



Revista Brasileira de Estudos da Presença

ISSN: 2237-2660

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Motta Melo, Thálita

Pistas para uma Cartografia Performativa da ‘Nova Direita’ (2015-2019)

Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 9, núm. 4, e91005, 2019

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266091005

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463561505003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Pistas para uma Cartografia Performativa da ‘Nova Direita’ (2015-2019)

Thálita Motta Melo¹

¹Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil

RESUMO – Pistas para uma Cartografia Performativa da ‘Nova Direita’ (2015-2019) – O trabalho busca tecer uma reflexão a partir do revés da performatividade, ao cartografar a estetização da política e a politicização da arte, produzida a partir da ascensão da *nova direita* no Brasil recente, permeando aspectos de sua performatividade. Em conclusão, são discutidas questões adjacentes à carnavaлизação, a partir das estratégias da alegria, analisadas em Belo Horizonte e seu carnaval de rua, como vislumbre estético-político em meio ao *barril de cópias* mal forjadas da *nova direita*, caracterizada pela estratégia da guerra híbrida, marco da falsificação da história, como táticas para a disputa de território geopolítico.

Palavras-chave: **Carnavaлизação. Performatividade. Estetização da Política. ‘Nova Direita’.**

ABSTRACT – Clues to a Performative Cartography of the ‘New Right’ (2015-2019) – This paper aims to weave a reflection from the performativity setback, when charting the politics’ aestheticization and art’s politicization, produced from the rise of the *new right* in recent Brazil, permeating aspects of its performativity. In conclusion, it is discussed aspects concerning the carnivalization, from the joy’s strategies analyzed in Belo Horizonte and its street carnival. This is like an aesthetic-political glimpse amidst the *new right*’s ill-forged *barrel of copies*, characterized by the strategy of the hybrid war, a mark of History’s falsification, as tactics for geopolitical territory dispute.
Keywords: **Carnivalization. Performativity. Aestheticization of Politics. ‘New Right’.**

RÉSUMÉ – Indices d’une Cartographie Performative de la ‘Nouvelle Droite’ (2015-2019) – Ce travail fait une réflexion de l’échec de la performativité, dans la cartographie de l’esthétisation de la politique face la récent ascension de la ‘nouvelle droite’ au Brésil, en se concentrant sur les aspects de sa performativité. Il met en évidence le cadre performatif de la falsification de l’histoire comme une tactique dans la dispute territoire géopolitique, au milieu d’une reproductibilité mal forgé de la ‘nouvelle droite’. En contrepoint à la performativité de ces mouvements émergents dans la sphère publique du pays à partir de 2013, les questions entourant le carnavalesque sont discutées, depuis des stratégies de joie analysées à Belo Horizonte et son carnaval de rue.

Mots-clés: **Carnaualisation. Performativité. Esthétique de la Politique. ‘Nouvelle Droite’.**

Uma Espécie de Prólogo

1. 2015_Um grupo de cerca de 50 pessoas vestidas com uma camisa estampada com a bandeira do Brasil dançam juntas – em um ritmo aproximado ao axé – a coreografia da música *Seja Patriota*, em São Paulo. Em seu tutorial no YouTube, o grupo antigoverno, *Consciência Patriótica*, ensina o passo a passo dessa mesma coreografia, com a finalidade de incrementar, a partir do dispositivo do *flash mob*, os protestos pró-*impeachment* da presidente Dilma Rousseff.
2. 2015_Um pato amarelo de 12 metros de altura é inflado pela Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP), na Avenida Paulista, em uma manifestação contra o aumento de impostos. Logo mais, o mesmo pato gigante roda o país em manifestações pró-*impeachment* da presidente Dilma, com o slogan: *Não vou pagar o pato*. Em 2016, o artista plástico holandês Florentijn Hofman acusa a FIESP de plágio de sua obra *Rubber Duck*, exposta no mundo todo e inclusive em São Paulo, em 2008, e, segundo o autor, sem um fim propriamente político (SENRA, 2016).
3. 2015_Um evento no *Facebook*, denominado de *panelaço e tuitaço*, convoca para o ato de bater panela durante o pronunciamento da presidente Dilma Rousseff, ocorrido no dia 08 de março. Outros panelaços são convocados durante o pronunciamento de ministros e membros ligados ao Partido dos Trabalhadores em rede nacional. Sem sair de casa, os manifestantes batiam panelas de seus apartamentos, em grande parte, residentes das áreas nobres das principais capitais do País (Mesmo..., 2015).
4. 2015_Uma mulher coloca dois adesivos nos seios e tira a camisa durante a manifestação contra o governo de Dilma Rousseff, na Avenida Paulista, ficando seminua em meio aos manifestantes e policiais. Depois continua sua ação gritando: “*Fora Dilma, Fora PT, quero um País melhor, sem corrupção*” e posando para os fotógrafos. Juliana Isen, de 36 anos, é baiana, *bem nascida* e quer ser apresentadora de Tevê, inspirada em Hebe Camargo (A Pelandona..., 2015).
5. 2015_Exército Gladiadores do Altar: “Vestindo uniformes pretos e verdes, jovens entram marchando em uma sala cheia de espectadores. Formam uma fileira, batem continência, gritam palavras de ordem ditadas por um líder e se dizem ‘prontos para a batalha’. A cena, que pode até lembrar a

apresentação de um exército, acontece durante cultos da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Os jovens recrutas fazem parte de um projeto chamado ‘Gladiadores do Altar’, lançado em janeiro com o objetivo de formar pastores em todo o Brasil e em países por onde a igreja já se espalhou, como Argentina e Colômbia” (Jovens..., 2015, s. p.).

6. 2016_Atos de fala *pelo sim* na votação do Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados: “Pelo meu país, por Deus, por minha família, pelas pessoas de bem. O meu voto é sim! Fora Dilma, Fora Lula, fora PT!” (Delegado Waldir, do PR/GO); “Que Deus tenha misericórdia desta nação” (Eduardo Cunha); “Nesse dia de glória para o povo tem um homem que entrará para a história. Parabéns pelo presidente Eduardo Cunha. Perderam em 1964 e agora em 2016. Pela família e inocência das crianças que o PT nunca respeitou, contra o comunismo, o Foro de São Paulo e em memória do coronel Brilhante Ulstra, o meu voto é sim” (Jair Bolsonaro, do PSC/RJ); “Com ajuda de Deus, pela minha família e pelo povo brasileiro, pelos evangélicos da nação toda, pelos meninos do MBL, pelo Vem Pra Rua, dizendo que Olavo tem razão, dizendo tchau para essa querida e dizendo tchau ao PT, partido das trevas, eu voto sim!” (Marco Feliciano, do PSC/SP); “Presidente, pelo resgate da esperança do povo brasileiro, pela reconstrução do nosso país, mas, sobretudo, em defesa da vida, da família e da fé, voto sim” (Erivelton Santana, PEN/BA); “Sr. presidente, pela minha família, pelos meus filhos, pelo povo do Estado do Rio de Janeiro e pela população de Itaguaí, ordeira e trabalhadora, eu voto sim” (Alexandre Vale, PR/RJ); “Sr. presidente, sras. e srs. deputados, em um momento este país escolheu a bandeira vermelha, mas viu que errou e quer novamente o verde-amarelo, a ordem e o progresso. Esse povo que está aí fora não veio da Venezuela, não veio da Coreia do Norte. Eu queria aqui, em nome da minha família, em nome da minha Região Noroeste do estado de São Paulo, da minha cidade natal, votar ‘sim’ e registrar que William Woo, que é suplente, se estivesse aqui, também votaria ‘sim’, por um Brasil mais forte, um Brasil independente, um Brasil sem corrupção” (Fausto Pinato, PP/SP); “Sr. Presidente, pelos milhares de mineiros que me confiaram a sua representação aqui nesta casa, mineiros da minha querida Divinópolis; mineiros da minha terra natal, Nova Serrana; de Formiga; de Arcos; pelo povo de Belo Horizonte; na expectativa, sr. Presidente, de que este seja o início de uma pauta ética, que traga para a vida pública a decência e a mora-

