

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 14, Número 3, set./dez. de 2020
Submetido em: 20/06/2020
Aprovado em: 23/08/2020

Feitos da bolha: conservadorismo e militância digital no caso Queermuseu

Bubble feats: conservatism and digital activism in the Queermuseum case

Los logros de la burbuja: conservadurismo y militancia digital en el caso Queermuseum

Leandro de PAULA¹
João DOMINGUES²

Resumo

O artigo aborda como o financiamento e a circulação de produções artísticas se apresentam como pauta de interesse para militantes conservadores no contexto recente, analisando as táticas de intimidação adotadas pelo Movimento Brasil Livre (MBL) no caso da exposição *Queermuseu*. Argumentamos que a capacidade de mobilização do grupo se apoia em uma economia da informação que hiperpolitiza a sociabilidade on-line, e estipula regimes de legitimidade para a constituição e a participação em uma polêmica.

Palavras-chave: Queermuseu. Movimento Brasil Livre. Controvérsia.

Abstract

The paper deals with the emerging importance given by conservative activists to arts sponsoring and consumption in Brazil. We analyze the strategies taken by Movimento Brasil Livre (MBL) to close the *Queermuseu* art exhibition. The paper highlights that the group manages to influence many followers since it is supported by an information economy that politicizes online sociability and sets legitimacy rules not only to constitute a controversy, but also to engage in it.

Keywords: Queermuseu. Movimento Brasil Livre. Controvérsia.

¹ Professor Adjunto I da Universidade Federal da Bahia, atuando no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC), e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2016). E-mail: psleandro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-8007>.

² Professor Adjunto IV da Universidade Federal Fluminense, atuando no Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela UFRJ (2013). E-mail: joalpdomingues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8971-6213>.

Resumen

El texto analiza cómo el financiamiento y la circulación de producciones artísticas han sido un tema de creciente interés para activistas conservadores en el contexto brasileño. El enfoque del texto son las tácticas de intimidación adoptadas por el Movimento Brasil Livre (MBL) en el caso de la exposición *Queermuseu*. Discutimos que la capacidad de movilización del grupo se basa en una economía de la información que hiperpolitiza la sociabilidad digital y establece regímenes de legitimidad para la constitución y participación en una controversia.

Palabras clave: Queermuseu. Movimento Brasil Livre. Controversia.

Introdução

Nos últimos anos, controvérsias em torno da circulação social de produções culturais, ocorridas em diversas regiões do Brasil, deram visibilidade a uma tendência de intimidação às artes e à liberdade de expressão. Ao fazerem das experiências da produção e do consumo da cultura um universo privilegiado de embate, os ativistas que empreendem tais ações parecem vir contribuindo para a atualização de traços do conservadorismo³ no Brasil. Apoiados em uma concepção de liberalismo que concilia Estado mínimo e policiamento das condutas, eles se valem de uma crítica estrita à cultura como setor produtivo, tomando-a como uma arena disfuncional em termos mercantis. Esses diferentes circuitos discursivos parecem formar uma aliança entre neoconservadorismo e neoliberalismo, ao passo em que promovem a crítica ao financiamento estatal das artes, o elogio do mérito individual, a exaltação da unidade autossuficiente da família e o retorno aos valores religiosos como um freio à erosão da moralidade.

O texto a seguir resgata a controvérsia em torno da exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, ocorrida em 2017, com o intuito de mapear operações midiáticas que capitalizaram o encerramento da mostra em efeitos políticos e

³ Chamamos de conservadorismo uma forma de reação a propostas de intervenção do Estado na regulação da economia e na promoção de ações afirmativas para grupos subalternizados por razões étnico-raciais e/ou sexuais/de gênero. Essa definição pode parecer restrita a um fenômeno exclusivamente político-institucional, mas alude a diversas forças em disputa na sociedade, que tensionam desde os interesses financeiros até os religiosos. A aliança “liberal na economia, conservador nos costumes” vincula-se a uma longa tradição do conservadorismo no país, assumindo feições revigoradas nos últimos anos. Ver, por exemplo: CHALOUB, J.; PERLATTO, F. Intelectuais da ‘nova direita’ brasileira: ideias, retórica e prática política. Em: Insight Inteligência, v. 1, 2016.

eleitorais. Analisamos a *ação coletiva baseada na internet* (VAN LAER; VAN AELST, 2009) liderada pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que se tornou uma referência para outros atos de censura às artes nos últimos anos⁴.

O texto se divide em três seções. Na primeira, apresentamos a grade metodológica que embasa nossa análise. Na segunda, descrevemos como o dissenso em torno da exposição ganhou forma. No terceiro bloco, examinamos a participação do MBL no caso e argumentos contrapostos por lideranças do movimento e pelo curador da exposição em debates públicos⁵. O artigo se encerra com uma discussão sobre os limites da concepção da *polêmica* como expediente democrático, consideradas certas contradições que rondam a nova economia da informação.

