um tratamento semelhante” (Fiorin, 2018, p. 132). Desse modo, Bentes pode conduzir o leitor a pensar que se o Nazismo foi repudiado, a ação dos político-religiosos deve ser julgada da

mesma maneira, para que não haja a continuidade da repetição do “ridículo histórico”, como ela pontua.

No enunciado ainda cita grandes artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse e Pieter Mondrian. Então, esses artistas europeus são postos no texto como seres como modelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), mas que foram “execrados em exposições pelos nazis”, segundo as palavras da articulista. Esses “nazis” foram liderados por Adolf Hitler. Este, por sua vez, foi considerado um artista fracassado, visto que as suas pinturas não foram um sucesso de venda (Ferraz, 2015). Empossado como líder nazista, Hitler começou a perseguir outros artistas de sua época, porque “acreditava que a verdadeira arte seria a romântica alemã” (Ferraz, 2015, p. 56). Pensava que “a arte moderna – cenário no qual se destacavam os artistas imigrados do Leste europeu, muitos dos quais judeus – era uma arte espúria, símbolo do caos social e da Revolução” (Ferraz, 2015, p. 56).

Com isso, ela mostra ao leitor a semelhança entre a experiência dos artistas citados e os artistas que fazem parte da exposição: ambos foram vítimas de um perseguidor autoritário. Esses fatos advindos de estudos históricos são trazidos à tona, porque tratam-se de “objetos de acordo precisos” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 77). Logo, o enunciado pode não perder o seu *status* privilegiado de credibilidade diante do leitor para continuar despertando a curiosidade acerca do que será opinado no próximo parágrafo:

[4] “**Arte Degenerada**” foi o título de uma mostra montada pelos nazistas em Munique, em 1937, em que as obras modernistas eram acompanhadas de faixas e rótulos ridicularizando as peças expostas, inflamando e produzindo ódio na opinião pública (Bentes, 2017, grifo nosso).

A citação a “Arte Degenerada” visa apontar que o preconceito motivou os nazistas a realizarem a mostra artística, afinal, “os termos “judeu”, “degenerado” e “bolchevique” eram usados para designar a arte moderna” (Ferraz, 2015, p. 56). Nesse período, “o Partido Nazista passou a promover exposições e propagandas onde pinturas modernas eram colocadas ao lado de fotos de pessoas com defeitos físicos” (Ferraz, 2015, p. 56). O objetivo foi “evidenciar os descaminhos e as impurezas característicos da nova arte” (Ferraz, 2015, p. 56).

O título axiológico “Arte Degenerada” usado pelos nazistas se liga a reatualização polêmica “Arte profana” (Nascimento, 2018a), como foi apresentado pelo político-religioso Cesar Augusto Cavazzola Junior, em seu artigo para o Locus Online. Com isso, Bentes direciona o leitor a continuar ciente dos fatos, através do acionamento da memória discursiva (Paveau, 2013b). Nota-se que a escolha do repertório histórico da jornalista, visa demonstrar a mesma natureza preconceituosa motivando as movimentações dos político-religiosos. Organizado os fatos, ela explicita a comparação:

- [5] Os movimentos fundamentalistas e os “liberais” brasileiros estão usando essa mesma estratégia nas redes, alimentando um exército de **zumbis** que veem “**pornografia**” e “**depravação**” em qualquer proposta que trate de diversidade, gênero, questões de comportamento e temáticas LGBT (Bentes, 2017, grifo nosso).

A articulista continua rememorando mais cenas passadas para fortalecer o seu argumento *a pari* (Fiorin, 2018), o que mostra a indignação como a paixão subjacente ao seu posicionamento (Aristóteles, 2012). Esta paixão “busca reforçar seu substrato racional por argumentos explícitos” (Amossy, 2017, p. 150), por isso, mais uma vez, ao rotular os político-religiosos como “zumbis”, ela explicitamente faz uso do argumento *ad hominem* (Fiorin, 2018). Depreende-se os diretamente rotulados como desprovidos de raciocínio próprio, assim como os nazistas liderados por Hitler. A analogia entre os pertencentes ao grupo político-religioso e os zumbis serve para apontá-los como reprodutores, sem senso crítico, das movimentações que qualificam a arte dissidente como “pornografia” e “depravação”. Dando continuidade, ela afirma:

- [6] No meio de uma exposição com 85 artistas e todas as linguagens, com mulheres de Portinari, fotos de Alair Gomes e trabalhos de Leonilson, o exército de **zumbis** só vê “**pedofilia**”, “**pornografia**”, “**depravação**”, “**imoralidade**”, “**blasfêmia**”. Falam do absurdo que é misturar sexo e religião, mas se olharem o teto da Capela Sistina verão uma suntuosa representação de Michelangelo com cenas de nudez e sexo, que vão da criação, passam por Adão e Eva e chegam ao juízo final, expressando todos os tipos de paixões humanas. Isso em pleno Vaticano (Bentes, 2017, grifo nosso).

Aqui ela argumenta diretamente contra os opositores através do uso da ironia, mostrando que “o exército de zumbis” só vê irregularidades onde ela julga não haver, como a “pedofilia”, “pornografia”, “depravação”, “imoralidade” e “blasfêmia”. Ao rotulá-los de “zumbis”, ela também conduz o leitor a pensá-los como seres “psiquicamente mortos, sem potência para a reação política, que atemorizam nossos desejos” (Arreguy, 2017, p. 124). Desse modo, Bentes se coloca como parte dos “não-mortos” (Arreguy, 2017), dotada de pensamento crítico para contrapor à percepção estética conservadora.

Além disso, a ensaísta apresenta uma instituição religiosa de prestígio, em funcionamento no presente, como um exemplo para enfraquecer a argumentação dos político-religiosos, pondo-os como irracionais e ignorantes acerca da arquitetura e decoração religiosa. Para o leitor, certamente fica clara a ligação que a articulista propõe entre as cenas de nudez e sexo na Capela Sistina e a exposição Queermuseu, para comprovar a sua tese de incoerência do campo político-religioso. Bentes ainda conduz o leitor a perceber como os opositores veem “imoralidade” na nudez da atividade cultural brasileira, mas não concebe-a do mesmo modo na Capela romana. Como conclusão, enfatiza: “isso em pleno Vaticano”, para confirmar a

incoerência analítica e avaliativa do grupo alvo de sua divergência. Através de outro ato polêmico, defende que:

- [7] **O direito de “não ver” é muito fácil de ser exercido em uma exposição.** Basta não frequentá-la ao ser alertado de seu “conteúdo adulto” ou violento. Mas para os fundamentalistas é preciso censurar, impedir e destruir o direito de ver. **Quais as “imagens degeneradas” em questão na exposição Queermuseu?** (Bentes, 2017, grifo nosso).

Quando cita “o direito de “não ver” é muito fácil de ser exercido em uma exposição”, certamente pode se ligar a ideia de democracia aprazida pelo campo discursivo que ela faz parte. Acima, Bentes continua fazendo uma avaliação cognitiva da situação, o que demonstra uma visível indignação, a qual se exprime através da pergunta posta para o leitor: “quais as “imagens degeneradas” em questão na exposição Queermuseu?”. A pergunta é posicionada no texto justamente após a comparação entre o sexo e a nudez da Capela Sistina e a Queermuseu, ou seja, é “uma pergunta-armadilha” (Fiorin, 2018, p. 212), para desestabilizar uma possível resposta dos político-religiosos, cuja incoerência analítica das obras de arte já foi apontada pela articulista através da comparação entre o espaço no Vaticano e a exposição em solo gaúcho.

Ao citar a qualificação “degenerada”, ela aciona, mais uma vez, a memória semântica para direcionar quem lê ao contexto nazista, assim como no quarto enunciado. A qualificação “degeneradas” é introduzida na pergunta, uma vez nela, pode conduzir o leitor a refletir que não há degeneração na composição axiológica das imagens. Logo, a tentativa político-religiosa de recurso aos valores (Fiorin, 2018) é desestabilizada pela articulista, que direciona ao entendimento de que a reatualização da lógica nazista no ato de contemplação político-religiosa brasileira é falha. Leiamos o próximo:

- [8] **Uma figura de Jesus Cristo com várias pernas e mãos, como o Buda/Shiva de mil braços.** Imagens com a inscrição “**Criança viada travesti da lambada**” e “**Criança viada deusa das águas**”, acusada de “pedofilia” – esta uma obra da artista Bia Leite que utiliza ironia e gírias do mundo gay para falar sobre a vivência da homossexualidade e do travestismo na infância. Os quadros, por sua vez, são inspirados no criador do tumbri (sic) “Criança Viada”, de Iran Giusti, que circula pela internet faz tempo. Pois sim, existem transformações nas identidades de gênero na infância e adolescência (Bentes, 2017, grifo nosso).

Em seguida, pontua as obras mais repudiadas e suas descrições que, sob a sua ótica, soam inofensivas: “Uma figura de Jesus Cristo com várias pernas e mãos, como o Buda/Shiva de mil braços”. Quando descreve a pintura multimodal “criança viada”, ela confirma a tese do seu campo discursivo: “existem transformações nas identidades de gênero na infância e adolescência”, o que converge com o argumento por definição apresentado pelo sujeito argumentante (artista visual) (Fiorin, 2018) ao mergulhar na investigação de si mesmo e de outras crianças LGBTQIA+, para destacar as suas existências. Ainda no ato polêmico, a

elencagem do que ela julga as reais características das obras visa apontar que a crença passional subjacente ao argumento apopóico do campo oposto precisa ser desfeita.

O argumento apopóico ou *reductio ad absurdum* (redução ao absurdo) trata-se de “uma ação de desviar-se do caminho certo” (Fiorin, 2018, p. 143). Por isso, Bentes organiza um raciocínio fundado em fatos históricos e exemplos contemporâneos para mostrar o desvio contraditório do campo oposto do caminho que ela julga correto, ao reduzir a referida obra a “pedofilia” e as outras a “zoofilia”, “pornografia”, “depravação”, “imoralidade” e “blasfêmia”. Sendo que, para ela, a interpretação correta se distancia dessa redução ao absurdo. Em seguida, pontua:

[9] Podemos criticar o “mau gosto”, podemos entender o incômodo com a arte e suas “ofensas”, mas desejar e propor a supressão e eliminação do outro; censurar, ameaçar, cancelar uma exposição que se dispõe a discutir questões contemporâneas é algo assustador. O horror diante da expressão de temas e questões produz o ódio dos que imputam aos artistas um poder de influência sobre os corpos e escolhas identitárias. Um poder de incitação pela simples enunciação e expressão de um estado de coisas. **Da mesma forma que imputam ao debate de gênero nas escolas, na TV, na sociedade uma possível perversão das crianças e adolescentes. Um erro grosseiro** (Bentes, 2017, grifo nosso).

Neste enunciado, ela destaca o ódio subjazendo as formas de julgamento de valor contra os artistas (Bakhtin, 2020). Ainda aponta que os opositores os põem como influenciadores da desconstrução da heterossexualidade compulsória (Butler, 2022 [1990]) e da cisgeneridade como modelo absoluto, tendo em vista suscitar emoções que se aproximam do horror, como o medo (*phobos*) não apenas das obras de arte, mas dos produtores delas. Para Bentes, os político-religiosos conduzidos pelo ódio “imputam ao debate de gênero nas escolas, na TV, na sociedade uma possível perversão das crianças e adolescentes”.

Isso se liga diretamente ao estudo de Moraes e Moita Lopes (2022) sobre a empreitada bolsonarista, em 2011, de associar a homossexualidade e a transexualidade à perversão. Vê-se, mais uma vez, a ocorrência da reatualização da polêmica em outro *cronotopo* (Nascimento, 2018a). Então, através do posicionamento da articulista, percebe-se o ponto de vista do seu campo sobre o desfecho: “um erro grosseiro”. Vejamos o próximo enunciado:

[10] Outra obra, o desenho de uma pessoa tendo relação sexual com um animal (coisa que no Brasil já virou até história em quadrinhos, só lembrar de **Carlos Zéfiro**, e seus “catecismos” eróticos) parece desconhecer o catálogo e os menus sexuais amplamente oferecidos nos canais de conteúdo “adulto” na **internet**, na **televisão a cabo** e no **YouTube**, liberado para quem quiser ver em plataformas gratuitas e/ou quiser pagar. Os **fundamentalistas** não atacam o campo do consumo! Nem sua comercialização, mas atacam o campo da arte e do pensamento (Bentes, 2017, grifo nosso).

Ela cita mais uma contradição do campo oposto. Este silencia diante de artistas como Carlos Zéfiro, as plataformas digitais e a televisão, mas imputa ódio à obra de arte. Essa constante retomada ao que veio anteriormente, por parte da articulista, trata-se do acionamento

da “memória de fatos do passado, passível de aproximação com os indivíduos numa argumentação” (Nascimento, 2018a, p. 416). Portanto, constrói “discursivamente um ambiente [...] uma espécie de cenário, cujos personagens malvados são os antípodas e o herói é o sujeito argumentante” (Nascimento, 2018a, p. 416). Bentes, como parte do campo dos defensores da liberdade artística, se põe como o sujeito argumentante situado no lado certo do evento polêmico.