lidade de volta; pela minha família, pelos meus filhos, pela minha esposa, pela minha neta, pelo meu pai, hoje ausente, mas sempre presente na minha vida, pela minha mãe, dona Maria, os quais me ensinaram os valores que norteiam a minha vida pública, pelos meus irmãos, eu voto ‘sim’, sr. Presidente” (Jaime Martins, PSD/MG); “Feliz é a nação cujo Deus é o Senhor! Em defesa da vida, da família, da moral, dos bons costumes, contra a corrupção e não desistindo do Brasil, meu voto é ‘sim’” (Pastor Eurico, PHS/PE); Sr. presidente, sem medo de ter esperança e com a convicção de que a Constituição Federal ampara esta sessão; pelo povo brasileiro; pelo Distrito Federal; pela nação evangélica e cristã e pela paz de Jerusalém, eu voto ‘sim’” (Ronaldo Fonseca, PROS/DF); “Sr. presidente, pelos valores que herdei dos meus pais, e que procuro repassar aos meus filhos; pela gratidão que tenho à Renovação Carismática Católica, à Canção Nova e aos demais movimentos que me ajudaram a me livrar das drogas; pelos milhões de brasileiros que vivem hoje nas drogas e não têm ajuda; para honrar os belorizontinos, os mineiros, os brasileiros nesta Terra de Santa Cruz, o meu voto é ‘sim’. E o voto do meu suplente, Euclides, também seria ‘sim’, sr. Presidente” (Eros Biondini, PROS/MG); “Glória a Deus! Sr. presidente, todos aqui ouviram eu falar ‘Fora, Dilma!', ‘Fora, Michel Temer!', ‘Fora, Eduardo Cunha!', ‘Fora, Rede Globo', mentirosa, que fica difamando pessoas. Vocês podem ser grandes aos olhos do homem, mas, para Deus, vocês são pequeninhos. Em nome do Senhor Jesus, eu profetizo a queda dos senhores a partir de hoje. E venho dizer aqui, pelos militares das Forças Armadas que estão sendo sucateados há anos, pelos militares da segurança pública que estão morrendo todos os dias, pelos militares que estão agora, inativos e pensionistas, sem salário, ‘Fora, Pezão!', ‘Fora, Dornelles!’. Chega de corrupção! O meu voto é ‘sim’. Glória a Deus! Feliz a nação cujo Deus é o Senhor” (Cabo Daciolo, PTdoB/RJ); “Sr. presidente, fui eleito por paranaenses que acreditam no resgate da moralidade na política. Fui eleito pelo projeto de fé e política da renovação carismática católica no meu estado do Paraná. Pela minha família, pela minha filha, pela minha esposa, pelo povo do Paraná, tenho orgulho em dizer: terra da Lava-Jato, avante! Polícia Federal! ‘Sim’ ao impeachment” (Diego Garcia, PHS/PR); “Srs. Deputados, sr. Presidente, povo brasileiro, em primeiro lugar, eu quero agradecer a Deus a oportunidade de ser eleito por um Estado tão amável, tão maravilhoso como Minas Gerais. Neste Estado, nasceu uma pessoa que admiro muito, que

é o apóstolo Valdemiro Santiago, e aquela Igreja maravilhosa me ajudou neste trabalho. Quero agradecer também à minha esposa, à minha filha, que vêm me dando muita força; à minha mãe; à minha tia Eurides, que cuidou de mim quando pequeno; à minha tia Geo, que me ensinou a educação. Eu quero agradecer ao povo brasileiro e dizer, neste instante, contra a corrupção, contra a roubalheira, contra a safadeza, eu sempre lutei por novas eleições. Neste momento, para que o brasileiro tenha uma nova esperança de dias melhores, de prosperidade, eu voto ‘sim’” (Franklin Lima, PP/MG) (Prandi; Carneiro, 2018).

7. 2016_Jair Bolsonaro se batiza no Rio Jordão. Ato de fala: “Mediante a sua confissão pública, eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” + Ato performativo: “Enquanto o Senado pegava fogo com a votação do impeachment da presidente Dilma Rousseff, o deputado federal Jair Bolsonaro (PSC) mergulhava nas águas do Rio Jordão, no Nordeste de Israel. Ferrenho opositor da petista, ele foi batizado no local nesta quarta-feira. A assessoria de imprensa do parlamentar confirmou a celebração da cerimônia religiosa. As imagens do batismo de Bolsonaro foram compartilhadas em redes sociais” (Enquanto..., 2016, s. p.).

8. 2017_QUEERMUSEU: “NOTA SOBRE A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU:

Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira. Pedimos sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra. O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia. Nossa papel, como um espaço cultural, é dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão. Sempre fazemos isso sem interferir no conteúdo para preservar a independência dos autores, e essa tem sido a maneira mais eficaz de levar ao público um trabalho inovador e de qualidade. Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e 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. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana. O Santander Cultural não chancela um tipo de arte, mas sim a arte na sua pluralidade, alicerçada no profundo respeito que te-

mos por cada indivíduo. Por essa razão, decidimos encerrar a mostra neste domingo, 10/09. Garantimos, no entanto, que seguimos comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e outros grandes temas contemporâneos" (Santander Cultural, 2017, s. p.).

9. 2017_Um grupo de cerca de 30 pessoas protesta em frente ao Palácio das Artes, cantando o Hino Nacional, canções evangélicas e entoando palavras de ordem. Em seguida, tentam invadir a exposição que conta com os quadros do artista Pedro Moraleida, morto em 1999. O grupo é liderado pelo Pastor Leonardo Alvim de Melo, que se posiciona contra a exposição do artista Pedro Moraleida, afirmando: "Esse movimento é contrário a essa arte chamada de moderna porque o que está lá dentro pode se dizer que é arte, porque tem pintura, mas o que está exposta lá é pedofilia, zoofilia e cristo-fobia" (Mello, 2017, s. p.).

10. 2018_‘Eu sou robô do Bolsonaro’. Uma fila de pessoas caminha lentamente em direção à câmera fazendo gestos robotizados. Se dizem ‘Robôs do Bolsonaro’, após a matéria da Revista Veja que afirmava que o então candidato havia se tornado um gigante no universo digital por meio dos robôs (boots) e perfis falsos. Os robôs saíram do armário.

11. 2018_“Você é de esquerda ou de direita?” Todo de branco, exceto por um inusitado par de luvas negras, o pastor faz a pergunta para o espírito que se apoderou de uma mulher. Trata-se de uma alma espalhafatosa. Sob influência dela, a mulher gargalha, solta gritos esganiçados e se remexe inteira. ‘De esquerda!’, responde a entidade pela boca da possuída. Pouco depois, o pastor avisa que vai promover ‘uma troca de banda’. Ou melhor: vai expulsar da mulher o espírito de esquerda para permitir que as forças de direita a confortem. Ele apresenta, então, um mural que se divide em duas partes. Uma reúne somente palavras de cunho negativo: desânimo, ódio, azar, brigas, vícios, angústia, miséria, depressão, medo... São os males reservados àqueles que se deixam enfeitiçar por criaturas sobrenaturais de esquerda. Já os que se entregam à ‘banda da direita’ desfrutam unicamente de benesses, conforme demonstra a outra parte do mural: prosperidade, amor, saúde, alívio, coragem, entusiasmo, vigor, autocontrole, justiça...” (Antenore, 2018, s. p.).

12. 2018_O Candidato à Presidência da República Cabo Daciolo sobe em um monte durante as eleições para orar e jejuar, pois, acredita que no Brasil

a guerra é no espiritual. Com o *tablet* de sua filha grava seus vídeos no Monte das Oliveiras, no bairro de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em um trecho do vídeo, o candidato afirma: “Esses homens querem se perpetuar no poder, eles atropelam quem estiver à frente deles”. Em outro de seus vídeos, o Cabo Daciolo toca um berrante no alto do monte, após chamar o povo a concluir ao Senhor.

13. 2018_Wilson Witzel (PSC), Daniel Silveira (PSL) e Rodrigo Amorim (PSL) quebram a placa de rua com o nome da vereadora do PSOL/RJ ‘Marielle Franco’, em um vídeo de transmissão ao vivo no *Facebook* de um evento realizado na região Serrana do Rio de Janeiro, durante o discurso de Witzel. Marielle foi morta em 2017, assassinada a tiros juntamente com Anderson Pedro Gomes, o motorista do carro em que estava. O crime até o presente momento não foi solucionado.

14. ‘Sei que o Brasil não é um peso leve’ disse Silvio Santos, durante a ligação feita pelo presidente eleito Jair Bolsonaro transmitida ao vivo durante o Teleton, programa que Silvio apresenta há décadas e que arrecada dinheiro em prol da Associação à criança deficiente. O atual presidente ‘surpreendeu’ o apresentador e dono da SBT nessa intervenção para fazer uma doação e pedir aos seus eleitores e também a seus opositores que doassem dinheiro à causa. A imagem de Bolsonaro foi projetada ao fundo, de modo a ocupar todo o quadro. Silvio, após lhe render elogios, fez previsões: ‘Eu acho que você pode ficar oito anos e depois, passando para o Moro, ele fica mais oito anos’.

Introdução

Esse pequeno recorte das enunciações discursivas, ações espetaculares e gestos midiáticos vem configurando a história recente do Brasil, tecendo – ainda que de modo divergente entre seus atores sociais envolvidos – uma parte considerável das narrativas políticas e, portanto, das mentalidades e do imaginário político atual. Trata-se de um recorte cartográfico, parte das conclusões da minha tese de doutoramento, defendida no presente ano de 2019, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *O mais profundo é a festa*, na qual, a partir de um acontecimento performativo local, a *Praia da Estação*, ritualizada em Belo Horizonte desde 2010, me propus a acompanhar o que, tomando emprestado o termo usado

por Peter Pál Pelbart (2016), chamei de *destampe do imaginário* estético-político na cidade, sob o viés da ideia de *carnavalização* em Bakhtin (1987).

O mais profundo é a festa, é uma tese sobre arte e política, também sobre as tensões entre a *cultura oficial* e a *cultura não-oficial* em Bakhtin, mesclada às luzes do pensamento contemporâneo, sobretudo o francês, de diversas matrizes filosóficas. No entanto, os atravessamentos políticos em âmbito nacional e mundial, ocorridos após 2013, me fizeram pensar o revés do performativo, da carnavalização e da atualização das relações entre estética e política, sem nenhuma pretensão de estabelecer uma ideia de verdade, mas ainda como parte do processo cartográfico.

O período entre 2013 a 2019 tem sido permeado por muitas mudanças políticas no Brasil, assim como se observa ao redor do mundo. Há um crescimento da emergência dos discursos de direita, em parte, decorrentes do estado de crise econômica e de representatividade política, que tem tido cada vez mais visibilidade, e, sobretudo, incorporação estético-política de *iteração* (Derrida, 1991), o que nos leva ao seu caráter performativo, seu aspecto mais visível e disseminador.

Abordarei no presente trabalho, acerca das iterações dos gestos, dos atos performativos de fala, dos aparatos espetaculares, juntamente à discussão que apresentou Walter Benjamin (2006), sobre a estetização da política e da politização da arte diante do fascismo, para elaborar considerações sobre a performatividade da *nova direita*, como alguns teóricos tem chamado a complexa insurgência da ultradireita com tendências fundamentalistas na disputa das narrativas no Brasil atual.

Para isso, foi preciso permear o que vem sendo discutido nos debates em ciências políticas, e as árduas tentativas de recorte sob o termo *nova direita*, de modo a pensar sua obsolescência, dada a temporalidade acumulativa e transitória, até mesmo vaga, quando pensada a longo prazo.

Assim, apresento um rápido estudo, a partir do artigo *A Nova Direita no Brasil: contexto e matrizes conceituais*, em que a autora Vera Alves Cepêda (2018)¹ analisa a ideia de *nova direita* tecendo uma análise a partir do texto *Por que virei à direita: três intelectuais explicam sua opção pelo conservadorismo*, publicado em 2012 (Coutinho; Pondé; Rosenfield, 2012).

A performatividade é colocada em um jogo de *chiaroscuro* com a carnavalização, para que sejam postulados os reveses acerca das intenções esté-

ticas produzidas na cartografia ao início desse artigo, como as apropriações descontextualizadas, tomadas de outras matrizes ideológicas ou artísticas, produzindo o efeito da *cópia*.

Em conclusão, é possível observar que as enunciação se mostram cada vez menos preocupadas com a ideia de neutralidade como havia na *velha direita* e, portanto, ganham contornos mais delineados e espetaculares, gestos e vozes com tónicas mais fortes, aparatos midiáticos autorreferenciais, visto nos pronunciamentos via *Facebook* e nas declarações pautadas via *Twitter*, sem a aparente mediação direta dos veículos de comunicação tradicionais, gerando a sensação de proximidade e quebra da representação junto ao público.

Um Armário com Muitas Prateleiras: a ‘nova direita’

Na última década, muito tem sido escrito sobre a *nova direita*, em discussão nesse trabalho a nível nacional, sem perder de vista que se trata de um fenômeno global em que são postuladas as mais variadas formas de aparição e engajamento. Seja em defesa, num campo conservador de maneira autorreferencial, ou como objeto crítico de análise, por parte de autores do campo progressista. Há um território em disputa e a empreitada dos pesquisadores tem sido árdua, se tratando de um termo complexo sobre um fenômeno recente e em ascensão.

Segundo a pesquisadora Vera Alves Cepêda (2018), autora do texto *A Nova Direita no Brasil: contexto e matrizes conceituais*, existem três importantes problemas para a apreensão e análise no campo conceitual da questão:

[...] o primeiro, sobre as fronteiras ideológicas que delimitariam o campo da direita, estabelecendo as balizas de sua identidade teórica ou programática; o segundo, sobre os limites temporais que permitiriam a adoção do termo nova direita, com características que sustentassem um arranjo distinto daquele concertado em momentos anteriores; o terceiro, originado no reconhecimento de que, embora o momento conservador dos últimos anos seja internacionalmente expressivo, ele varia conforme as configurações nacionais, interagindo com contextos sociais e históricos específicos onde a nova direita assume uma coloração própria – exigindo a investigação dos elementos de identidade geral do campo e, ao mesmo tempo, ajustando-se às trajetórias políticas nacionais específicas (Cepêda, 2018, p. 41).

Assim como Cepêda em seu artigo, não busco definir ou disputar a narrativa sobre o que seria a *nova direita*, mas pinçar algumas pistas para um possível recorte como base para o entendimento sobre o que exploro neste texto, a fornecer substrato para os apontamentos sobre o seu eixo performativo.

A autora se debruçou sobre textos acadêmicos que procuram o entendimento do campo direitista e conservador atual, assim como examinou os argumentos do manifesto *Por que virei à direita*, publicado em 2012 por intelectuais da língua portuguesa, no qual os autores justificam o conservadorismo a que *guinaram*.

A escolha da autora em analisar tal manifesto se justifica em parte porque é temporalmente sintomático, visto que em 2013 há um marco reativo que vem emitindo novos reposicionamentos discursivos e performativos entre os campos da direita – cerca de um ano depois de o manifesto ter sido publicado. Ao ler o manifesto, é possível tocar nas estruturas discursivas que vinham sendo engendradas, como recusa do período desenvolvimentista dos governos petistas anteriores, e o retorno aos princípios de naturalização da desigualdade, divisor de águas entre os campos ideológicos.

Se há uma ampla ideia entre os binômios direita/esquerda, é preciso salientar que sua concepção se dá de modo relacional, como apontou Norberto Bobbio (1995) no texto *Direita e Esquerda – razões e significados de uma distinção política*, em que eixos centrais são articulados pela diferença de concepção fundantes, tais como igualdade, desigualdade e liberdade, dentre outros quadros esquemáticos de sua análise, como a democracia, autoritarismo e totalitarismo, que se tornam ainda mais complexos.

No entanto, Cepêda aponta o enfoque mais basilar sobre a teoria de Bobbio, se pautando no binômio igualdade/desigualdade para também desenvolver a sua teoria sobre o acirramento e a disputa dos campos ideológicos e suas atualizações. Basicamente, Bobbio aponta para as concepções históricas acerca de tal binômio para a formação axiomática de suas ideias, postulando que a direita compreenderia a desigualdade como uma ordem natural e linha limítrofe de toda ação política, e a esquerda, por outro lado, agiria pelo desejo de superação dessa naturalização, de modo a buscar a igualdade.

Dentro do campo da direita, são postuladas as variantes radicais do nazismo, fascismo, o reacionarismo, como modelos conservadores, e os modelos progressistas, vistos no liberalismo clássico. Cepêda (2018, p. 44) ressalta que, dentre tais campos, coexistem inúmeras correntes, e novamente reafirma, a partir de sua leitura de Bobbio, o denominador comum da naturalização (defesa e aceitação) da desigualdade de acessos aos recursos e poderes políticos.

A autora localiza no trabalho de Michael Löwy (2015) algumas pistas para as atualizações e sobreposições de camadas no pensamento da extrema direita, a partir da perspectiva de radicalização dos discursos de “nacionalismo, antiglobalismo, xenofobia, racismo explícito, retórica anti-imigrante, islamofobia, beligerância e intolerância” (Cepêda, 2018, p. 46) em diversos grupos nacionais distintos, mas sobretudo na Europa, haja visto que o autor tece poucos comentários sobre os países latino-americanos². Para Löwy desde os desastres da década de 1930 não haviam sido detectadas expressões tão vigorosas associadas ao fascismo quanto na atualidade:

Löwy observa mais detidamente o cenário europeu, reconhecendo não ter informações qualificadas para analisar o caso latino-americano, embora manifestações diferenciais de extrema direita também ocorram nesse continente. Sobre a Europa alinhava uma miríade de combinações de variáveis, enfeixadas em países com a presença de organizações partidárias de caráter: fascista e/ou neonazista, semifascista ou de extrema-direita. As variáveis mais comuns e que ordenam os modelos são: nacionalismo, antiglobalismo, xenofobia, racismo explícito, retórica anti-imigrante, islamofobia, beligerância e intolerância. Variam também na percepção das disrupturas do capitalismo, no caráter antissistêmico ou institucional, na aversão ao comunismo e na seleção do inimigo – interno e externo. O trabalho de Löwy estabelece a correlação entre direita (extremada) e as bases ideológicas do fascismo, atualizando seus nexos e sentido (Cepêda, 2018, p. 46).