A jornalista ainda especifica um dos grupos contraditórios, sob sua ótica: os fundamentalistas. A citação direta a eles diz respeito a constante simpatização fundamentalista evangélica com o capitalismo, fazendo seleção ao que deve ou não ser atacado, baseado em parâmetros morais, medindo como isso impacta financeiramente as suas igrejas. Desse modo, os põe como posicionadores hipócritas, cujos atos revelam o seu caráter que superioriza a erradicação da arte dissidente, com período de encerramento assegurado pela política organizacional do Santander, ao passo que são complacentes com outras instituições comunicacionais que podem causar danos reais à sociedade, em fluxo contínuo. Em outro parágrafo, ela rotula, ironicamente, os político-religiosos como “novos moralistas”:

[11] **Os novos moralistas** também acusam o Santander Cultural de utilizar a **Lei Rouanet (sempre ela!)** para financiar a “arte degenerada” segundo a vasta ignorância cultural de movimentos como o MBL, **fundamentalistas religiosos e todo um exército de teleguiados. O pecado?** Usar dinheiro público para apoiar “pornografia”. Mas é justamente o contrário, em um momento extraordinário da cultura brasileira, essas obras e esse tipo de exposição nos fazem pensar, refletir e questionar sobre a intolerância, o preconceito, a violência diante do outro e diante das diferenças (Bentes, 2017, grifo nosso).

Neste enunciado, ela relembra da Lei Rouanet, que é constantemente citada pelo campo oposto como a gênese financeira do mal social. A organização e funcionamento desta crença são ironizadas pela articulista ao exclamar “sempre ela!”, porque constituem o arsenal de *fake news* direitista, segundo o espectro político de esquerda. Essa *fake news* se caracteriza como intencional (Dunker, 2019). Por essa razão, Bentes elenca os difusores do discurso anti lei Rouanet: o MBL e os “fundamentalistas religiosos e todo um exército de teleguiados”, estes, como situa a articulista, estão em busca da eliminação do “pecado”. Os apoiadores são chamados de “teleguiados”, como substituição da rotulagem “zumbi”, o que mostra como Bentes repete a mesma analogia (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), tendo em vista apontar para o leitor a “vasta ignorância cultural” do campo opositor.

Ao argumentar contra a capacidade cognitiva do outro, ela defende a capacidade intelectual de seu campo (Angenot, 2008). Constrói, diante do leitor, a credibilidade do seu discurso. Quando questiona “o pecado?” conduz quem lê a depreender que o instrumento de avaliação dos fundamentalistas advém da religião, logo, agem como se o governo fosse

teocrático opressivo e antidemocrático. Se, por um lado, ela diz que as obras e a exposição “nos fazem pensar, refletir e questionar”, por outro, mostra para o leitor que os opositores querem a perpetuação da violência e do preconceito. À guisa de conclusão, no último parágrafo, ela segue polemizando:

[12] Em nota, o Santander Cultural, que diz repudiar todo tipo de preconceito, recuou lamentavelmente e cancelou a mostra que já tinha sido visitada por milhares de pessoas e ficaria em cartaz até outubro. **A máquina de retrocessos que está operando no Brasil é primária e boçal.** Esse ato de ódio e intolerância contra artistas, contra obras, contra sujeitos que lutam para se expressar é o signo não de uma “arte degenerada”, mas de uma sociedade doente que **não suporta a democracia**, que não suporta a existência dos outros! **Mas estão mexendo com o mais potente e poderoso: o “parlamento dos corpos”, a lei do desejo. E essa é difícil de censurar ou calar** (Bentes, 2017, grifo nosso).

Aqui, ela retoma o recuo do Santander Cultural diante da oposição. Em seguida, aponta o que “a máquina de retrocessos que está operando no Brasil é primária e boçal”, isso com base nos fatos históricos rememorados ao longo do texto. Dando continuidade, Ivana Bentes patologiza o comportamento da sociedade. Todo o tecido social é caracterizado doente, porque “não suporta a democracia”. Vê-se como o microato polêmico “democracia”, para ela, significa a liberdade de expressão, mas para os político-religiosos, significa não usar a arte para vilipendiar objetos religiosos, sexualizar crianças e valorizar práticas zoofilitas.

Ainda alerta: “mas estão mexendo com o mais potente e poderoso: o “parlamento dos corpos”. Parlamento, porque provavelmente remete ao grupo de corpos dissidentes. Esses são postos como figuras de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), para que os opositores tenham a sua resistência e disputa pela liberdade de expressão no espaço público. A jornalista complementa que a expressão metafórica “parlamento dos corpos” também é a lei do desejo. Através do olhar para discussões epistemológicas de foro extralinguístico, depreende-se que o desejo, de acordo com os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, apenas finda-se após o sujeito realizá-lo (Freud, 2004 [1911]).

Por isso, “a lei do desejo” é difícil “censurar ou calar”, segundo a articulista. Ora, a expressão metafórica aponta o desejo do corpo dissidente como a força impulsionadora da movimentação rumo à identidade, a dignidade existencial. Portanto, a empreitada político-religiosa de cancelar a arte sob a alcunha dissidente como contrária a natureza terá de lidar com a contraposição. Leiamos o último enunciado:

[13] O que diriam diante do **Jardim das delícias de Bosch** (1504), tela extraordinária e suntuosa, exibida com pompa e circunstância no Museu do Prado? (Bentes, 2017, grifo nosso).

Por fim, ela cita mais um exemplo no passado da arte para mostrar que o reaparecimento do mesmo problema, isto é, a perseguição por grupos conservadores é um testemunho do seu

enraizamento no Brasil (Amossy, 2017). A citação ao jardim das delícias de Bosch pode assumir a função de elucidar o objetivo das pinturas: cumprir uma finalidade educativa. Além disso, caracteriza uma pergunta capciosa posicionada no final, para encerrar o texto propondo uma reflexão (Fiorin, 2018). Trata-se, também, de um *argumento ad populum*, porque não há mais elementos após a pergunta.

Logo, a articulista não apela explicitamente para uma conclusão, apenas sugere a mesma por parte do leitor, a partir de uma pergunta enfática (Fiorin, 2018). Através do posicionamento de Bentes, vê-se como “a polarização efetivada pelo artigo constrói, assim, de um modo orientado e parcial, os reagrupamentos de base ideológica que caracterizam a polêmica” (Amossy, 2017, p. 82). Na leitura, nota-se visíveis marcas ideológicas dos campos em disputa. Sigamos à próxima análise.

#### 4. 2. 2 Silas Martí *versus* Detratores

A Folha de São Paulo, um jornal favorável a publicação de artigos de opinião alinhados ao conservadorismo, também possibilita que articulistas contrários a tal filosofia social exponham as suas opiniões. Um deles é Silas Martí, que fez uso do referido jornal, cujo diretor da redação definiu como “plural, apartidário, independente e crítico” (Torquato, 2024), embora vozes opositoras apresentem provas para afirmar o contrário. Martí se apresenta em seu perfil na Folha como repórter de artes visuais, correspondente em Nova York e editor da *Ilustrada* e do núcleo de Cultura do jornal. Inicialmente, o editor de cultura, no artigo intitulado *Caso da 'Queermuseu' corre o risco de se tornar triste rotina no país*<sup>24</sup>, publicado em 12 de setembro de 2017, apresenta um ponto de vista ligado a retomada da memória discursiva (Paveau, 2013b), para que esta cumpra a sua função argumentativa:

[1] Não é a primeira vez que uma instituição se curva a protestos. Alvo de ataques de movimentos de direita nas redes sociais, o Santander Cultural só engrossa uma lista de casos recentes. Em vídeos e comentários nas redes sociais, obras de Adriana Varejão, Hudinilson Jr. e outros artistas de peso na arte do país vêm sendo classificadas como apologia da **pedofilia** e da **zoofilia** ou como pura **pornografia**. É mais um respingo do pensamento ultraconservador na esfera artística (Martí, 2017, grifo nosso).

No enunciado, o sujeito argumentante mostra que outra ou outras instituições passaram pela mesma situação do Santander, ou seja, um inimigo do passado opera na contemporaneidade: o pensamento ultraconservador. Através do pensamento, um processo

---

<sup>24</sup> MARTÍ, Silas. **Caso da 'Queermuseu' corre o risco de se tornar triste rotina no país**. Folha de São Paulo. 12 set. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917632-caso-da-queermuseu-arrrisca-se-tornar-triste-rotina-no-pais.shtml?mobile> Acesso em 14 de jul. 2024.

cognitivo intangível, os político-religiosos obtiveram êxito no mundo material. Por meio desse raciocínio, depreende-se que Martí preconizará e fará uso de argumentos fundamentados na razão, para despertar a emoção nos leitores (Amossy, 2017). A seleção das informações iniciais com as qualificações “pedofilia”, “zoofilia” e “pornografia” (Angenot, 2019), a colocação dos artistas como figuras prestigiosas e a nomeação do algoz conduz o leitor a pensar, para além do título, que o articulista é favorável à atividade cultural. Leiamos o próximo:

[2] Há dois meses, o performer **Maikon K.** foi impedido pela polícia de Brasília de realizar uma ação em que aparecia nu em uma bolha de plástico, ato que havia realizado sem problemas dois anos antes em São Paulo. Seis anos atrás, o **Oi Futuro**, no Rio, fez um **papelão** semelhante ao do **Santander** ao cancelar uma mostra da artista americana Nan Goldin antes ainda de sua abertura. **Detratores** então também falavam em pedofilia - no caso, os casais retratados pela artista ao lado de seus filhos crianças ou bebês nus (Martí, 2017, grifo nosso).

Após elencar a ação do performer Maikon K. como alvo de perseguição policial devido a nudez, Martí conduz o leitor a pensar que um corpo despido, para a sociedade, não é apenas posto na zona da obscenidade, mas da criminalização, a depender do *cronotopo*. Em Brasília, houve represália. Em São Paulo, não houve. Comparar “unidades territoriais é sempre um argumento forte” (Fiorin, 2018, p. 122), porque os leitores podem questionar o que subjaz as diferenças posturais entre os estados.

No mesmo enunciado, ele também compara as posturas do Oi Futuro e do Santander, sendo o ato de ambas as instituições qualificado como “papelão” pelo articulista (Angenot, 2019). Rotula de “detratores” os opositores das referidas atividades culturais e mostra como eles reatualizam as qualificações através de um processo equivocado de compenetração da obra (Bakhtin, 2011). Os “detratores”, para o articulista, não conseguem conceber a nudez sem as lentes da obscenidade, portanto, a coloca na zona do horror, do crime, da perversão sexual. Em seguida, pontua:

[3] Um dos nomes mais importantes da história da fotografia, **Goldin** teve sua mostra levada às pressas para o Museu de Arte Moderna da cidade, onde foi um grande sucesso de público (Martí, 2017, grifo nosso).

Ao explicar a situação vexatória vivenciada pelos artistas, inclusive a prestigiada Nan Goldin, que “teve sua mostra levada às pressas para o Museu de Arte Moderna da cidade”, Silas Martí faz uso do argumento *ad misericordiam*, “apela para a piedade, ao mostrar alguém como digno de pena” (Fiorin, 2018, p. 225). Assim, desvia brevemente da razão, afinal, entrecruzar a racionalidade e as emoções potencializa o seu objetivo: persuadir. Então, citar Goldin é mostrar, por intermédio do sentimentalismo, que há uma semelhança entre os artistas da Queermuseu e a fotógrafa estadunidense. Em mais um enunciado, cita o Santander:

[4] No caso do **Santander**, a mostra foi bancada com recursos incentivados. **É um exemplo de bom uso do dinheiro público, ao promover o debate sobre direitos civis de uma população cada vez mais em risco na violência do clima político atual. Sua interdição esbarra no desperdício de verbas já escassas e valida o discurso raso e novas modalidades de fascismo a despontar** (Martí, 2017, grifo nosso).

Aqui ele argumenta, provavelmente, contra aqueles que fizeram uso do argumento fundado na *doxa* (Massmann, 2011) ou o argumento *ad populum* (Fiorin, 2018) para afirmar que a exposição repudiada foi realizada com o “nosso” dinheiro ou o “seu” dinheiro. Os pronomes possessivos se tornam acessórios para apelação a sentimentos como raiva, indignação e ódio (Aristóteles, 2012). Por isso, o articulista apresenta outra perspectiva, o que pode desintegrar a distorção do ponto de vista dos político-religiosos (Fiorin, 2018): “é um bom exemplo de dinheiro público”. Ainda formula o seu benefício: “promover o debate sobre direitos civis de uma população cada vez mais em risco na violência do clima político atual”, em referência a polarização política em 2017, potencializada por *fake news* compartilhadas no *WhatsApp* e no *Youtube*. Posteriormente, viu-se o resultado: “as eleições [...] no Brasil foram altamente influenciadas pela circulação de notícias falsas, que desempenharam um papel significativo” (Gonçalves-Segundo, 2022b, p. 53, tradução nossa).