A autora observa sobre a dificuldade em se estabelecer tais quadros sobre a direita no Brasil, em que parece haver uma miscigenação entre os padrões ideológicos³ por não apresentarem necessariamente uma coerência de filiação entre eles, oscilando entre a dissonância de tais subcorrentes no campo da direita, à consonâncias e pactos nebulosos, como os estabelecidos entre as *políticas de fé*, o conservadorismo e o neoliberalismo, complexificando ainda mais o contexto para a análise no campo nacional.

No entanto, aponta para uma compreensão a partir do vislumbre sobre o inimigo comum, constituinte de tais alianças e articulações de forças tão dispares, à primeira vista. Cepêda reafirma que, se a direita saiu do armário, como é repetido pelo campo da esquerda, é preciso entender que se trata de um armário com muitas prateleiras, “[...] onde repousam projetos, intenções, valores e concepções políticas heteróclitas. O termo ‘nova’ exprime um novo cenário, alvos e meios de atuação, tais como a multiplicação de instrumentos de luta política” (Cepêda, 2018, p. 52).

A partir do artigo *A nova direita brasileira: ideias, retórica e prática política*, de Jorge Chaloub e Fernando Perlatto, publicado em 2016, Cepêda comenta as seis hipóteses para a compreensão da ascensão do pensamento da *nova direita* no país, sendo:

1. coerência com o cenário internacional, entendendo a nova direita enquanto um fenômeno mundial;
2. O distanciamento do momento epocal da ditadura, que oblitera e distorce a percepção clara sobre os riscos e vícios do autoritarismo implantado a partir de 1964 (da mesma maneira que, creio eu, há toda uma geração que não conviveu sequer com o processo de redemocratização, possuindo uma experiência acomodada nos limites protetores de um Estado de Direito);
3. As mudanças tecnológicas e funcionais da indústria cultural (que penso possibilitou a expansão rápida do padrão de guerra híbrida);
4. A criação de locus institucionalizados para produção e difusão do pensamento liberal ou de direita;
5. A emergência de governos de esquerda no país, incluindo seus sucessos e fracassos, capazes de geração de polarização;
6. A crise do sistema partidário (e que podemos estender para a crise do padrão de representação democrática e o surgimento de manifestações demofóbicas e do ódio à democracia) (Cepêda, 2018, p. 51).

Mas, sobretudo, o que caracteriza a nova intifada da direita brasileira e internacional é o uso da *guerra híbrida*, em que a história e as narrativas políticas são colocadas em xeque em função da ampla disseminação de *fake news*, uma das estratégias políticas utilizadas em diversas plataformas de comunicação, sobretudo nas redes sociais, passando pelos formadores de opinião, intelectuais, grande mídia, e pactos obscuros com grandes corporações, como a *Cambridge Analytica*, mineradora de dados que vende informações estratégicas para o campo político da direita.

O Verniz Performativo da ‘Nova Direita’

Intervenções urbanas, atos de fala, *flash mobs* e performances coletivas, como as citadas, são recursos estéticos utilizados, antes e depois do golpe jurídico-midiático de 2016, para incidir e propagar o ponto de vista com tendência neoliberal, com camadas de fundamentalismo religioso e do militarismo ligado ao passado não suturado da ditadura.

A sombra da estetização da política, a que alertou Walter Benjamin (2006), ao analisar os gestos e a construção estética do fascismo, sobretudo a partir da tônica teológica, como Benjamin se aventura, retorna atualizada aos nossos olhos do Sul em tempos de um crescente discurso de ódio às *minorias*, amparado nas sagradas escrituras e agora legitimado como plano de um governo eleito no Brasil.

O pensamento de Benjamin, articulado entre o marxismo e a teologia judaica para “[...] mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (Benjamin, 1994), ao misturar o Materialismo Histórico e a Mística, produziu a ideia de “interrupção messiânica” que permeou toda a sua obra. Benjamin alertava aí sobre interromper, explodir o *continuum* da história: “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado” (Benjamin, 1994, p. 46), acerca da necessidade da eliminação da burguesia.

Benjamin (2006) se utiliza da relação causal entre economia e cultura a que afere Marx, para então estabelecer uma relação não de gênese econômica da cultura, mas para pensar a expressão da economia na cultura, ou seja, a sua correlação expressiva.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, obra de teor materialista sobre as mudanças nas condições de produção e seu impacto na cultura, mais especificamente, na técnica em arte, Benjamin (1994, p. 171) analisa os deslocamentos da *techné* para a valoração do olhar, aos novos modos de feitura e reprodução das obras. O advento da fotografia viria a ocasionar na perda da “originalidade da obra de arte”, ao que nomeou “aura”, esse sentido do tempo de produção da obra como dimensão ritualística, em que uma produção “autêntica” é diretamente ligada ao fenômeno teológico, como na Antiguidade Clássica.

Com as novas possibilidades de reprodução e feituras tecnológicas, mudam-se os paradigmas sobre a função social da arte, que, ao perder sua

originalidade, ligada ao tempo ritual, como na pintura, para Benjamin (1994, p. 172) agora funda-se na práxis política.

A ideia de Benjamin para combater a estetização da política, efetuada pelo espetáculo do fascismo, foi a politização da arte pela via da revolução socialista, por uma lógica da profanação da obra de arte e também pela democratização dos acessos e da produção, como na fotografia e no cinema.

Ao revés, o filósofo analisa as estratégias do cinema e da fotografia, apropriados como dispositivos de propaganda dos ideários fascistas para o controle das massas, mas também como lugar de uma falsa e rápida identificação, onde a massa vê seu próprio rosto, ou o que assim supõe, e se contenta com a participação estética no jogo político do fascismo.

Sendo isso possível na medida em que o fascismo organiza as massas proletárias sem tocar nas relações entre produção e propriedade, possibilitando que tais massas supram a necessidade de se exprimirem pelos processos de identificação, inalterando o *status quo*: “[...] vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais” (Benjamin, 1994, p. 185).

Nesse jogo de espelhos, Benjamin tem uma perspectiva sobre a massa como o povo burlado e, desse modo, a politização da estética, na condição de modos de profanar a arte, seria uma resposta possível para romper com a lógica da manipulação estético-política fascista, rompendo com o cinismo do espetáculo posto em cena. Sobre a estetização do poder político bruto e a percepção Benjaminiana sobre a massa, Habermas (1980, p. 175) comenta:

Sem dúvida Benjamin, como Marcuse, vê na arte de massa do fascismo, que surge com a pretensão de ser política, o perigo de uma falsa dissolução da arte autônoma. Essa arte propagandística dos nazistas liquida efetivamente a arte como uma esfera autônoma, mas atrás do véu da politização ela está a serviço, na verdade, da estetização do poder político bruto. Ela substitui o valor de culto da arte burguesa pelo valor produzido por intermédio da mera manipulação. O fascínio religioso só é rompido para ser sinteticamente renovado: a recepção de massa transforma-se em sugestão de massa.

Se, em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (1972, p. 47) citam Wilhelm Reich para aludir que as massas não foram inteiramente enganadas, mas que em algum momento da história desejaram o fascismo, é porque há uma implicação das forças em contradição sobre a perversão no campo do

desejo, para além das razões materialistas, que conduziram ao estado de barbárie, na perspectiva reicheana. Mas seria difícil negar alguma participação ativa das massas, esse conceito complexo por si só, na libido fascista, ou, ainda, no fascínio sobre a barbárie, caindo no risco de esvaziar, ainda que pela ideia de alienação, a complexidade das contradições históricas e até mesmo a sua contemporânea repetição.

Se, por outro lado, Adorno (Adorno apud Habermas, 1980) alertou sobre os perigos da transcendência de uma dada arte esotérica, que tenta aproximar arte e vida, por pensar no efeito de degeneração da arte e a sua total vulgarização frente à imitação comercial simplória, aí também se retorna ao performativo da linguagem, visto que sua *mimese*, miríade para uma arte do futuro, guarda a pretensão da arte autônoma, para além da racionalidade estética.