Concluindo o enunciado, Martí apresenta mais benefícios, sob a sua ótica: “Sua interdição esbarra no desperdício de verbas já escassas e valida o discurso raso e novas modalidades de fascismo a despontar”. Ao afirmar “desperdício de verba”, apresenta o que julga ser um fato. O efeito: a validação de “discurso raso e novas modalidades de fascismo a despontar”. Como prevenção, o leitor depreende que atividades culturais como a Queermuseu contribuem para o impedimento do pensamento fascista. Isso se liga ao pensamento esquerdista, especificamente da extrema-esquerda, de que “todo regime repressivo é “fascista” (Angenot, 2019, p. 163).

Vê-se, portanto, o articulista fazendo uso do argumento de direção (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]): se apoiarmos a prática artística, certamente rejeitaremos as posturas fascistas. Além disso, recorrer ao rótulo “fascista” faz com que o argumento do outro passe “a ser visto como sem crédito, cola-se na imagem da pessoa ou grupo desconstruído como merecedor de ódio” (Nascimento, 2018a, p. 420). Ou seja, são postos como a encarnação do mal absoluto (Amossy, 2017). Em mais um enunciado, retoma o passado:

[5] **Lembra a briga em torno de uma mostra de Robert Mapplethorpe em Washington na década de 1980**, cancelada depois de protestos de políticos contrários ao uso de verbas públicas para financiar uma retrospectiva do fotógrafo famoso por retratos homoeróticos (Martí, 2017, grifo nosso).

No enunciado, o objeto repudiado dos políticos de Washington são retratos homoeróticos, assim como a Queermuseu também apresentou na obra *Cena de Interior II*

(1996) e outras abordando a mesma temática. O articulista exemplifica os casos, provavelmente para reforçar a tese de que há uma empreitada intolerante de grupos contrários em diferentes *cronotopos*, como se fosse um vírus quase onipresente, alegando ilegalidade em práticas artísticas por receberem financiamento do dinheiro público. Ainda apresenta um caso similar em Nova York, mas, desta vez, trata-se de racismo:

- [6] **Em Nova York, no início deste ano, a pintura do corpo de um negro num caixão detonou uma batalha entre os que queriam destruir ou remover o quadro e os que defendiam a liberdade de expressão.** Enquanto a obra seguiu exposta no Whitney, um trabalho do artista Sam Durant em Minneapolis, será destruído após protestos da comunidade indígena (Martí, 2017, grifo nosso).

Além da homofobia, o articulista aponta como a oposição também não aceita obras envolvendo outros grupos majoritariamente excluídos dos espaços de poder. O evento polêmico situado em solo novayorkino propõe pensar como as ações se assemelham ao acontecido no estado brasileiro, afinal, a Queermuseu não foi caracterizada apenas por visibilizar a causa LGBTQIA+. Houve a valorização de possibilidades de existência rechaçadas pela ótica racista, por exemplo.

Com isso, percebe-se o direcionamento para a ideia de que os político-religiosos hierarquizam os valores das obras de arte, pondo as artes sob a alcunha tradicional acima, ao passo que situam as artes com outras composições axiológicas, voltadas à visibilidade de corpos dissidentes, em um lugar inferior. No próximo enunciado, ele inicia fazendo uso de uma analogia (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]) ao afirmar que as “obras de arte são um reflexo de seu tempo e suas contradições”:

- [7] **Obras de arte são um reflexo de seu tempo e suas contradições.** Sustentar diante da vida um espelho que revela suas distorções e atritos não deixa de ser o que alguns dos artistas da mostra de Porto Alegre fazem com maior ou menor eloquência (Martí, 2017, grifo nosso).

Gaudêncio Fidelis fez uso da mesma analogia ao rebater os político-religiosos: “a obra de arte é como um espelho” (Simões, 2018), como situamos na análise do editorial emitido pelo Gazeta do Povo. Aqui, Martí diz que ela não apenas “é um reflexo de seu tempo”, mas, também de “suas contradições”. Ora, essas contradições provavelmente se ligam a obra *Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva* (1996), cuja composição axiológica critica a mercantilização da fé, o capitalismo como adjunto no exercício de instituições religiosas no país, o que contradiz os ensinamentos de Jesus, o ser como modelo do catolicismo e do evangelicalismo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Segundo a narrativa bíblica, “Jesus entrou no templo, expulsou todos que ali **vendiam e compravam**” (João, 2:15, grifo nosso).

De modo geral, o uso da mesma analogia por dois sujeitos argumentantes, que possuem formação em Arte tem efeito de sentido filosófico. Entretanto, para quem é do campo político-religioso, a colocação de Martí pode não passar de “uma pretensa analogia” (Nascimento, 2018a, p. 415). No próximo enunciado, Martí acrescenta:

[8] **Nada, no entanto, justifica a censura. Boas ou ruins, as obras ali despertam um debate mais do que necessário.** Ao ceder a **protestos vazios**, instituições como o Santander Cultural passam atestado de incompetência e insensibilidade (Martí, 2017, grifo nosso).

Ao afirmar “nada, no entanto, justifica a censura”, o sujeito argumentante defende que não há argumentos plausíveis no campo oposto para conduzir a uma persuasão. Qualquer justificativa torna-se passível de refutação, devido a reprodução de práticas históricas autoritárias. Por ceder a pressão de “protestos vazios”, o Santander Cultural é qualificado como incompetente e insensível, “por meio da escolha do léxico [...] o polemista manifesta seus afetos” (Amossy, 2017, p. 156). Os “protestos” considerados “vazios” são compreendidos assim pelo articulista, porque soam irracionais e apologetas a desinformação, afinal, “boas ou ruins, as obras ali despertam um debate mais que necessário”.

Qualificar, também, os “protestos” como “vazios” é uma “maneira de lançar o mais completo descrédito sobre o adversário e sobre seus atos” (Amossy, 2017, p. 156). Esta qualificação depreciativa traduz um sentimento moral no enunciado de Martí: a indignação (Amossy, 2017) contra uma movimentação de pensamento que ele julga sem substância para ter ocorrido. Outrossim, acrescenta:

[9] Também revelam o ponto fraco de um sistema em que museus e centros culturais moldam sua programação pelo prisma do marketing e não do interesse público, uma das **distorções do financiamento à cultura no Brasil**. Neste país em que **bancos, shoppings e gigantes da telecomunicação** apoiam a arte só até o ponto em que as obras não causem prejuízo à imagem institucional, o caso de Porto Alegre corre o risco de se tornar uma triste rotina (Martí, 2017, grifo nosso).

Por fim, tece uma crítica ao capitalismo, o sistema econômico do Brasil, em que a arte é posta como segundo plano, de acordo com o espectro político de esquerda. Isso, para ele, se trata de “uma distorção do financiamento à cultura no Brasil”, ou seja, maximiza e constrói, a partir de suas palavras, o implícito no ato do sistema (Fiorin, 2018). Explicita as suas reais intenções baseadas no lucro, desnuda para o leitor a desvirtuosidade dos seus atos. Nomeia, em seguida, as instituições complacentes através de posicionamentos convenientes: bancos, shoppings e gigantes da telecomunicação. Logo, a nomeação é uma forma de concretizar as instituições para desintegrar a ideia de abstração (Fiorin, 2018). Isto posto, passemos à análise do artigo seguinte.

#### 4. 2.3 Toni Reis *versus* Falsos moralistas

O artigo de opinião intitulado *Queermuseu: censura à exposição tem natureza política e ideológica*<sup>25</sup>, subtulado *Há paralelos com ataques a planos de educação. Opositores incitaram ira com falsos argumentos. ‘Arte não é para só concordar com o status quo’*, foi publicado no jornal Poder360, a mesma plataforma digital onde Xico Graziano expressou sua opinião favorável ao movimento que orquestrou o encerramento da exposição. O artigo a ser analisado nesta subseção nos direciona a pensar a lógica por trás da reivindicação do campo dos defensores da liberdade artística, afinal, o articulista apresenta uma ótica divergente a Graziano e aqueles que fazem parte do campo político-religioso.

Publicado em 16 de setembro de 2017, o artigo em questão é de autoria de Toni Reis. Em sua descrição<sup>26</sup>, ele se apresenta como ativista da causa LGBTQIA+ desde meados de 1980 e um dos fundadores, em 1995, da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Antes de iniciar o parágrafo, ele faz uma indagação: “Queermuseu: Arte, Obscurantismo ou Censura?”. Em seguida, organiza o primeiro enunciado, que subdividimos em três partes, visto que é extenso:

- [1] A polêmica do fechamento da exposição Queermuseu pelo Santander Cultural em Porto Alegre no último domingo (10.set), além de provocar minha indignação, trouxe imediatamente duas recordações. Primeiro, estivemos recentemente visitando o museu do Louvre em Paris. Na ala do Louvre que contém obras de arte renascentista italiana, **os nossos três filhos adolescentes tiveram sua curiosidade despertada pelas imagens e estátuas de homens e mulheres nus, muitas elaboradas há mais de 500 anos** (Reis, 2017, grifo nosso).

A primeira parte do enunciado é destinada a lançar luzes para a emoção que o motiva a escrever o texto: a indignação, apontada por Amossy (2017) não apenas como um sentimento moral, mas uma paixão política. É a partir dela que o articulista desenvolverá a sua arquitetura de críticas “a um alvo que ele considera estar na origem de um erro” (Amossy, 2017, p. 149). Em seguida, o ativista apresenta fatos relacionados a sua experiência subjetiva, mas ancorado na perspectiva da História ligada a arte renascentista italiana, afinal, “a polêmica alia a paixão e razão em um mesmo esforço de dar uma resposta à questão” (Amossy, 2017, p. 161). Após apelar para o *pathos* e o *logos*, Reis cita os três filhos adolescentes que tiveram contato com a

<sup>25</sup> REIS, Toni. **Queermuseu: censura à exposição tem natureza política e ideológica**. Poder360. 16 set. 2017. Disponível em: < [<sup>26</sup> REIS, Toni. \*\*Perfil do autor\*\*. Poder360, 2024. Disponível em: < <https://www.poder360.com.br/autor/toni-reis/> > Acesso em 13 jul. 2024.](https://www.poder360.com.br/opinioao/queermuseu-censura-a-exposicao-tem-natureza-politica-e-ideologica/#:~:text=No%20caso%20do%20fechamento%20da,forma%20de%20expressar%20a%20vida.></a> Acesso em 14 jul. 2024.</p>
</div>
<div data-bbox=)

nudez de estátuas produzidas há mais de 500 anos, buscando mostrar para o leitor que não há problema em pessoas não adultas terem contato com corpos despidos.

Com este exemplo, ele visa enfraquecer o que o campo contrário buscou apontar como um dos absurdos da atividade cultural: a exposição é inadequada para crianças e adolescentes. E não fundamentado somente na indignação, mas, sobretudo, pela razão, porque dessa forma “a expressão da emoção [...] aparece de forma indireta” (Amossy, 2017, p. 164). Seu discurso, inicialmente, não soa irracional e apaixonado, mas lógico, balanceado, o que pode provocar a continuidade do leitor para saber mais sobre a reação dos adolescentes diante das estátuas. Por isso, complementa com o desfecho:

[2] Interessou a eles ainda mais saber que no século XVIII iniciou-se no Vaticano um movimento para cobrir com folhas de parreira a genitália exposta em obras de arte como estas. Ou seja, ao longo da história há ciclos de criatividade artística caracterizada por liberdade de expressão, seguidos de ciclos de **obscurantismo, repressão e falso moralismo**. Segundo, as táticas utilizadas pelos opositores da exposição Queermuseu lembraram o ocorrido com os planos de educação em 2014 e 2015: a disseminação de **informações deturpadas** ou até falácias que incitam a ira de pessoas sem senso crítico e conseguem fazer uma mobilização viralizada baseada em **fantasmas irreais** (Reis, 2017, grifo nosso).

Ao retomar fatos do passado, o ativista cita “obscurantismo”, “repressão” e “falso moralismo”, apontando como essa tríade não é inédita nas discussões sobre arte, tendo em vista acionar a memória discursiva (Paveau, 2013b). Assim faz uma ligação entre acontecimentos passados e como eles se atualizam naquele *cronotopo*. Vemos, então, como “todo enunciado tem uma memória, razão da atualização dos sentidos” (Nascimento, 2018a, p. 167). Ainda no parágrafo, ele tece um fio inclinado a mostrar como a ira é a paixão responsável pela potencialização do êxito do campo político-religioso, que, por sua vez, apresentou “fantasmas irreais”, ou seja, comunga com inverdades e fantasias que florescem a ponto de se tornarem crenças.