Habermas (1980) não se posiciona efetivamente entre Benjamin e Adorno, sendo possível coabitar a tentativa de Benjamin em situar a arte mais próxima ao mundo e à vida, contra a noção de uma arte esotérica e transcendental, assim como em Adorno seria possível uma mediação sensível entre a *mimesis* e o mundo cotidiano, a fim de manter também a autonomia e a racionalidade, tão caras a Adorno.

O que justapõe ambas as intenções é a performatividade, contendo ou não o discurso propriamente político em evidência, seja em faixas, cartazes, escritos corporais, textos em mídias sociais etc. A experiência é vivida repetidamente a cada ano, de modo a partilhar e multiplicar tais suspensões estéticas do mundo – *esse* outro mundo *nesse* – a serem diluídas por entre as festas, produções artísticas, jogos performativos, performances coletivas de toda ordem, por todo ano. Mas sua força de revitalização parece se atualizar durante a festa carnavalesca, como um pacto que renova e multiplica essa performance coletiva.

A esse impasse entre a estetização da política e a politização da arte, ampliando aqui para o plano da estética, Marcuse parece apontar para o distanciamento do discurso de politização na arte como modo de deixar espaço para que algo revolucionário aconteça na linguagem, em sua equação: “Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Nesse sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire

e de Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht" (Marcuse, 1999, p. 14).

Não ambiciono dar por resolvida a equação entre a estetização da política e a politização da arte, de modo a simplificar suas arestas, mas fazer o exercício do distanciamento a que Zízek (2011, s. p.) convocou, de modo a tentar não cair no amor narcísico sobre as operações estético-políticas aqui permeadas, já que tão íntimas, que nos convidam a nos apaixonarmos por nós mesmos.

A performatividade da *nova direita* vem iterando sobre a originalidade de seu baú de cópias mal forjadas, mas pela sombra que produzem, possibilitam que, por tão próximas, as questões entre estetização da política e politização da arte se atualizam de modo reflexivo, ainda que inconclusivos. Haja visto que, pelo calor do momento, seria difícil prever, apesar dos ventos históricos da repetição, onde e como a diferença se manifesta no trágico político do cenário brasileiro, onde haveria diferença na repetição.

Da Performatividade

‘O réu é considerado culpado’, ‘Eu vos declaro marido e mulher’, ‘está aberta a temporada de caças’, ‘eu vos batizo em nome do pai...’, são alguns dos possíveis *enunciados performativos* de que o filósofo da linguagem, John Langshaw Austin, chamou de *atos de fala*. Em seu texto *Como fazer as coisas com palavras*, escrito na década de 1950, abalou alguns paradigmas da teoria da linguagem na filosofia analítica, defendendo que tais enunciados performativos, ou seja, agem por si, é *fazer de algo com a palavra*, agir a palavra.

Os enunciados performativos não têm fins de descrição, constatação, narração, diálogo, embora possam tomar a forma de uma sentença indicativa típica, mas, para além disso, não apenas dizem, executam ações que surgem em detrimento do que o autor chama de *Atos de fala* (Austin, 1976, p. 40).

Não são baseadas no binômio verdadeiro ou falso, não tem valor de *verdade*, por isso, se bem-sucedidas, Austin as denomina como *felizes* e, ao contrário, *infelizes*. Como se, em uma promessa, o ato de prometer é um *enunciado performativo feliz*, caso seja cumprida a promessa, e *infeliz*, caso não o seja, não interessando a verdade no ato da fala, mas sim o poder de ação da própria elocução.

Desse modo, o enunciado performativo se torna uma função pragmática da linguagem e não se encerra no sentido de representação e muito menos fixa a teoria da comunicação em abstrações metafísicas. A questão é trazida para dados contextuais dos enunciados, a fim de refletir sobre a implicação filosófica a partir da ética abstrata, para tratar da questão da responsabilidade da ação, assim:

A teoria de Austin expõe a dimensão ética da linguagem, porque leva às últimas consequências a identidade entre fazer e dizer e insiste na presença do ato na linguagem, e não aceita separação entre descrição e ação. Não existe assim diferença entre dizer e a ação praticada a teoria de Austin expõe a dimensão ética da linguagem, porque leva às últimas consequências a identidade entre fazer e dizer e insiste na presença do ato na linguagem, e não aceita separação entre descrição e ação. Não existe assim diferença entre dizer e a ação praticada (Pinto, 2011, p. 21).

A partir disso, seria possível situar, em situações concretas e geralmente dadas à oficialidade, que corpos e contextos determinam os *atos de fala*, não distanciando a linguagem do mundo, inserindo então margem para o pensamento sobre identidade, poder, lugar de fala e performatividade de modo mais amplo. Para Erika-Fischer Lichte (2011, p. 148):

A publicação dessas informações mudou o mundo. As declarações deste tipo não só dizem algo, mas executam exatamente a ação que expressam, ou seja: são autorreferênciais porque dão significado para o que fazem, e são constitutivos da realidade porque criam a realidade que expressam. São essas duas características que distinguem as enunciações performativas. O que os fluentes em diferentes línguas sempre souberam e praticaram intuitivamente se desenvolvia pela primeira vez, a filosofia da linguagem: ela tinha potencial para modificar e transformar o mundo (tradução nossa)⁴.

Portanto, a performatividade como linguagem está também implicada na autonomia da ação sobre a descrição, não vem para descrever algo para além ou anterior a ela. Ainda que no jogo haja alguma intenção da representação, como dito, é na ação entre os corpos e lugares que ele se realiza, no presente real da ação.

A força dos atos de fala performativos, ‘Pelo meu país, por Deus, por minha família, pelas pessoas de bem. O meu voto é sim!’, juntamente com as emoções-choque das performances, como no ritual de batismo no Rio Jordão, confirmam um espetáculo meticoloso, dos gestos de iterabilidade performativas (Derrida, 1991). Assim como a continência, os dedos em

arma e as flexões militares, das coreografias de axé, das panelas batidas, gesto ligado à resistência histórica contra as ditaduras nas Américas, que tem seu significado deslocado, da intervenção urbana dos patos da FIESP a dar um significante popularizado no preparo do *Impeachment*, do exército de pastores organizados e coreografados dentro da Igreja, dentre inúmeras repetições que conformam um imaginário que convoca as massas a identificar-se e a performar junto.

Seria ingênuo afirmar que não haveria aí também, novamente, a estetização da política trabalhando a todo vapor, mas também a politização da estética e até mesmo da arte, ao inverterem os códigos estéticos em função do discurso reacionário, a fim de produzirem signos de identificação, possibilitados pela repetição midiática e cotidiana, com efeitos espetaculares. Como no caso da intervenção urbana do pato da FIESP, em que o artista holandês Florentijn Hofman fez a denúncia por ter considerado sua obra plagiada, tratando-se do mesmo *produto*.

A repetição dos códigos estéticos-políticos da esquerda, na apropriação pelo viés reacionário, como no bater das panelas, assim como os gestos militares reiterados, como as continências, as flexões e as armas reproduzidas pelas mãos, são facilmente absorvidos e replicados e conformam uma rápida identificação ideológica, para além do que inicialmente foram forjados.

Esses gestos de iteração estão presentes em toda linguagem, seja ela escrita ou falada, e pressupõem uma “restância mínima” (Derrida, 1991), algo que sobreviva como ruína, para que seja identificável e repetível. A iterabilidade é o “quase conceito” que acompanha ao de performatividade na teoria de Derrida. Em suas palavras: “A iterabilidade supõe uma restância mínima (como uma idealização mínima, embora limitada), para que a identidade do mesmo seja repetível e identificável em, através e até em vista da alteração. Porque a estrutura da iteração, outro traço decisivo, implica ao mesmo tempo identidade e diferença” (Derrida, 1991, p. 76-77).

Não há nada novo sendo criado na estetização política dos novos tempos reacionários do Brasil, mas recombinações a partir das apropriações iteradas de modo espetacular, a produzir identidades repetíveis e facilmente identificáveis por meio de tais gestos e imagens. A moldura, os dispositivos midiáticos de enquadramento são novos parâmetros⁵, ao associarem a *ver-*

dade às fontes primárias, o *self* das representações, retiram de cena a mediação dos veículos de comunicação.

O enquadramento é dado pelos próprios atores políticos em questão, e pelo aspecto cotidiano que as redes sociais propiciam, aparentemente sem mediações, que permitem a sensação de proximidade e da quebra da representação da oficialidade, algo como a quebra da quarta parede no teatro, em que o ator fala diretamente ao público, quebrando as convenções clássicas da verossimilhança.

Por meio dessa relação de proximidade, possibilitada pelas transmissões *ao vivo* nas redes sociais como *Facebook*, *Youtube* e *Instagram* e às trocas de *tweets*, mecanismos popularmente utilizados na atualidade, produz-se um efeito de horizontalidade, ainda que esvaziado, próprio à ideia de democracia direta, propiciados também pelo tempo da transmissão simultânea.

Assim, o público não apenas parece se sentir mais próximo aos atores políticos, mas também ativos participantes em suas decisões ou polêmicas e se tornam mais vulneráveis à propagação das *fake news*, como visto nas correntes no submundo do *WhatsApp*⁶, uma das redes sociais que mais sorrateiramente impactou no processo das últimas eleições no País, em 2018, visto que não há regulação do que é compartilhado.

Um exemplo desse fenômeno ocorreu na recente posse do atual Presidente Jair Messias Bolsonaro, em sua primeira aparição oficial após ser eleito, ao realizar o seu pronunciamento via *Facebook*, sem a permissão da entrada da imprensa oficial, como de hábito nos pronunciamentos dos presidenciáveis. Foi a primeira vez que o acesso foi negado à imprensa e isso vem se repetindo, como na recente recusa à coletiva de imprensa em Davos, na Suíça.

Nesse processo, a performatividade é produzida ao revés revolucionário, a partir da rápida identificação de seus signos e gestos, e, com isso, conduz à sensação de pertencimento aos *sem rosto da história*, sensação tão ausente em tempos de crise de representação estético-política. Nada mais perigoso na repetição da história do que dar a pertencer, por meio dos signos, imagens e gestos, aos que, em meio a crises, pouco podem exprimir para além da reação em condenar o *outro* genérico, também precário, por sua própria precariedade, longe de partilhar a noção de precariedade a que afe-

riu Butler (2018), de maneira a *agir conjuntamente* pelo bem comum, como pontuou Peter Pál Pelbart (2003).

Ao *sucesso* de suas performances, também são acionistas os aparatos midiáticos, jurídicos, legislativos, religiosos, militares e imperialistas transnacionais, boa parte do que configura o poder oficial a que se referiu Bakhtin e que estruturalmente operam pela seriedade, como modo de neutralizar o *acionismo* ideológico empreendido.

A Alegria é a Prova dos Nove?

Se tudo é repetição, Oswald de Andrade (1928) em seu manifesto nos lembra: “a alegria é a prova dos nove”. Se ‘a alegria é a prova dos nove’, é porque, diferentemente do subproduto capitalista da *felicidade*, esta não pode ser fabricada pela oficialidade, se estamos de acordo com Bakhtin. A alegria é o polo afirmativo da carnavalização, é o que dá seu sentido utópico. Quando ela é perdida, ou se torna apenas uma alegria passiva, como em Espinosa, alimentada por paixões tristes, corre o risco de degenerar-se e perder-se nos mares de emoções-choque, como próprios ao terror e à euforia.

Acompanhada da perda do polo afirmativo, dada a alegria como um complexo regenerador, perde-se também seu vínculo com o popular, a conformar-se na oficialidade, ou seja, na perda de sua dimensão imanente, que, poderia aqui concluir, nasce justamente pela negociação que dá passagem ao trágico, que não o tenta organizar, controlar, moldar, estatizar, privatizar. Sobre o empobrecimento das carnavalizações, Bakhtin (1987, p. 30) afere:

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva que passa a ser uma vida de *aparato*; por outro lado introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários (grifo do autor).

O trágico é imanente, porque também o é popular, no sentido das multidões e da força de conflito entre o desejo e o poder, entre a crueldade

da festa e a estruturação do tempo cotidiano, porque se liga às forças da vida e não nega as forças da morte, porque joga performativamente à medida que não oculta suas estratégias. À essa alegria trágica, Rosset, assíduo leitor de Nietzsche, chama de *alegria paradoxal*, uma alegria contrariada, em contradição consigo mesma. Assim ele afirma:

Não é surpreendente que eu dê preferência ao segundo termo da alternativa, persuadido não somente que a alegria consiga acomodar-se com o trágico, mas, ainda e, sobretudo, de que ela consista apenas neste e por este acordo com ele. Pois justamente o privilégio da alegria e a razão do contentamento singular, porque o único a não ter reservas, permanecer a um só tempo perfeitamente consciente e perfeitamente indiferente acerca das infelicidades que compõem a existência. Essa indiferença à infelicidade não significa que a alegria seja desatenta a ela, menos ainda que pretenda ignorá-la, mas ao contrário, que é iminentemente atenta, a primeira interessada e a primeira concernida; isso devido precisamente a seu poder aprovador que lhe permite conhecer a infelicidade mais e melhor do que ninguém. Por isso direi em uma palavra que só há alegria se ela é ao mesmo tempo contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria (Rosset, 2000, p. 25).

A alegria paradoxal é a prova dos nove, caso estejamos confusos por entre o museu de cópias, porque ela pressupõe a perda, e, como nas festas carnavalizadoras, diz mais sobre o gasto que sobre o ganho. Ela não quer tornar o trágico a fonte do medo para disciplinar, para separar, dissuadir, ganhar votos, fiéis ou soldados, para dar ordem e progresso, não mais que o necessário. “Morrer somente o necessário”, a poeta nos lembrou.

A alegria paradoxal não é performada para causar o espetáculo, mas também não é necessariamente didática, e, apesar de utópica, como próprio das carnavaizações, não se circunscreve nos projetos das revoluções, porque ainda permanece um tanto selvagem, o que dificulta o trabalho de base.

A alegria paradoxal é a prova dos nove porque é da ordem do dispêndio. Sabe-se que perde, mas ainda assim permanece a estar alegre, como a festejar o trágico, a dimensão humana irredutível sobre o tempo e sobre o acaso. Alegrar-se, mesmo sabendo da dimensão trágica, seria não ter medo do incalculável, por isso a alegria em Bakhtin, como paixão carnavalesca, é uma alegria popular, pois não está contida no desejo da ordem da oficialidade. E a esse gasto festejado, é impossível que entendam os oficiais do lu-

cro, em suas políticas obscurantistas, vide a guerra híbrida, cruzada contra a história.

Carnavalizar por uma Política Solar

Em sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis*, o antropólogo brasileiro Roberto Damatta, a partir de uma interpretação sociológica que busca entender o que faz o brasil se tornar Brasil, se envereda pela análise de personagens sociais quase arquetípicos e, em sua visão, dialéticos – como Malandros e Heróis – para *ver a totalidade* do brasileiro *como um drama* a ser desvendado (Damatta, 1997, p. 15), tendo como principal motivador, para essa empreitada, o que ele chama de “dilema brasileiro”. Para entender esse dilema, ele lança mão de analisar algumas peculiaridades da sociedade brasileira, tais como as praças e adros dados pelos carnavais, como *zonas de encontro e mediação* [...] onde,

O tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino e do essencial humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo (Damatta, 1997, p. 18).

Essa negação do tempo – característica essencial para a compreensão do carnaval como um ritual – na visão de Damatta revela um ideal eterno do brasileiro, que, ao forjar a *esperança de ver o mundo de cabeça para baixo*, acentua o seu sistema de valores idealizados ainda mais enraizados e inatingíveis. Para o autor “[...] é o ritual que permite tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais eternos” (Damatta, 1997, p. 29).

Tudo isso evidencia a importância do entendimento do carnaval popular, e das possíveis carnavaizações (como o caso das malandragens, protestos...), que, em um sentido mais profundo, nos expõe às fraturas mais emblemáticas como sociedade, como coletivo, diz sobre as tensões entre aquilo que desejamos ser e aquilo que apresentamos ser.

O ritual do carnaval, que – como um imenso espelho arquetípico e alegórico dos desejos mais profundos e profanos – mostra a ausência de um cotidiano que agencie essas zonas de mediação e encontro na sociedade pós-moderna (líquida), carente de coletividade. Nas palavras do autor:

Na sociedade industrial, individualista e moderna, o ritual tende a criar o momento coletivo, fazendo sucumbir o individual e o regional no coletivo e no nacional. Daí as comemorações e, sobretudo, os ritos esportivos, em que a dialética da competição individualista acaba por formar uma totalidade englobada por quem sai vitorioso (Damatta, 1997, p. 33).

Sendo, dessa maneira, simetricamente oposto nas sociedades matrizes tribais, onde há a coletividade como cotidiano e os rituais encenam questões sobre o sujeito. Encenações como ritos de passagem ligados aos *momentos aflitivos* (Turner, 1982), espirituais individualizantes ou de amadurecimento, como, por exemplo, os ritos de transição de menina para mulher, ao inaugurar seu período menstrual, demonstram o vetor que parte do coletivo para o individual nas ritualizações de determinadas sociedades matrizes.