Se são crenças, se ligam a cegueira e a impossibilidade de fácil desconstrução. Por isso, o articulista faz uso da metáfora “fantasmas” para mostrá-los como a ferramenta usada pelos político-religiosos para despertar o *phobos* (medo) em “pessoas sem senso crítico”. Este argumento *ad hominem* (Fiorin, 2018), visa apontar como elas, crentes das “informações deturpadas”, segundo aponta Reis, foram induzidas a agir pela reconstrução do intertexto: “acredito, logo é verdade” (Seixas, 2019b, p. 280). Vejamos o próximo enunciado:

[3] Até existe um paralelo em alguns dos argumentos utilizados nos dois episódios: apologia à pedofilia e ataques morais contra a fé cristã, aderindo a uma tendência de **setores ultraconservadores** de querer encontrar desculpas para criminalizar quem pensa ou age diferente. Lamentável também que o Santander Cultural se deixou ser levado por essa onda, afirmando em nota que “**ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas**” e por estes e outros motivos parecidos resolveu encerrar a exposição (Reis, 2017, grifo nosso).

Acima, ele nomeia, sob a sua ótica, a origem dos argumentos: setores ultraconservadores. A abstração “setores conservadores” pode ser depreendida como catolicismo e o fundamentalismo evangélico, cuja influência no espaço público tem raízes no passado (Lopes; Nascimento, 2022). E segue influente no *cronotopo* do evento polêmico, segundo o sujeito argumentante. Ainda lamenta a postura do Santander, trazendo ao campo de visão do leitor, através do discurso bivocal (Bakhtin, 2018), a decisão da instituição. Com esta informação dada, ele segue para a próxima parte:

- [4] Novamente está no cerne da questão o princípio constitucional da liberdade de expressão. **A palavra censura aparece duas vezes na Constituição Federal.** O artigo 5º, inciso IX, afirma que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (Reis, 2017, grifo nosso).

O campo político-religioso aclarou suas intenções como um ato benéfico a sociedade. No entanto, no enunciado acima, Reis designa como censura: “A palavra censura aparece duas vezes na Constituição Federal”. Ademais, cita um documento feito pela Assembleia Nacional Constituinte, ou seja, um grupo de autoridade (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Ainda segue fazendo uso do discurso bivocal (2018) para mostrar que o campo oposto está infringindo a lei:

- [5] **Já o parágrafo 2º do artigo 220 estabelece que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”.** No caso do fechamento da Queermuseu, está claro que houve censura **impulsionada por questões de natureza política e ideológica**, basta pesquisar sobre o movimento que orquestrou as manifestações contrárias à exposição para averiguar a natureza de suas motivações (Reis, 2017, grifo nosso).

Por infringir a lei, os político-religiosos são enquadrados como os reais criminosos no evento polêmico, para o articulista. Devido ao ato de censura, ele direciona os leitores a observar que houve uma quebra no pacto de reverência ao documento, uma vez que o campo oposto cometeu um ato impulsionado “por questões de natureza política e ideológica”. Sugere a pesquisa sobre o movimento por trás dos protestos, ou seja, o MBL, para atestar a veracidade do seu discurso e distanciá-lo da incerteza e da fragilidade. Vejamos o enunciado seguinte:

- [6] **A arte é uma forma de expressar a vida. Uma das suas funções é provocar discussão e, neste sentido, a exposição foi uma oportunidade para promover a reflexão sobre identidade e expressão de gênero e diferença e diversidade, com base em obras de artistas respeitados e renomados.** A arte não é para simplesmente concordar com o status quo. Também é para questionar e numa democracia isto é fundamental. **As pessoas têm o direito de conhecer a arte e tirar suas próprias conclusões a respeito, sem a interferência da censura. Se o tema de uma exposição não agrada, basta simplesmente não ir vê-la ou até vê-la ou até boicotá-la, em vez de impor agendas contrárias para negar a oportunidade de conhecê-la a quem estiver interessado** (Reis, 2017, grifo nosso).

Neste enunciado, ele argumenta por definição, trazendo para o leitor, o seu entendimento sobre o conceito de arte (Fiorin, 2018). Situa o objeto de disputa como uma forma

de promover a “reflexão sobre identidade e expressão de gênero e diferença e diversidade”, o que demonstra uma visão oposta a apresentada por Cavazzola Junior no artigo do Locus Online e dos outros articulistas contrários. Além disso, cita que “as pessoas têm direito de conhecer a arte e tirar suas próprias conclusões”, o que pode levar o leitor a compreender a ação contrária como uma prática epistemicida (Santos, 1999), logo, prejudicial ao acúmulo de capital cultural.

No final do enunciado, percebe-se que o articulista apresenta o que ele julga o adequado a fazer diante da situação: “Se o tema de uma exposição não agrada, basta simplesmente não ir vê-la ou até vê-la ou até boicotá-la, em vez de impor agendas contrárias”. Para Reis, o problema não está no boicote, mas na imposição de agendas contrárias como dispositivo de apagamento cultural. O leitor, dessa forma, é induzido a perceber não apenas a causa, mas, também, a consequência do prejuízo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Observemos o próximo enunciado:

- [7] É preciso, sim, utilizar a arte para também provocar as discussões sobre as diferenças e diversidades. **Anualmente, em média são assassinadas mais de 4500 mulheres e mais de 300 pessoas LGBTI no país, sem falar dos altos índices de violência e de violações de direitos contra elas, caracterizados por machismo e LGBTIfobia.** Censurar esta discussão apenas contribui para perpetuar este cenário desolador (Reis, 2017, grifo nosso).

Reis continua sustentando o argumento por definição (Fiorin, 2018), mas apresenta outra alternativa para o uso da arte. Em seguida, para potencializar, apresenta fatos baseados em dados: os altos índices de feminicídio e assassinatos por homotransfobia no país. A escolha de apresentar essas informações não são aleatórias, “selecionar certos elementos e de apresentá-los ao auditório já implica a importância e a pertinência” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 132). Isso porque tal escolha gera o que Perelman e Olbrechts-Tyteca chamam de *presença*. Esta “atua de um modo direto sobre a nossa sensibilidade” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 132).

O dado, por envolver a morte, a finitude da existência do outro, se liga ao *pathos*. Vê-se, também, que a demonstração do levantamento de dados é um elemento essencial para enfatizar como censurar é um ato problemático. Portanto, ele julga a censura como um meio de naturalizar e legitimar a violência dos grupos minoritários citados, e chama a atenção dos leitores a raciocinar do mesmo modo, uma vez que já lançou argumentos, cujos objetivos são sensibilizar. O apelo às emoções dos leitores, certamente, pode induzi-los a compreender como um erro a ação do campo político-religioso. Por fim, Reis pontua:

- [8] **A intolerância, o conservadorismo e o obscurantismo sem precedentes** no ocorrido com a exposição Queermuseu são um perigo para a democracia, com movimentos ditando o que deve ou não deve ser arte. **Será que a sexualidade tem que ficar nas alcovas? Por que não discutir de forma adulta e racional?**

Liberdade aos artistas e produtores da arte. **Liberdade aos curadores das exposições de arte.** Não à criminalização e não à censura (Reis, 2017, grifo nosso).

Vê-se o uso do argumento de vínculo causal (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), para apontar que “a intolerância, o conservadorismo e o obscurantismo sem precedentes” trará um efeito negativo para a democracia e para o conceito de arte. A perspectiva futurista de Reis ainda é acompanhada de duas perguntas reflexivas: “Será que a sexualidade tem que ficar nas alcovas?” e “Por que não discutir de forma adulta e racional?”. Os questionamentos estão fundamentados na razão, o que pode levar o leitor a pensar que é somente por ela que o articulista pede “liberdade aos curadores das exposições de arte”.

Ainda no enunciado, ele direciona a pensar que há um aprisionamento intelectual e de expressão, suscitado pelos opositores que, no texto, são postos como os reais inimigos sociais. Isso porque, sob a ótica de Reis, criminalizam e censuram a arte, um objeto político-pedagógico para a população. De modo geral, observa-se como o articulista alterna entre a razão e a emoção para apontar causas e efeitos, assim como refutar um sistema particular de crenças (a arte sob a alcunha dissidente é uma ameaça social). Analisemos o artigo seguinte.

#### 4.2.4 Flávio Muniz *versus* grupos político conservadores

O artigo intitulado *Sobre a arte degenerada*<sup>27</sup>, publicado pelo historiador Flávio Muniz no site de notícias Brasil de Fato, considerado de esquerda, em 04 de outubro de 2017, trouxe à baila o mesmo tópico abordado pela jornalista Ivana Bentes: a arte degenerada. No subtítulo, Muniz registra *Não é primeira vez que obras de arte recebem tratamento difamatório, mas elas são poderosas demais para serem ignoradas*. Inicialmente, ele pontua:

[1] Em 1933, **Hitler** fecha a Bauhaus na Alemanha (Escola de Arte criada pelo arquiteto Gropius em 1919) e promove a primeira exposição difamatória da arte moderna em Karlsruhe e Mannheim. O regime nazista começa então a perseguir diversos curadores, diretores de museus, artistas e professores como Willi Baumeister e Otto Dix (Muniz, 2017, grifo nosso).

Ao fazer uso dos conhecimentos adquiridos por intermédio da sua formação, o historiador rememora o passado para apontar que a perseguição à obras de arte está diretamente ligada ao partido Nazista, liderado por Adolf Hitler. Para seu grupo, o líder alemão era o “ser perfeito como modelo” (Perelman; Olbrechts, Tyteca, 2014, p. 419), no entanto, Muniz o põe como o antímodo ao citar a sua “exposição difamatória da arte moderna”. Desse modo, nota-se o articulista esquematizando o distanciamento da sua opinião ao apoio a tal postura. Assim

<sup>27</sup> MUNIZ, Flávio. **Sobre a arte degenerada**. Brasil de Fato. 04 out. 2017. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2017/10/04/artigo-or-sobre-a-arte-degenerada> > Acesso em 14 jul. 2024.

como Hitler, os demais nazistas são postos, aqui, como o inverso do modelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), porque os seus posicionamentos se caracterizaram como censura sob a ótica dos defensores da liberdade.

A retomada ao passado por parte do sujeito argumentante pode aumentar a intensidade de adesão do leitor, visto que há a apresentação de fatos confirmados por um campo do saber: a História. O uso dos fatos em defesa de uma tese “são bastante eloquentes para servir de argumento” (Fiorin, 2018, p. 161). Nesse sentido, vê-se a força da sua argumentação, que “se manifesta tanto pela dificuldade que haveria para refutá-lo como por suas qualidades próprias” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966], p. 524). Leiamos o próximo enunciado, em que ele continua fazendo jus a sua formação:

[2] Em 1937, o então ministro da propaganda **Josef Goebbels**, difundiu uma massificada campanha contra a arte moderna, criando assim o conceito de “**Arte Degenerada**”, para definir uma série de obras artísticas que eram consideradas “subversivas”. As maiorias destas obras eram de artistas alemães, porém entre elas havia também telas de Matisse, Picasso e até mesmo Van Gogh (Muniz, 2017, grifo nosso).

Josef Goebbels, assim como Hitler, é posto como o antimodelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). O uso desse argumento em diálogo com o argumento por comparação opera cumprindo “um papel pedagógico forte, pois dão concretude àquilo que é uma abstração” (Fiorin, 2018, p. 124). Pode demonstrar para o leitor como as posturas têm uma clara semelhança, embora se situem em *cronotopos* diferentes. Além disso, a rememoração tem um objetivo: apontar a gênese do conceito de “Arte Degenerada” e como a arte, de modo geral, tem sido monstrificada pela direita. Isso porque “o objeto odiado é representado por palavras passíveis de nelas se ver a tensão polêmica” (Nascimento, 2018b, p. 164). Nesse contexto, a arte se torna um microato polêmico: para Goebbels, Hitler e os demais nazistas, ela era “degenerada”. Para outros, ela se distancia disso. Muniz continua:

[3] Foram confiscadas cerca de 5000 obras e em 19 de julho de 1937, organizaram uma exposição com cerca de 650 pinturas, esculturas, gravuras, devidamente escolhidas daquele acervo “maldito”, e lhe chamaram Entartete Kurnst, ou **Exposição da Arte Degenerada**, cujo objetivo era expor as obras apreendidas com fim de ridiculariza-las (Muniz, 2017, grifo nosso).

No enunciado acima, ele recorre aos dados para argumentar como se deram a constituição das exposições do grupo estabelecido como antimodelo (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014), por causa de seus atos. Como historiador, a seleção de dados e a sua apresentação em coerência cronológica demonstra a sua imprescindibilidade na discussão (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Primeiro, porque a escolha do articulista confere aos dados citados uma presença, o que é essencial na argumentação (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Segundo, porque demonstra ao leitor que as colocações “se desenvolvem embasadas

em uma atividade da razão” (Amossy, 2017, p. 147). Essas razões, a partir da observação do texto, “são elaboradas [...] e existem numa memória discursiva sempre vivaz” (Amossy, 2017, p. 161). Isso é perceptível na rememoração da “Grande Exposição de Arte Alemã” e a exposição de “Arte Degenerada”, cujas diferenças de recepções do público são apontadas por Muniz. Em seguida, ele descreve que os nazistas se posicionaram:

[4] Usando sobre as imagens ou esculturas frases com intuito “pedagógico” de “explicar” seu significado aos visitantes (Muniz, 2017).

Com esta afirmação sobre um fato, Muniz conduz os leitores a pensar que o campo político-religioso agiu similarmente, ao nomear as obras de arte e atribuí-las sentidos distorcidos, tendo em vista ensinar a seus simpatizantes o que eles julgavam como o real teor das produções artísticas. Fiorin (2018) salienta que trata-se de uma “distorção do ponto de vista do adversário” (Fiorin, 2018, p. 216). O sucesso dessa argumentação se dá “quando a audiência não sabe exatamente o que o outro disse” (Fiorin, 2018, p. 219). Para lançar luz a uma possível ignorância de quem lê, o sujeito argumentante vê-se incumbido de retomar o passado, por isso, explica:

[5] Os nazistas também organizaram simultaneamente uma outra exposição chamada “Grosse deutsche Kunstausstellung (‘Grande exposição da Arte Alemã’), com obras de arte ditas ‘não degeneradas’”. Contudo a exposição da “Arte Degenerada” recebeu um número imensamente maior de visitantes do que a exposição com obras consideradas “não degeneradas (Muniz, 2017, grifo nosso).

Muniz segue citando a Alemanha e usa parte de seu texto para citar o nazismo, cujo líder visou, “por meio da força retórica de seu discurso, fazer o povo alemão compreender que o seu posicionamento [...] era o justo, o correto” (Seixas, 2019a, p. 145). O posicionamento hitlerista diz respeito ao ódio à arte contemporânea, produzida por judeus, por isso, o historiador esmiuça a história alemã, o que faz seu texto assumir um caráter pedagógico para enfraquecer uma possível distorção do campo oposto. Conduz a pensar que assim como os judeus (grupo minoritário) sofreu ataques, os artistas e demais organizadores da Queermuseu (outro grupo minoritário) também foi alvo de retaliação.

Hitler enxergava ameaça nas produções judias, portanto, “era função precípua a seu discurso a de continuar educando os espíritos dos alemães na crença da superioridade da identidade ariana” (Seixas, 2019a, 145). Essa empreitada visava protegê-los “dos ‘perigos’ que outras identidades significavam para esse povo” (Seixas, 2019a, 145). Provavelmente empossado dessa noção — através da comparação — Muniz direciona seus leitores a pensar como a arte na Queermuseu é vista como ameaça aos valores dos político-religiosos, assim como a arte de outros grupos foram concebidas pelos nazistas. Assim, direciona os leitores a

compreenderem que os opositores não se movem pela preocupação do bem comum, mas pelo preconceito latente contra as diferenças, “nesse sentido, agir com preconceito é agir irracionalmente” (Nascimento, 2018a, p. 476). O historiador continua:

[6] **Esta nota histórica nos traz a reflexão de que não é primeira vez que obras de arte recebem tratamento difamatório. Por outro lado, nos mostra que são poderosas demais para serem ignoradas. Elas transcendem seu próprio tempo, traem seu próprio criador,** significam e ressignificam aos olhos de seu apreciador ou mesmo de seu inquiridor (Muniz, 2017, grifo nosso).

Ao justificar “esta nota histórica nos traz a reflexão de que não é primeira vez que obras de arte recebem tratamento difamatório”, vê-se como ele faz uso da função argumentativa da memória discursiva para construir credibilidade e persuadir (Paveau, 2013b). Sob outro prisma, ele cita o poder da arte para driblar a tentativa de invisibilidade. Isso porque “traem seu próprio criador”, ou seja, o objeto artístico, uma vez posto no mundo concreto, se torna livre para ressignificações do outro (Bakhtin, 2011). Leiamos a continuidade do raciocínio:

[6] No Brasil recentemente uma série exposições de arte tem estado sob o astuto olhar censor de **certos grupos políticos conservadores**. O caso mais emblemático é o do Queermuseu. Que foi duramente criticado até o fechamento da exposição. Exposição esta que já havia sido apresentada em Washington e também em Varsóvia, capital da Polônia, coincidentemente uma das cidades que mais sofreu com o regime nazista (Muniz, 2017, grifo nosso).

Após discorrer sobre o histórico alemão, o articulista o liga ao Brasil contemporâneo. Substitui-se os grupos nazistas por “certos grupos políticos conservadores”. Ademais, cita outros lugares onde a Queermuseu esteve, mas não houve represálias. Os empréstimos e reciclagens de outras cenas em *cronotopos* diferentes segue sendo um meio de fortalecer o argumento de comparação (Fiorin, 2018), que, até aqui, é o mais recorrente em seu texto. Ainda pontua:

[7] Porém se antes as obras do Queermuseu ficariam restritas a poucos e seletos observadores, que pudessem acessá-las em uma exposição realizada na galeria de um banco privado, **agora, elas romperam para além de seus próprios limites e estão no foco do olhar de todos. Bertold Brecht**, poeta alemão exilado durante o regime nazista, se questionava, “que tempos são estes, em que é quase um delito falar de coisas inocentes” (Muniz, 2017, grifo nosso).

Segundo Muniz, as obras da Queermuseu foram repudiadas no referido *cronotopo* devido ao *locus* selecionado pela organização. Assim, apresenta a causa (lugar público) e o efeito (possibilidade do olhar de todos) (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). O efeito “olhar de todos” pode ser visto como um problema para o leitor, o que pode conduzi-lo a pensar: “e se não houvesse o olhar de todos?”. A argumentação de Muniz enfoca em uma possível recepção diferente por parte do público, de acordo com o lugar de inserção das produções. Dando continuidade, Bertold Brecht é evocado no enunciado como figura de autoridade

(Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]), que lança um questionamento pertinente frente a causa.

Fazer uso do questionamento brechtiano como elemento composicional do enunciado, apresenta para o leitor como a percepção do artista durante o nazismo ainda faz sentido frente a situação da Queermuseu. Através disso, percebe-se como Muniz não cessa de recorrer à memória discursiva (Paveau, 2013b). Certamente, compreende que pode suscitar no leitor, através da atividade da razão, o ódio. Este “é um sentimento, cujo fundamento emocional é a raiva, a qual está na base da indignação contra as injustiças” (Nascimento, 2018b). No próximo enunciado, aponta:

[8] **Pois o surto pseudo moralizante caiu como um tacape sobre a arte alemã, e conseqüentemente sobre as liberdades individuais.** As cores sumiram, o riso silenciou, **o pensar por si mesmo foi substituído pela norma publicada, por uma estética sombria que trouxe uma geração.** Surtos moralizantes quase sempre precedem o horror, a insensibilidade e a insensatez (Muniz, 2017, grifo nosso).

Ao citar: “Pois o surto pseudo moralizante caiu como um tacape sobre a arte alemã, e conseqüentemente sobre as liberdades individuais”, ele organiza as conseqüências no *cronotopo* alemão, direcionando o leitor a observar a possibilidade de semelhança com a arte brasileira. Através de “as cores sumiram, o riso silenciou”, os verbos no passado operam despertando o medo (*phobos*) de que isso aconteça no país.

O argumento pelo medo “duplica de forma crescente — se o deixam acontecer agora, o fenômeno vai se desenvolver e se expandir sob diversas formas” (Amossy, 2017, p. 114). Em seguida, “o pensar por si mesmo foi substituído pela norma publicada”, o que possibilita o leitor notar a semelhança com um cenário distópico. O “por uma estética sombria que trouxe uma geração” opera demonstrando como a arte perderá a luz. O procedimento retórico que “consiste no recurso às metáforas da luz e da obscuridade” é uma “antítese que exarceba a oposição” (Amossy, 2017, p. 114). Vejamos o desfecho de sua argumentação:

[9] Como disse **Adorno**: “A grandeza de uma obra de arte está fundamentalmente no seu caráter ambíguo, que deixa o expectador decidir sobre seu significado”. Na tentativa de silenciá-la, ela gritou. Gritou alto, para que todos a ouvissem, até mesmo os que a tentaram silenciar! A arte sobreviverá certamente. Mas são tempos sombrios sem dúvida. Em que o pincel segue os contornos do medo, os poemas devem ser ditos em segredo, a única nudez tolerada é a da ignorância explícita (Muniz, 2017, grifo nosso).

Outra figura de autoridade é posta no texto: Adorno (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Em vez de artista, Theodor Adorno foi um sociólogo. Muniz elenca pontos de vista de diferentes campos do saber para elucidar que há um caráter consensual e não negociável acerca da defesa da arte. Este caráter comunga com o dele, que se coloca como um dos porta-vozes do campo dos defensores da liberdade artística. Isso se torna explícito na próxima colocação:

[10] **Como historiador não posso me furtar a responsabilidade de alertar a sociedade**, que fenômenos iguais a estes já se passaram neste mundo. E que as consequências foram terríveis. "**A função do historiador é lembrar a sociedade daquilo que ela quer esquecer**" diria Peter Burke. No que completa Bertold Brecht, pois "aquele que ri ainda não recebeu a terrível notícia que está para chegar" (Muniz, 2017).

"Como historiador" implica a ideia de dever e evoca para si esse lugar de figura de autoridade, heróica, que usa o texto para destruir o "monstro" (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966]). Por dever a profissão, em suas palavras, ele afirma: "não posso me furtar a responsabilidade de alertar a sociedade, que fenômenos iguais a estes já se passaram neste mundo". Nota-se, o argumento de direção como ato polêmico (Nascimento, 2018a), que opera despertando "o temor de que uma ação nos envolva num encadeamento de situações cujo desfecho se receia" (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014 [1966] p. 327).

Este argumento assume a forma do que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014 [1966]) chamam de *propagação*. Ou seja, o historiador visa alertar contra o fenômeno social da censura para que não se torne majoritariamente aderida como defesa dos bons costumes. Todos os seus argumentos "fazem parte de um arsenal de razões" (Amossy, 2017, p. 160). A razão, durante a delineação de Flávio Muniz, revelou o seu desejo de despertar a emoção no outro e uma possível reavaliação sobre a Queermuseu, que julga justa diante do leitor.

Isto posto, passemos, então, a análise do quadro de microatos polêmicos, que caracterizaram o evento polêmico, tendo em vista responder a nossa questão situada na introdução: O que é arte, por que uma obra de arte pode ser tão polêmica e quais microatos polêmicos impulsionaram os campos antagônicos a cárem no jogo da dicotomia e da polarização, no "nós contra eles" (Amossy, 2017) no espaço público?

#### 4.2.5 Os microatos polêmicos empregados pelos campos em disputa

Leiamos o quadro de microatos polêmicos, que aponta como cada campo em disputa depreende os sentidos de maneira não apenas diferentes, mas divergentes:

**Quadro 1 – Microatos polêmicos mapeados no evento polêmico**

<b>Microatos Polêmicos</b>	<b>Defensores da liberdade artística</b>	<b>Político-religiosos</b>
Criança	Sujeito social e histórico que, embora em formação, é dotado de	Sujeito social e histórico desprovido de maturidade e discernimento acerca de gênero e sexualidade. Não

	discernimento para assumir uma identidade não cisheteronormativa.	deve assumir identidades desviantes da indicada pela Bíblia Sagrada e o Patriarcado.
Travesti	Identidade de gênero legítima e digna. Símbolo de resistência à cisheteronormatividade.	Identidade de gênero ilegítima. Símbolo de abjeção, associação à prostituição e a marginalidade.
Deusa	Título legítimo de divindade. Portanto, deve ser reverenciada.	Título deslegitimado, através de uma ótica que considera somente a existência e a soberania do Deus judaico-cristão.
Família	Conceito que abrange diferentes configurações, sobretudo as não cisheteronormativas.	Conceito fundamentado no conservadorismo. Instituição constituída pelo pai (cisgênero e heterossexual), a mãe (cisgênero e heterossexual) e os filhos (fruto da procriação).
Diversidade	Convivência e respeito às diferenças de gênero, sexualidade e religião no espaço público.	Respeito direcionado apenas a supremacia da tradição estabelecida pelo conservadorismo no espaço público, sendo esta responsável pela ordem social.
Artista	Profissional dotado de talento artístico. Defensor e difusor da diversidade como causa justa, através de suas habilidades criativas.	Causador de impacto, transgressor das normas e inimigo social.