No entanto, é óbvio que em muito se diferem os ritos de passagem das sociedades matrizes tribais do caráter de festa, em si mesma, ou de festividade ao longo dos tempos, pois ela não carece necessariamente de uma finalidade condicional ao trabalho, biológica ou fisiológica, como argumenta Bakhtin:

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiam sempre uma concepção de mundo. Os ‘exercícios’ de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o jogo no trabalho, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras festas. Para que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e a das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daqueles dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo das ideias. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa (Bakhtin, 1987, p. 7-8).

Em sua obra, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin analisa o contexto de François Rabelais, por meio de sua anárquica obra literária e, dessa forma, traça um panorama sobre a carnavalização presente em sua escrita do grotesco, reflexo de seu tempo, ou melhor, reflexo de um mundo pouco explorado por seus escritores contemporâneos, dado que o autor se aproxima mais das fontes da cultura popular, que, por esse motivo, “determinaram seu conjunto de imagens” (Bakhtin, 1987, p. 2), se distanciando das fórmulas literárias vigentes em sua época. Debruçou-se sobre imagens de um mundo literário não-oficial, que se voltavam mais para as particularidades sacras ou burguesas. Sobre as relações entre o mundo

oficial e o não-oficial (segunda vida), Miranda (1997, p. 127-128) reflete, com base no pensamento de Bakhtin:

No carnaval da Idade Média, esse é o caráter específico da segunda vida do povo – o caráter utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. As festas oficiais da Igreja e do poder feudal negavam a possibilidade da segunda vida ao povo. Reiteravam o existente, o presente, pela celebração do passado, pela repetição ritualística do mesmo, do eterno. O tempo apresentado como mero elo da cadeia da eternidade. A finitude negada e engolfada na infinitude transcendente. O oficial consagrava o grave, a seriedade. O riso era um corpo estranho no mundo sagrado.

Devido à marginalidade em que se encontrava frente aos estudos literários, Bakhtin se interessou pelo lugar do riso (grotesco, coletivo, sobretudo público, mas também privado) contido na obra de Rabelais, em especial pelo lugar que ele ocupa nas manifestações populares na Idade Média – como um corpo estranho no mundo sagrado –, que se instaurava nas esferas públicas (praças, ruas...). Assim descreve:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais [...] – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (Bakhtin, 1987, p. 3).

Percebe-se a riqueza da comicidade contida na manifestação carnavalesca popular, que, como supracitado, opunha-se ao mundo apresentado como oficial e à seriedade dos ritos religiosos, que se expandiam para a esfera da subjetividade, adquirindo um caráter profundamente político, de liberação do corpo, de ocupação da esfera pública, de manifestação coletiva, ou seja, de uma *política solar*, que trouxe à tona um modo paralelo ao comportamento oficial de ser estar no mundo, vividos temporariamente e criando a sensação de dualidade do mundo, como analisa Bakhtin (1987, p. 4-5):

Os festejos do carnaval, com todos os atos ritos cômicos que a eles se ligavam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval [...] Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo*

mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo [...].

Ao discutir as carnavaizações como eixo para as relações de disruptão com o mundo oficial, Bakhtin se aproxima de um ideal popular de política contra o obscurantismo das *políticas da tristeza*, e se torna ainda mais necessário ao discutir a dualidade do mundo que se formava na esfera pública, nos espaços das praças e ruas tomadas temporariamente pela coletividade festiva, como estratégia da alegria para dar conta dos tempos de sombra.

É evidente que o carnaval é um evento previsto pela oficialidade no Brasil, e mesmo sendo financiado por verbas públicas, e regulamentado como feriado nacional, comporta tensões consideráveis em sua estrutura. No entanto, é ainda um momento extraordinário, ao se distanciar da vivência cotidiana da população das grandes cidades, onde a brincadeira, a descentralização, a subversão dos valores morais e a suspensão hierárquica, como constatou Bakhtin em relação ao contexto de Rabelais, não são, em grande parte, uma constante na vida cotidiana contemporânea.

Deve-se considerar, também, que o Brasil ainda hoje é um país imensamente desigual, sua história se encontra obscura e seu legado cristão ainda pesa sobre o corpo, que sofre diante dos prazeres da carne, sendo contrariamente liberado, oficial e tacitamente, durante as festividades da *carnavalis*, em que o imaginário coletivo produz significações de que o corpo em festa é permitido, suspendendo o peso de ser unicamente funcional ou institucionalizado, ou mesmo suspendendo o corpo colonizado, pelas vias da história que nos atravessa como povo.

Belo Horizonte também possui em seu cronograma festivo oficial o desfile das escolas de samba – a Estação do Samba é a maior aposta da iniciativa pública local para a festividade. Assim como no carnaval de rua do Rio de Janeiro, a função primária do incentivo do poder público para com o evento se pauta pela necessidade do aumento do fluxo turístico na cidade durante o feriado. Na contramão das iniciativas municipais, os jovens da capital mineira, há cerca de nove anos, têm proposto um carnaval que motive os próprios moradores da cidade a ocuparem as ruas para festejá-las, para reivindicá-las. Reativando algo de essencial no carnaval brasileiro que havia se perdido na cidade: sua irreverência e espontaneidade.

Impulsionados pelos eventos da *Praia da Estação*, performance coletiva que ocupa uma praça ao centro da cidade, como se fosse uma praia, surge então, logo no início das primeiras ondas, sua versão em bloco carnavalesco, com direito a marchinhas ácidas e com alto teor político, os banhistas agora também se vestem de foliões, a fim de criticar as proibições do poder público ao uso da cidade, entre outras questões de tamanha importância para a coletividade.

A *Praia da Estação* tem sido um acontecimento performativo em resposta às tentativas de privatização do uso da Praça da Estação, a partir do decreto do então prefeito Márcio Lacerda, que, ao final de 2009 estabelecia a proibição de eventos de qualquer natureza na praça e, com novos adendos, normatizava o uso a partir do pagamento de diárias exorbitantes.

Com isso, começaram os chamados aos banhistas das alterosas, de modo que ocupassem conjuntamente a praça, a convocar o imaginário da cultura de praia, a partir da partilha dos signos, gestos e vestuário. À medida que vem sendo incorporados também signos, gestos e vestuário carnavalescos, ocorre um movimento de hibridação entre banhistas e foliões, que vem a impactar e a gestar, de certa forma, o carnaval de rua, que cresce exponencialmente a cada ano e em tantas esquinas em Belo Horizonte.

Sob a égide polêmica do *carnaval de luta* se multiplicaram blocos por toda a parte, pequenas e imensas multidões se aglutinaram para pontuar suas questões, a brincar de tomar lugar na cidade e serem vistos, confluindo na necessidade vital em aparecer, mas também da partilha da experiência pelo *corpo em festa*, formando microidentificações que variam entre gênero, sexualidade, raça, centralidade e periferia, mas que são também fluidos, como é a dinâmica do carnaval de rua.

Assim como ocorreu em Recife após a efervescência do *Manguebeat*, que, ao eletrizar o mangue ganhou dimensões estéticas para além de si mesmo, de proporções para além da música e do carnaval, incidindo na produção artística, que estimulada por esse destampe veio à tona com força total, também em Belo Horizonte foi possível acompanhar formações estéticas particulares à carnavalescação local após a *Praia da Estação*, como divisora de águas também no que concerne à teatralidade. Muitos foram os espetáculos que partilharam de tal estética, seja na dramaturgia, ou nos detalhes da maquiagem, no discurso do desbunde, ou mesmo atualizaram sua

relação com a rua. Surgiram pautas importantes para que se pensasse a cidade imaginária do carnaval para além dele, imaginária e real, mas com o tom idílico de suspensão, como atribuído a tal evento.

Conclusão

A questão iniciada, entre a apropriação dos signos de uma suposta esquerda iterados performativamente por uma *nova direita*, nos coloca diante desse fenômeno exponencialmente crescente, o carnaval de Belo Horizonte, com sua substância da alegria, a prova dos nove, ainda em estado bruto, produzido pelo que vem sendo chamada de *esquerda festiva*, um novo campo progressista que se pauta na recusa dos velhos paradigmas e instituições como partidos e sindicatos, como nos movimentos autonomistas nas ruas em 2013.

Vale observar o nosso tempo a partir do que virá performativamente e como incidirá na produção estética da alegria, como nessa festa, a saber, resultante da produção dos espaços, das subjetividades, das relações micropolíticas, já que se comprehende que o mais profundo é a festa, por sua luz ou sombra, ou ainda, pela observância das noções de temporalidade que abarcam, altamente complexas e até mesmo perigosas.

Como apontou Cepêda (2018), a *nova direita* deposita em suas inúmeras e híbridas prateleiras aspectos sombrios sobre a recusa do progresso em direção aos princípios de igualdade. Com isso, reafirma a natureza social com base na exclusão do povo aos acessos que conduzem ao estado de bem-estar social, atacando as políticas que o vislumbra. Há, por outro lado, na política solar da *esquerda festiva* – que busca novos modos de produzir o corpo político no tecido social por meio da alegria e das inversões hierárquicas, da desnaturalização do universal, como nas pautas identitárias, da produção imanente da política do cotidiano –, as fragilidades inerentes ao seu aspecto temporal, mesmas das festas e das carnavações, mediante à efemeridade e à descontinuidade, em níveis mais concretos, de suas intenções para o bem comum.

Se a chamada *nova direita* produz o *baú de cópias* mal forjadas, performatas pela iteração e distorção das performatividades à esquerda, o campo progressista parece então estar focado em uma política que, pela necessidade em dar conta dos afetos tristes, persiste em uma visão eufórica, local e

transitória, em parte pela descoberta de suas potências a uma política solar, pautada pela diferenciação imediata ao campo oposto, e assim produz impactos políticos muito restritos ao seu microcampo de atuação, visto sua tendência ao localismo.

Ainda é cedo para compreender as implicações em ambos os campos, mas é interessante notar as relações performativas pela diferença e aproximação. Ambos os *novos* campos entre *nova direita* e *esquerda festiva* parecem coadunar em seu entendimento temporal sobre a história e sobre a verdade. Tais movimentos se distanciam, guardadas as particularidades, cada qual por suas motivações, de qualquer busca pela ideia de verdade, em superação, a partir da quebra com o pensamento modernista.

Se a alegria é a prova dos nove, como a fazer vibrar, em tempos tristes, para além dos pequenos eixos, como dar continuidade à política solar, de modo a construir um bem comum para além das performatividades efêmeras? Quais os riscos sobre a recusa em estabelecer narrativas, ainda que múltiplas, no campo progressista? Quais as perdas e fragilidades nas repetições forjadas ao campo conservador, em que o campo progressista parece resistir em perceber como estratégia de visibilidade e ampliação da iteração, num processo de força motriz performativa para muito além do local? E por último, qual o limite da alegria paradoxal, frente ao trágico no qual estamos imersos?

Notas

¹ Vera Alves Cepêda é docente e pesquisadora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil.

² Conforme apontou Löwy (2015), o quadro brasileiro possui características próprias. Se a nossa nova direita é continuidade de linhagens que sempre estiveram na moldura do nosso pensamento político ou se o padrão de articulação recente espelha mudanças profundas (sua concepção sobre a política e suas instituições, bem como quanto aos instrumentos de atuação) geradoras de uma cena inédita, são perguntas que precisam ser respondidas pelos analistas. Vários trabalhos recentes já produziram contribuições significativas tanto no apontamento de variações intestinas ao campo da nova direita, quanto à sua filiação a mudanças no contexto político e no surgimento de novas arenas de formação da opinião pública (Cepêda, 2018, p. 51).

- ³ A diversidade do campo da nova direita entre: “[...] entusiastas do regime militar, que desejariam uma ação pela força para destroçar o atual estado de coisas; há conservadores que se moldam a um viés mais ‘continental’ europeu, preferindo roupagem mais ‘religiosa’; há os que defendem o retorno da monarquia; os que defendem mais e menos Estado [...] os ‘libertários’, que pregam a privatização de tudo quanto possam e, em um ponto extremo, chegam ao anarco-capitalismo” (Berlanza, 2017, p. 243).
- ⁴ Trecho em espanhol: ‘La proferencia de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos. Lo que los hablantes de las distintas lenguas siempre han sabido y han practicado de forma intuitiva lo formulaba por primera vez la filosofía del lenguaje: el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo’ (Fischer-Lichte, 2011, p. 48).
- ⁵ E não há aqui nenhuma busca sobre a pureza do *novo*, mas a noção de que tais performances fecundas da cópia, apresentam tais cópias como inaugurais e originais, fenômeno possível pelo apagamento histórico das narrativas a que se ancoram.
- ⁶ Manchetes que anunciaram o impacto do aplicativo nas últimas eleições: “Disseminado pelo Brasil, WhatsApp deve ser canal decisivo nas eleições” (Estadão, 2018, s. p.); Impacto do WhatsApp nas eleições é destaque em debate sobre Fake News (Tribunal Regional Eleitoral da Bahia, 2018, s. p.); “Conselho do TSE tem reunião com representantes do WhatsApp sobre impacto do aplicativo nas eleições” (O Globo, 2018, s. p.).

Referências

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, v. 1, n. 1, 1928. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- ANTENORE, Armando. Xô, esquerda! Pastores da Universal agoram livram os fiéis de possessões comunistas?. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, ed. 147, dez. 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/xo-esquerda/>>. Acesso em: 9 de jan. 2018.

A PELADONA da manifestação é analfabeta política. **Pragmatismo Político**, 31 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/03/a-peladona-da-manifestacao-e-analfabeta-politica.html>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

AUSTIN, John Langshaw. **Como Fazer as Coisas com Palavras**. 2. ed. Oxford: University Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his world**. Translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e crítica cultural. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERLANZA, Lucas. **Guia bibliográfico da nova direita**: 39 livros para compreender o fenômeno brasileiro. São Paulo: Resistência Cultural, 2017.

BOBBIO, Noberto. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. São Paulo: Unesp, 1995.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

CEPÊDA, Vera Alves. A Nova Direita no Brasil: contexto e matrizes conceituais. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 23, n. 2, p. 75-122, maio/ago. 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/34801/pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

COUTINHO, João Pereira; PONDÉ, Luiz Felipe; ROSENFIELD, Denis. **Por que virei à direita**: três intelectuais explicam sua opção pelo conservadorismo. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

ENQUANTO votação do impeachment acontecia, Bolsonaro era batizado em Israel. **Extra**, globo.com, Rio de Janeiro, 12 maio 2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/enquanto-votacao-do-impeachment-acontecia-bolsonaro-era-batizado-em-israel-19287802.html>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Perucha. Madrid: Abada, 2011.

JOVENS da Igreja Universal marcham e se dizem ‘prontos para a batalha’ em culto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mar. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/jovens-da-igreja-universamarcham-se-dizem-prontos-para-batalha-em-culto-15490716>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: ROUANET, Sergio Paulo; FREITAG, Bárbara. **Habermas: sociologia**. São Paulo: Ática, 1980. P. 169-206.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

MELLO, Alessandra. Evangélicos protestam contra exposição no Palácio das Artes. **UAI**, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/10/05/noticias-artes>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

MESMO sem Dilma, redes sociais miram PT em novo panelaço. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 maio 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/mesmo-sem-dilma-redes-sociais-miram-pt-em-novo-panelaco-16061832>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, São Paulo, USP, v. 9, n. 2, p. 125-154, 1997.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potências da vida. In: PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. P. 19-27.

PELBART, Peter Pál. **Carta aberta aos secundaristas**. São Paulo: n-1, 2016.

PINTO, Joana Plaza. Pragmática. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à Linguística**: domínios e fronteiras. 7. ed. v. 11. São Paulo: Cortez, 2011. P. 47-68.

PRANDI, Reginaldo; CARNEIRO, João Luiz. EM NOME DO PAI: justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, e339603, 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>

pdf/rbcsoc/v33n96/1806-9053-rbcsoc-3396032018.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2018.

ROSSET, Clement. **Alegria** – a força maior. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANTANDER CULTURAL. **Nota Sobre a Exposição Queermuseu**. 10 set. 2017. Post do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/SantanderCultural/posts/nota-sobre-a-expos%C3%A7%C3%A3o-queermuseunos-%C3%BAltimos-dias-recebemos-diversas-manifesta%C3%A7%C3%B5es/732513686954201/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SENRA, Ricardo. Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo. **BBC News Brasil**, Brasília, 30 mar. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs>. Acesso em: 02 jul. 2018.

TURNER, Victor. **From the ritual to theatre – the human seriouness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

ZÍZEK, Slavoj. A tinta vermelha: discurso de Žižek no Occupy Wall Street. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 10 out. 2011. Disponível em: <<https://blogdabitempo.com.br/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

Thálita Motta Melo é doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora e coordenadora do Curso de Tecnologias da Cena do CEFART/Palácio das Artes em Belo Horizonte, Minas Gerais.

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

E-mail: thalita.art@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 15 de março de 2019
Aceito em 22 de julho de 2019*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>.