Arte	Instrumento educativo de visibilização da beleza existencial de grupos minoritários nos espaços de poder, a serviço da liberdade de expressão e da diversidade. Visa contrapor, visualmente, o preconceito na esfera pública.	Instrumento de valorização do belo, isto é, a preservação da moral e dos bons costumes. Forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano.
Beleza	Atributo a serviço da valorização de todos os tipos de corpos, sexualidade e credos, apontando o respeito à pluralidade como pilar de uma sociedade ideal.	Atributo de obras que emanam o valor do “belo” como manifestação material de metafísica ou transcendência, normalmente a noção é alinhada ao conservadorismo.
Exposição	Atividade cultural que busca transcender as imposições conservadoras, refutar as práticas de invisibilização contra grupos minoritários e promover o questionamento entre a realidade das obras e do mundo atual em questões de gênero e suas nuances. Segue a lei e indica, com responsabilidade, a faixa etária e os grupos que podem realizar a visita.	Atividade cultural que não exhibe conteúdo envolvendo imoralidade sexual, vilipêndio religioso, diversidade de gênero e sexualidade. Segue criteriosamente a lei, faz indicação de faixa etária e fiscaliza minuciosamente os grupos que farão a visita.
Petista	Membros do Partido dos Trabalhadores ou simpatizantes. Palavra usada para defender uma identidade política ancorada na esperança trabalhista.	Apoiadores da corrupção e do crime. Inclínados a promover a desordem econômica e social.
Tradição	Solapa as não concepções de família heteronormativa, alinhada ao Patriarcado. Contribui para a manutenção do padrão conservador instaurado em museus.	Cumprir um papel importante para a sociedade, visto que preserva os valores morais de instituições como a igreja e a família patriarcal.

<i>Queer</i>	Significante não normativo. Identificação contrária ao sistema cisheteronormativo.	Abjeto, que se encaixa fora da norma de gênero e sexualidade previamente estabelecida pelos valores conservadores.
Democracia	Regime político que respeita o processo de inclusão, logo, preza pelo interesse e demandas de todos, sobretudo, os sujeitos invisibilizados.	Regime político que visa, somente, o respeito a grupos político-religiosos e conservadores, através de uma perspectiva fundada numa noção de maioria, sem levar em consideração as demandas das minorias quantitativas nos espaços de poder.
Liberdade de expressão	Ato legítimo e democrático. Porém limitado.	Direito usado para manifestar opiniões críticas sobre minorias sexuais, de gênero e religiosas.
Brasileiro	Cidadão que defende a diversidade e a proposta de romper padrões conservadores que não contemplam toda a sociedade. Preza pelos valores defendidos pelo espectro político de esquerda.	Cidadão que boicota a diversidade proposta pela exposição e os demais valores prezados pela esquerda, em defesa das normas conservadoras estabelecidas.
Liberalismo	Considerado o próprio fascismo, por assumir um caráter ditatorial, de repressão às diferenças.	Considerado uma corrente política em defesa da democracia, através da erradicação de obras de arte que, segundo eles, ameaçam a fé cristã, a infância e a moral.

**Fonte:** Elaborado pela autora a partir dos artigos de opinião e editorial analisados.

Assim, todos os microatos polêmicos imantados “pela força semântica e argumentativa do evento polêmico em processo” (Nascimento, 2018a, p. 26) contribuíram para o encerramento da exposição no referido *cronotopo*. Dentre todos os microatos apresentados, tem-se a arte

como o principal, visto que os demais orbitam em torno do seu conceito e função social no espaço público.

## 5 CONCLUSÃO

As polêmicas envolvendo arte, como discorremos, atuam na contemporaneidade energizadas por ventos passados, afinal, a arte é o campo caracterizado por dois conceitos suscetíveis a polêmicas contínuas: a beleza e o gosto. Desde a época de Platão e Aristóteles, a humanidade tem travado discordâncias sobre tal objeto. No entanto, esta pesquisa buscou redirecionar o olhar para um terceiro fator: o valor. O evento polêmico analisado nos permite confirmar que os campos discursivos em disputa divergem por questões relacionadas aos valores, e não por haver incoerência estilística nas obras de arte. Por isso, a obra *Travesti da lambada e deusa das águas* foi uma das mais discutidas. Além disso, a análise do *corpus*, constituído por sete artigos de opinião e um editorial, cujas autorias são de sujeitos argumentantes posicionados em diferentes espectros políticos, confirmou o relevo aos valores.

Tal polêmica em torno das produções artísticas ocorreu entre os político-religiosos e os defensores da liberdade artística, porque os seus ideais não estão fundamentados puramente em uma perspectiva ontológica nem epistemológica, mas, sim, em uma perspectiva axiológica sobre a arte. A perspectiva adotada se liga às discussões históricas e sociológicas acerca de gênero, sexualidade e religião. Três temas sensíveis, visto que, embora naturais do mesmo país, os grupos antagônicos usam óticas complexas e diferentes para depreendê-los. Para o campo político-religioso, a cisgeneridade é absoluta, inviolável e significa a obediência a Deus, que, segundo eles, estabeleceu em Gênesis, a sua opinião sobre isso.

Do mesmo modo, se Adão e Eva foram criados para formarem o modelo ideal de família, a sexualidade padrão e absoluta é a heterossexual, porque o sexo culmina na reprodução. A preconização do mito judaico-cristão opera atrelando gênero e sexualidade à religião, cujo fundamento é o modelo revelado pela observação comportamental do primeiro casal bíblico. Para o campo dos defensores da liberdade artística, fundamentado na defesa à laicidade do país e na diversidade de expressão, o gênero, a sexualidade e a religião não são conceitos homogêneos, porque isso beira às posturas ditatórias e antipluralistas, bem como ao autoritarismo. Isso porque usam a noção do politicamente correto como elemento basilar das suas práticas comportamentais na sociedade, ao passo que vislumbram a igualdade e a justiça para todas as pessoas. Logo, apontam a maneira desequilibrada e psicologicamente extenuante em que o campo oposto ancora suas crenças.

Por meio dos dispositivos analíticos da polêmica: evento polêmico, ato polêmico e microato polêmico em diálogo com os dispositivos analíticos da argumentação multimodal,

percebemos que, além da perspectiva axiológica em predominância, houve uma série de argumentos empregados pelos campos em disputa. No decorrer da leitura, foi possível elencar, através dos tecnodiscursos veiculados nos artigos de opinião, os seguintes atos polêmicos: *ad hominem*, *ad populum*, *ad humanitatem*, incompatibilidade, hierarquia, vínculo causal, autoridade, exemplo, ilustração, modelo, antimodelo, dissociação das noções, analogia, comparação. Além disso, notamos o discurso bivocal e o engajamento emocional, perceptível através da ironia e da retórica do ressentimento. Todos esses elementos constituíram um discurso polêmico fundamentado nas paixões aristotélicas, que culminaram em uma visível dicotomia e polarização acionadas pela memória discursiva.

A análise também revela como os enunciados selecionados e organizados pelos sujeitos argumentantes dialogam com valores socioculturais amplamente compartilhados, mas interpretados de forma divergente pelos campos discursivos em oposição. Através da *exotopia* e da empatia ativa, a ADA demonstra como os sentidos atribuídos aos textos e imagens presentes na Queermuseu são ressignificados pelos antagonistas para consolidar seus pontos de vista. Essa disputa enunciativa expõe as tensões entre a liberdade artística e a moralidade religiosa, com implicações significativas tanto para o debate público quanto para as políticas culturais.

A articulação entre as estratégias argumentativas e a circulação do discurso em espaços digitais ressalta a complexidade dos eventos polêmicos contemporâneos. O caráter tecnodiscursivo dos artigos de opinião e do editorial exemplifica como as plataformas digitais funcionam como catalisadoras da polêmica, amplificando vozes, intensificando polarizações e moldando a recepção pública dos discursos, assim como a energizar a própria polêmica. Nesse contexto, a ADA torna-se uma perspectiva analítica eficaz para compreender como os sujeitos argumentantes posicionam-se, reagem e atuam, construindo significados que transcendem os limites do enunciado e tornam-se parte de um dialogismo social mais amplo. Sendo assim, aqui reiteramos a importância da polêmica, do dissenso e do desacordo no espaço democrático da nossa contemporaneidade, inclusive, obviamente, também, no espaço digital.

Em suma, dentre todos os microatos polêmicos mapeados, a arte é posta em relevo, visto que em torno dela se ramificaram outros microatos polêmicos. Cada posicionamento axiológico produziu enunciados voltados a defendê-la, conceituá-la ou refutá-la. Portanto, a partir disso, nosso objetivo foi compreender o significado de arte na contemporaneidade, a partir das vozes polêmicas dos campos discursivos em disputa. Assim, visamos complementar e apontar como, embora existam diversas definições, cada grupo, atravessado pela cultura, ideologia, intenções

etc cingem a arte, um objeto complexo passível de discussões da Antiguidade até a contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

ALTHAUS-REID, Marcella. **The Queer God**. Routledge, 2004.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da Polêmica**/Ruth Amossy; coordenação da tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; tradução: Rosalice Botelho Wakim Souza Pinto... [et al.]. – São Paulo: Contexto, 2017. 224 p.

AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. Tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira; Angela M. S. Corrêa et al. São Paulo: Contexto, 2018.

AMOSSY, Ruth. **Estereótipos e clichês**. 1a ed. São Paulo: Contexto, 2022.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Joachim. Imagens que falam: Uma aproximação da Iconografia Hindu. Revista de Estudos da Religião, v. 4, p. 1-17, 2006.

ANGENOT, Marc. **Dialogues de sourds**: traité de rhétorique antilogique. Paris: Mille et une nuits, 2008.

ANGENOT, Marc (2019). A retórica da qualificação e as controvérsias de rotulagem. Revista Eletrônica De Estudos Integrados Em Discurso E Argumentação, 18(1). <https://doi.org/10.17648/eidea-18-2283>.

ARREGUY, Marília Etienne. De “mortos-vivos” a “não-mortos”: pensamento mágico, violência e insurgência nos protestos atuais. Educar em Revista, n. 64, p. 117-135, 2017.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse, Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 [c. 330-326 a.C].

AZEVEDO, Luis Felipe. **‘Crime’, ‘satânico’, ‘pornográfico’: parlamentares bolsonaristas criticam Madonna e investimento do Rio em show**. O Globo, 2024. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2024/05/crime-satanico-pornografico-parlamentares-bolsonaristas-criticam-madonna-e-investimento-do-rio-em-show.ghtml> > Acesso em 15 mai. 2024.

BAKHTIN, M. **Forms of time and choronotope in the novel**. In: Dialogical imagination: four essays by M. M. Bakhtin. Translated by C. Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1998 [1981].

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 325.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª Edição). 176 p.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

BAKER, Catherine. 'If Love Was a Crime, We Would Be Criminals': The Eurovision Song Contest and the Queer International Politics of Flags. *Eurovisions: identity and the international politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, p. 175-200, 2019.

BARBOSA, Bruno Cesar. "Doidas e putas": usos das categorias travesti e transexual. *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, p. 352-379, 2013.

BENTES, Ivana. **Arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas**. *Revista Cult*. 11 set. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/> > Acesso em 14 jul. 2024.

BESSA, Celso. **Exposição Queermuseu/Santander, Liberdade de Expressão e Idiotice Generalizada**. Blog Celso Bessa. 12 set. 2017. Disponível em: < <https://celsobessa.com.br/2017/09/12/exposicao-queermuseusantander-liberdade-de-expressao-e-idiotice-generalizada/> > Acesso em 25 jun. 2024.

BÍBLIA ALMEIDA. **Bíblia Sagrada**. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. Edição Revista e Atualizada no Brasil, 3ª ed. (Nova Almeida Atualizada). Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017. 1400 p.; 11,5 x 16,5 cm.

BLAIR, Anthony. Probative Norms for Multimodal Visual Arguments. *Argumentation*, v. 29, n. 2, p. 217-233, mai. 2015. DOI <https://doi.org/10.1007/s10503-014-9333-3>.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Semana de Arte Moderna: o que comemorar?*. *Remate de Males*, v. 33, n. 1-2, p. 23-29, 2013.

BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o dialogo inconcluso**. In: Barros, D. E Fiorin, J.L. (Org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994, v., p. 11-27.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**./ 22ª ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2022 [1990].

CALDEIRA, Cleusa. Teologia negra: a fenomenologia do damné como caminho de humanização. *HORIZONTE: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 17, n. 53, 2019.

CASTRO, Wagner José Silva de. **Intelectuais, professores e artistas: práticas educativas, arte engajada e o massafeira livre (1955-1981)**. 2014.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. **Mudanças e novas identidades musicais no Pará-o antes e o depois do surgimento da Lambada**. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história. *Revista Nava*, v. 2, n. 1, 2016.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v. 25, p. 71-87, 2012.

CONE, James H. Black theology and the black church: Where do we go from here?. *Crosscurrents*, v. 27, n. 2, p. 147-156, 1977.

CONE, James H. Black theology in American religion. *Journal of the American Academy of Religion*, v. 53, n. 4, p. 755-771, 1985.

**Conheça as obras de Lucimary Brilhardt, a artista que pinta quadros de Bolsonaro**. Folha de São Paulo. 4 mai. 2022. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1731911391826172-conheca-obras-de-lucimary-billhardt-artista-que-pinta-quadros-de-bolsonaro>> Acesso em 20 mai. 2024.

CORDEIRO, Ana Luisa Alves. ASHERAH: A Deusa Proibida ASHERAH: The Forbidden Goddess. *Revista Aulas*, v. 1, n. 4, p. 1-22, 2007.

DA SILVA, Geórgia Sibebe Nogueira et al. A construção do ser travesti. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 11, p. 381-403, 2019.

DE ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2017.

DE CASTRO, Isis Pimentel. Arte e História: a concepção de arte no oitocentos e sua relação com a cultura histórica. *Sæculum—Revista de História*, 2006.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff; VIVIANI, Maria Cristina Simões. Conservadorismo, discursos antigênero e disputas narrativas em torno das artes no Brasil. *Revista TOMO*, v. 42, p. e18801-e18801, 2023.

DE OLIVEIRA; Rachel Cecília; PAZETTO, Debora. **Apresentação – “... não se segue que tudo é arte”**. In: DANTO, Arthur, 1924-2013. *O que é arte / Arthur Danto; Tradução e apresentação: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto*. – Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. Coleção Estéticas. 232 p.

DE OLIVEIRA; Rachel Cecília; PAZETTO, Debora. **Prefácio**. In: DANTO, Arthur, 1924-2013. *O que é arte / Arthur Danto; Tradução e apresentação: Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto*. – Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. Coleção Estéticas. 232 p.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. 3. Ed. Introdução, análise e notas: Étienne Gilson. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1637].

DIAS, Rosa, 1947 – **Páginas da vida, páginas da arte** / Rosa Dias. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. 136 p.

DUNKER, Christian. **Psicologia das massas digitais e análise do sujeito democrático**. In: STARLING, Heloísa et al. Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

EMEDIATO, Wander. **Análise do discurso numa perspectiva enunciativa e pragmática**. Wander Emediato. – 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. figs.; quadros.

ESSINGER, Silvio. Crítica: **Beyoncé desafia estereótipos e chega perto da obra-prima em ‘Cowboy Carter’**. O Globo. 29 set. 2024. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/03/29/critica-beyonce-desafia-estereotipos-e-chega-perto-da-obra-prima-em-cowboy-carter.ghtml> > Acesso em 30 mai. 2024.

FARACO, C. A. Interação e linguagem: balanço e perspectivas. Calidoscópio, v. 3, n. 1, p.214-221, 2005. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6244>. Acesso em: 13 dez. 2024.

FERRAZ, João Grinspum. O expressionismo, a Alemanha e a ‘Arte degenerada’. CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura, v. 1, n. 1, 2015.

FIDELIS, G. (curador); TAVARES, M. (texto) [catálogo de exposição]. Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

FIDELIS, G. (org.). **Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira**. Rio de Janeiro: EMEAV, 2018.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. A Trajetória das Paixões. Revista Sinergia, v. 20, p. 6-17, 2019.

FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. ALFA: Revista de Linguística, v. 51, n. 1, 2007.

FIORIN, José Luiz. **A sacralização da política**. In: FULANTI, Oriana de Nadai; BUENO, Alexandre Marcelo. Linguagem e política: princípios teórico-metodológicos. São Paulo: Contexto, 2013. p. 21-38.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2018.

FOSTER, Gustavo. **“Queermuseu”: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição**. 11 set. 2017. GZH Artes. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html> > Acesso em 20 mai. 2024.

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico**. In S. Freud, Obras psicológicas de Sigmund Freud (Vol 1, pp. 63-93). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911), 2004.

FREELAND, Cynthia. **Teoria da Arte: uma breve introdução** / Cynthia Freeland; tradução de Janaína Marcoantonio. 1. Ed. – Porto Alegre: L&PM, 2019. 224 p.

FUCHS, Isabela Marques. Provocação e participação: a evocação do momento presente em "Urnas Quentes" de Antonio Manuel: (1968). *Revista Ciclos*, v. 4, n. 8, p. 92-101, 2017.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966]. — (Coleção tópicos).

GEBARA, Ivone; ROSADO-NUNES, Maria José. **Teologia feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal**: entrevista com Ivone Gebara. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, p. 294-304, 2006.

GEBARA, Ivone. **Caminhos para compreender a teologia feminista** / Ivone Gebara. São Paulo: Editora Recriar, 2023.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira; ZAN, JOSÉ ROBERTO. **Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo**. 2014. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014. Campinas: UNICAMP.

GONÇALVES, L. P. A intelectualidade integralista de Plínio Salgado: uma análise do discurso literário. *Literatura e autoritarismo: translações culturais - repressão e resistência*, Santa Maria, v. 1, n. 13, 2009a.

GONÇALVES, L. P. A intelectualidade integralista: nacionalismo e identidade na literatura de Plínio Salgado. *Locus: Revista de História*, v. 15, n. 2, 2009b.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. A configuração funcional da argumentação prática: uma releitura do layout de Fairclough & Fairclough (2012). *Revista Eletrônica De Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, v. 19(2), p. 109-137, 2019. DOI <https://doi.org/10.17648/eidea-19-v2-2498>.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto.; ISOLA-LANZONI, Gabriel. A Terra é plana?: uma análise da articulação entre argumentação epistêmica, multimodalidade e popularização científica no YouTube. *Redis: Revista De Estudos Do Discurso*, v. 8, p. 84–121, 2019. DOI <https://doi.org/10.21747/21833958/red8a4>.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. A Dinâmica da (Re) construção do ethos em cadeias discursivas digitais: uma discussão teórico-metodológica. *Verbum*, v. 9, n. 1, p. 65-94, 2020a.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Multimodal metaphors and practical argumentation: discussing rhetorical effects and modes of articulation between modalities/Metáforas multimodais e argumentação prática: discutindo efeitos retóricos e modos de articulação entre modalidades. *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 28, n. 2, p. 801-844, 2020b.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. PIRIS, Eduardo Lopes (orgs.). **Estudos de linguagem, argumentação e discurso**. 1.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. MACAGNO, Fabrizio; DE AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan. Argumentação multimodal: desafios e tendências recentes. Uma introdução ao número especial. *Revista da ABRALIN*, p. 722-736, 2021.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. A construção do argumento na argumentação multimodal. 30 out. 2022a. YouTube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3GeBJzeGvUo&t=4423s> > Acesso em 20 abr. 2023.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Fake news, moral panic, and polarization in Brazil: A critical discursive approach. *Linguistic Frontiers*, v. 5, n. 2, p. 51-60, 2022b.

GRAZIANO, Xico. MBL fez campanha por boicote a exposição e não há nada de errado nisso. *Poder360*. 13 set. 2017. Disponível em: < <https://www.poder360.com.br/opinioao/mbl-fez-campanha-por-boicote-a-exposicao-e-nao-ha-nada-errado-nisso/> > Acesso em 23 mai. 2024.

GUEDES, Tarcísio Pereira. “**Eu não nasci de chocadeira**”: a polêmica entre reformistas e tradicionalistas sobre o estatuto das famílias do século XXI / Tarcísio Pereira Guedes. – Feira de Santana, 2023.

GROARKE, Leo. Art and Argument. *Informal Logic*, v. 18, n.2, p. 105-129, 1996. DOI <https://doi.org/10.22329/il.v18i2.2376>.

GROARKE, Leo. Depicting visual arguments: an “ART” approach. *In: PUPPO, Federico (org.). Informal Logic: A “Canadian” Approach to Argument. Windsor: Windsor Studies in Argumentation, 2019. P. 332-374.*

HAYNES, Deborah. J. **Bakhtin and the visual arts**. *In: HOLLY, Michael Ann. A Companion to Art Theory. Oxford: Blackwell, 2002.*

HILL, Marcos César de Senna, 1956 - **Quem são os mulatos? sua imagem na pintura modernista brasileira** / Marcos César de Senna Hill. - 2008. (523 f.): il.

HUMBLE. Paul N. **Anti-Art and The Concept of Art**. *In: HOLLY, Michael Ann. A Companion to Art Theory. Oxford: Blackwell, 2002.*

JOÃO, E. J. A. Oh tio, este Jesus nem branco é! Repensando a imagética de Cristo através da cultura visual, um contributo à Teologia Negra e Africana. *Identidade!*, v. 27(1), p. 73–104, 2022.

KELLEY. True. **Who Was Pablo Picasso?**. USA: Grosset e Dunlap, 2009.

KJELDSEN, J. The Rhetoric of Thick Representation: How Pictures Render the Importance and Strength of na Argument Salient. *Argumentation*, v.29, n.2, p. 197-215, maio 2015. <https://doi.org/10.1007/s10503-014-9342-2>.

KJELDSEN, J. Visual rhetorical argumentation. *Semiotica*, v. 2018, n. 220, p. 69–94, 26 jan. 2018. DOI <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0136>.

LINARDI, Fred. Por que os escoceses usam “saia”? Super Interessante. 10 set. 2010. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-os-escoceses-usam-saia> > Acesso em 13 mai. 2024.

LOPES, Priscila Santos; NASCIMENTO, Lucas. Polêmica religiosa nos panfletos de Eulálio Motta: uma análise dialógica da argumentação. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, v. 22, n. 3, p. 169-186, 2022. <https://doi.org/10.47369/eidea-22-3-3565>

LOPES, Priscila Santos; NASCIMENTO, Lucas. Deus, Pátria e Família: análise dialógica da argumentação polêmica nos panfletos políticos de Eulálio Motta (1964-1969). In: 5o Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (SEDiAr), 2023, São Paulo. Anais do 5o Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (SEDiAr). Ilhéus: Editus- Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2023. v. V. p. 484-494.

LOPES, Priscila Santos; NASCIMENTO, Lucas. **Análise dialógica da argumentação polêmica no discurso político de Eulálio Motta**. In: Jacson Baldoino Silva; Emanuelle Reisurreição Dantas; Fagner Carvalho Silva; Silvana Silva Farias de Araújo; Huda da Silva Santiago; Liliane Lemos Santana Barreiros; Lucas Nascimento. (Org.). Diversidade linguística e práticas discursivas no contexto brasileiro. 1ed. Tutóia: Editora Lupa, 2024, v. , p. 250-277.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. Revista estudos feministas, v. 9, p. 541-553, 2001.

MANUEL, Antonio. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 29 de março de 2006.

MATEUS, Bruno. **ALMG fecha exposição de arte após pressão de deputado e de grupo de direita**. O TEMPO News. 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/politica/almg-fecha-exposicao-de-arte-apos-pressao-de-deputado-e-de-grupo-de-direita-1.2736121>> Acesso em 14 ago. 2023.

MASSMANN, Débora. A arte de argumentar na sala de aula. Letras, n. 42, p. 363-385, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12187/7581>. Acesso em: 27 mai. 2024.

MASSMANN, Débora. **Institucionalização e desdobramentos da retórica: história, memória e atualidade**. In: GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto; PIRIS, Eduardo Lopes (orgs.). Estudos de linguagem, argumentação e discurso. 1.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

MARTÍ, Silas. **Caso da 'Queermuseu' corre o risco de se tornar triste rotina no país**. Folha de São Paulo. 12 set. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917632-caso-da-queermuseu-arrisca-se-tornar-triste-rotina-no-pais.shtml?mobile> Acesso em 14 de jul. 2024.

MCVEE, Mary B. Revisiting the black Jesus: Re-emplotting a narrative through multiple retellings. Narrative Inquiry, v. 15, n. 1, p. 161-195, 2005.

MEDVEDEV, Pavel. **The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1985.

MEYER, Michel. **A retórica**. Rev. Téc. Lineide Salvador Mosca. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MORAIS, Frederico. **Depoimento concedido ao autor**. Rio de Janeiro, 31 de março de 2009.

MORAIS, Argus Romero Abreu de; LOPES, Luiz Paulo da Moita. “Virada moral” e entextualização do homossexual como pedófilo em falas de Bolsonaro no congresso (2000 a 2018). **Alfa: Revista de Linguística (São José do Rio Preto)**, v. 68, p. e17547, 2024.

MORELAND, Jennifer. **Quilting: An Examination of Harriet Powers and Elizabeth Hobbs Keckley**. 2012.

MUNIZ, Flávio. **Sobre a arte degenerada**. Brasil de Fato. 04 out. 2017. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2017/10/04/artigo-or-sobre-a-arte-degenerada> > Acesso em 14 jul. 2024.

**Museu de SP é acusado de pedofilia e rebate: performance não tem conteúdo erótico**. Carta Capital. 29 set. 2017. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/museu-de-sp-e-acusado-de-pedofilia-e-rebate-performance-nao-tem-conteudo-erotico/> > Acesso em 14 ago. 2023.

MUSSKOPF, André Sidnei et al. **Via (da) gens teológicas**: itinerários para uma teologia queer no Brasil. 2008.

MOTTA, Eulálio, M. **Vitória do Brasil!**. Panfleto, Mundo Novo, 02 abr. 1964. Disponível em: Acesso em: 17 ago. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, v. 19, n. 37, p. 25-56, 2011.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*, v. 18, p. 49-55, 2006.

NASCIMENTO, Silva, Lucas. **Análise dialógica da argumentação**: a polêmica entre afetivossexuais reformistas e cristãos tradicionalistas no espaço político. 2018. 557f. (Doutorado em Língua e Cultura) - Instituto de Letras, Programa de Pós- Graduação em Língua e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018a.

NASCIMENTO, Silva, Lucas. Análise dialógica da argumentação polêmica: uma hipótese geral. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 9, n. 1, p. 151-169, jan-abr/2018b.

NASCIMENTO, Silva, Lucas (2019). A criminalização da homofobia como evento polêmico: o dissenso entre LGBTs e cristãos. *Revista Científica Do Curso De Direito*, (3), 06-25. Doi: <https://doi.org/10.22481/rccd.v0i3.6063>

NASCIMENTO, Silva, Lucas. A flor mais bela: um elogio á polêmica em Dom Casmurro. In: CHAUVIN, Jean Pierre (org.). *Estudos sobre Dom Casmurro: homenagem a Lineide Salvador do Lago Mosca*. Rio de janeiro: Luva Editora, 2021.

NASCIMENTO, Silva, Lucas. **Quando atos polêmicos desafiam os limites da ética discursiva**: o discurso religioso no espaço público digital. (Conferência digital). In: *Ciclo de Conferências 2022, Análise do Discurso Digital*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2022. Disponível em:< <https://youtu.be/ocnoPdi1OvA>>. Acesso em 30 mar. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Fredson Augusto Silva; GUEDES, Tarcísio Pereira. **Escola, família e militarismo: análise retórico-argumentativa do discurso de Jair Bolsonaro em Colégio Militar de São Paulo**. *Revista Diálogos*, v. 11, n. 1, p. 211-227, 2023.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **Exposição na Assembleia Legislativa é interditada após protestos de grupo religioso e deputado**. Hoje em Dia. 19 de set. 2022. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/minas/exposic-o-na-assembleia-legislativa-e-interditada-apos-protestos-de-grupo-religioso-e-deputado-1.921691>> Acesso em 14 ago. 2023.

ORWELL, George. **1984**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

**O Queermuseu e a liberdade artística**. Gazeta do Povo. 17 set. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/editoriais/oqueermuseu-e-a-liberdade-artistica-46rm7gie6ydo8zeobt1eqkyco/>> Acesso em 12 ago. 2023.

PACHECO, Ronilso. Vinte e cinco anos de identidade!: a Teologia Negra em seu devir negro. *Identidade!*, v. 25, n. 2, p. 7-9, 2021.

PASTRO, Cláudio. **O Deus da beleza: a educação através da beleza** / Cláudio Pastro. — São Paulo: Paulinas, 2008.

PAVEAU, Marie-Anne. Genre de discours et technologie. *Pratiques*, n. 157-158, juin, 2013a, p. 7-30.

PAVEAU, Marie-Anne. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado. Trad. Jocilena Santana Prado; Eduardo Lopes Piris. In: *EID&A – revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*. Ilhéus, n. 5, p. 137-161, dez. 2013b. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/441> acessado em: 25 jun. 2024.

PAVEAU, Marie-Anne. Technodiscursivités natives sur Twitter. *Une écologie du discours numérique*, *Epistémè* 9, p. 139-176, 2013c.

PAVEAU, Marie-Anne. Des discours et des liens. Hypertextualite, technodiscursivite, ecrilecture. *Semen- Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche Comté (Pufc), p. 23-48, 2016a.

PAVEAU, Marie-Anne. L'écriture numérique. *Stardartisation, délinearisation, augmentation*. *Fragmentum*, n. 48, jul-dez, 2016b.

PAVEAU, Marie-Anne. **Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas**. Campinas: Pontes, 2021.

PINTO, Lara de Coutinho. **Proselitismo religioso e discurso de ódio: reflexões sobre os limites da liberdade de expressão religiosa**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

PERELMAN, Chaïm. **O Império Retórico**. Porto: Edições Asa, 1993.

PERELMAN, Chaïm; Lucie Olbrechts-Tyteca. **Tratado da argumentação: a nova retórica** / tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão; [revisão da tradução Eduardo Brandão]. - 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1966]. - (Justiça e direito) Título original: *Traité de l'argumentation*.

PERELMAN, Chaïm; Lucie Olbrechts-Tyteca. **Tratado da argumentação: a nova retórica** / tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão; [revisão da tradução Eduardo Brandão].

- 3ª ed.- São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014 [1966]. - (Biblioteca Jurídica WMF). Título original: *Traité de l'argumentation*.

PISTORI, M. H. C. Mikhail Bakhtin e retórica: um diálogo possível e produtivo. *Revista Rétor*, 3 (1), pp. 60-85, 2013.

Portfólio Tech by Bia Leite 2020. Issu. 15 mar. 2020. Disponível em < [https://issuu.com/bilork/docs/portfolio\\_tech](https://issuu.com/bilork/docs/portfolio_tech) > Acesso em 19 mai. 2024.

REIS, Toni. **Queermuseu: censura à exposição tem natureza política e ideológica**. Poder360. 16 set. 2017. Disponível em: < <https://www.poder360.com.br/opiniaio/queermuseu-censura-a-exposicao-tem-natureza-politica-e-ideologica/#:~:text=No%20caso%20do%20fechamento%20da,forma%20de%20expressar%20a%20vida.>> Acesso em 14 jul. 2024.

RODRIGUES, Matheus. **Entenda a diferença entre travesti e mulher trans; tema ganha destaque com Linn da Quebrada no BBB 22**. G1. 27 jan. 2022. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/diversidade/noticia/2022/01/27/entenda-a-diferenca-entre-travesti-e-mulher-trans-tema-ganha-destaque-com-linn-da-quebrada-no-bbb-22.ghtml> > Acesso em 19 mai. 2024.

RÖMER, Thomas. **A origem de Javé: o Deus de Israel e seu nome**. São Paulo: Paulus, 2016.

ROQUE, Georges. Should Visual Arguments be Propositional in Order to be Arguments? *Argumentation*, v. 29, n. 2, p. 177-195, 2015. DOI <https://doi.org/10.1007/s10503-014-9341-3>.

SANTOS, Milene Cristina. **O proselitismo religioso entre a liberdade de expressão e o discurso de ódio: a "guerra santa" do neopentecostalismo contra as religiões afro-brasileiras / Milene Cristina Santos**. – Brasília, 2013.

SANTOS, Renan. **Exposição fechada mostra que brasileiro não é mais cordeirinho**. Folha de São Paulo. 12 set. 2017. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917634-exposicao-fechada-mostra-que-brasileiro-nao-e-mais-cordeirinho.shtml> > Acesso em 26 jun. 2024.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, ANPAP, 2009.

SEIXAS, Rodrigo. **Entre a retórica do impeachment e a do golpe: análise do conflito de lógicas argumentativas na doxa política**. 2019. 433 p. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2019a.

SEIXAS, Rodrigo. Gosto, logo acredito: o funcionamento cognitivo-argumentativo das fake news. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 30, n. 59, p. 279-295, 21 dez. 2019b.

**“Se Jesus voltasse, ele teria voltado gay e travesti”, diz Fábio Porchat**. Isto É. 09 nov. 2020. Disponível em: < <https://istoe.com.br/se-jesus-voltasse-ele-teria-voltado-gay-e-travesti-diz-fabio-porchat/> >. Acesso em 21 mai. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito*. Alea: Estudos Neolatinos, v. 5, p. 29-46, 2003.

**Série de obras ‘Criança Viada’ já esteve na Câmara dos Deputados.** VEJA. 12 set. 2017. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/serie-de-obras-crianca-viada-ja-esteve-na-camara-dos-deputados> > Acesso em 22 mai. 2024.

SERRANO, Francisco. **“Políticas Antigênero: um olhar panorâmico”**. In: Corrêa, Sonia; Kalil, Isabela (eds.). Políticas antigênero na América Latina. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinas de Aids - ABIA, 2021.

SILVA, Fagner Carvalho. **Uma análise dialógica da argumentação na tentação de Jesus em Mateus 4:1-11**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2023.

SIMÕES, Mariana. **“Eu recebi mais de cem ameaças de morte”, diz curador da exposição Queermuseu.** EL PAÍS, 28 ago. 2018. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191\\_606318.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191_606318.html) > Acesso em 20 nov. 2023.

SOARES, Ana Cecília. **História da Arte**. Ceará: Sobral, 2017.

SPERB, Paula. **‘Não vejo censura’, diz dirigente do MBL sobre o fim da mostra.** VEJA, 11 set. 2017a. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra>>. Acesso em 12 de ago. 2023.

SPERB, Paula. **Veja imagens da exposição cancelada pelo Santander, no RS.** VEJA, 13 set. 2017b. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/veja-imagens-da-exposicao-cancelada-pelo-santander-no-rs> > Acesso em 20 mai. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Nova Fronteira, 2018 [1955].

TAVARES, Márcio. Arte sob ataque: os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu. Modos: Revista de História da Arte, v. 6, n. 1, p. 18-49, Jan. 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667547> > Acesso em 16 mai. 2024.

TOITIO, Rafael. “Ideologia de gênero” e “marxismo cultural” nas taras presidenciais: Marxismo e feminismo na “cena” política brasileira. Revista Brasileira De Estudos Da Homocultura, 3(10), 80–108, 2020. DOI <https://doi.org/10.31560/2595-3206.2020.10.10918>.

TORQUATO, Gaudêncio. **Afinal, a folha é de direita ou de esquerda?** 27 fev. 2024. Folha de São Paulo. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2024/02/afinal-a-folha-e-de-direita-ou-de-esquerda.shtml> > Acesso em 23 jul. 2024.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade** / João Silvério Trevisan. — 4ª ed. rev., atual. e amp. — Rio de Janeiro: Objetiva, 2018 [1986].

TSERONIS, A; FORCEVILLE, C. (Orgs.). **Introduction. Argumentation and Rhetoric in Visual and Multimodal Communication.** In: TSERONIS, A; FORCEVILLE, C. (Orgs.). Multimodal Argumentation and Rhetoric in Media Genres. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017, p. 2-24.

TSERONIS, Assimakis. Multimodal argumentation: Beyond the verbal/visual divide. *Semiotica*, v. 2018, n. 220, p. 41-67, 2018. DOI <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0144>.

ULRICH, C. B.; BINDA THEOTONIO, A. O silenciamento da Deusa Asherah: processo de monolatrização do Antigo Israel. *Religare: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 462–483, 2022. DOI: 10.22478/ufpb.1982-6605.2021v18n2.59236. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/59236>. Acesso em: 19 maio. 2024.

VASCONCELOS, Fabíola Mendonça de. **Mídia e conservadorismo: o Globo, a Folha de S. Paulo e a ascensão política de Bolsonaro e do bolsonarismo**. 2021. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

VELHO, Eduardo Gabriel; MONTARDO, Sandra Portella. “Queremos impeachment”: analisando os comentários de leitores do G1 sobre Jair Bolsonaro através de uma rede de palavras. *Revista Tecnologia e Sociedade*, v. 18, n. 52, p. 146-161, 2022.

VIEIRA, Henrique. **O Jesus Negro: o grito antirracista na Bíblia**. 1ª ed. São Paulo: Grupo Planeta, 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

WARKEN, Julia. **Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta?** CLAUDIA, 2017. Disponível em: < <https://claudia.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta> >. Acesso em 26 de mar. 2023.

WILLIAMS, Reggie L.; BONHOEFFER, Dietrich. Bonhoeffer's. **Black Jesus: Harlem renaissance theology and an ethic of resistance**. Baylor University Press, 2014.

ZANINI, Fábio; PAULUZI, Thaiza. A Folha é ‘Falha’ ou ‘Foice’? Leitores de esquerda, centro e direita debatem. 22 fev. 2021. Folha de São Paulo. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/02/a-folha-e-falha-ou-foice-leitores-de-esquerda-centro-e-direita-debatem.shtml> > Acesso em 23 jul. 2024.

## APÊNDICE A

Obra Fascinação (1909), de Pedro Peres



Fonte: Google Arts & Culture/Reprodução. Disponível em: <  
<https://artsandculture.google.com/asset/fascina%C3%A7%C3%A3o-fascination-pedro-peres/TgH9xBfcetk7mA?hl=pt-br> Acesso em: 05 mai. 2024