Metodologia de análise

A controvérsia da exposição *Queermuseu* ocorreu em um período de franco acirramento político-ideológico, entre o impeachment de Dilma Rousseff e a emergência do projeto presidencial de Jair Bolsonaro. O fortalecimento de identidades conservadoras, em oposição aos legados da agenda de centro-esquerda que governara o país nos anos progressos, impulsionou a campanha pelo encerramento da exposição, que serviu como um “balão de ensaio” para as eleições previstas para 2018. Em meio a tais apostas, passaram a ser mais intensamente controvertidas pautas como políticas afirmativas para grupos subalternizados, ações protetivas da diversidade sexual e de gênero e o incentivo público às atividades culturais. A respeito desse terceiro aspecto, vale lembrar que uma Comissão Parlamentar de Inquérito em torno da Lei Federal de Incentivo à Cultura (conhecida por Lei Rouanet) foi instaurada pela Câmara dos Deputados em 2016, sob a alegação – ao fim, não comprovada – de que o mecanismo favoreceria artistas apoiadores do Partido dos Trabalhadores (DOMINGUES; PAULA, 2019).

⁴ O caso *Queermuseu* deflagrou uma sucessão de atos de cerceamento a exposições de arte pelo país. Ver, por exemplo, os seguintes casos: performance “La Bête”, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; mostra “Cadafalso”, da artista Alessandra Cunha Ropre, no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul; mostra “Faça você mesmo a sua Capela Sistina”, de Pedro Moraleida, no Palácio das Artes de Belo Horizonte; mostra “Amo Cuiabá”, realizada no Shopping Pantanal, em Cuiabá.

⁵ Agradecemos a Fabiana dos Reis Pereira, graduanda do Bacherelado Interdisciplinar em Humanidades (UFBA), pela colaboração na transcrição do debate entre Gaudêncio Fidelis e Arthur do Val, que integra nossa análise na terceira seção.

Propomos acessar esse contexto conflitivo observando como certas visões de mundo foram politizadas no caso *Queermuseu*, sob uma dupla inspiração metodológica. A primeira apela à *Teoria da Argumentação* de Amossy (2017), que enfoca a dimensão principiológica da polêmica na vida democrática. Para a autora, em vez de ser um estágio rudimentar do processo que culminaria na deliberação, a situação polêmica espelha o impulso originário da democracia: o dissenso.

Amossy entende a polêmica como um antagonismo performado em embates públicos, por meio de discursos que expressariam uma diferença irreduzível entre maneiras de observar e julgar. Esse confronto se estruturaria em três dimensões: a dicotomização, a polarização e a desqualificação. A primeira dessas faces consiste na disputa entre premissas sobre um mesmo tema, na qual um ponto de vista busca sobrepor-se ao outro. A segunda se refere à forma pela qual a polêmica convoca os atores sociais a tomarem partido frente ao conflito e a atuarem como multiplicadores dessa ou daquela posição. A terceira aponta para a capacidade de cada lado em rechaçar o outro, deslegitimando-o como defensor de um argumento que seria insustentável.

Essa abordagem da polêmica como organizadora dos desacordos sociais parece guardar paralelo com as ideias de Rancière (1996) acerca do *desentendimento*,

um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p. 11).

Para Rancière, a atividade democrática interpelaria hierarquias sociais instituídas por meio da ideia de uma igualdade radical entre todos os sujeitos de linguagem: “o que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida, mas unicamente sua forma, a que inscreve a averiguação da igualdade na instituição de um litígio” (*Ibid.*, p. 44). Toda ação política revelaria assim algo de incomensurável, ao manifestar a existência de diferentes repertórios de avaliação no corpo social. O encontro litigioso entre diferenças, balizado pela “igualdade de qualquer

ser falante com qualquer outro ser falante” (*Ibid.*, p. 43), teria assim o potencial de revelar a contingência de toda ordem social naturalizada.

O segundo aporte metodológico de nossa investigação é a *Teoria Ator-Rede*, na versão de Venturini (2010). Em linhas gerais, esse marco teórico toma por referência a noção de *controvérsia* como uma situação de incerteza compartilhada, na qual os atores concordam que discordam a respeito de determinado tema. Somos assim instados a descrever o desalinhamento entre suas lógicas de justificação e as ações em que se enredam: acusações, protestos, críticas etc.

Para Venturini, uma controvérsia tem início quando atores sociais descobrem que não podem mais se ignorar. Trata-se de considerar que a irrupção de uma controvérsia impõe um momento de prova, no qual a aparente estabilidade do cotidiano se quebra e vem à tona a indeterminação do social. Em tais situações são explicitados os desacordos internos à comunidade política, uma vez que “as partes não preexistem ao conflito, que elas nomeiam e no qual são contadas como partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

Lemos o caso *Queermuseu* como uma controvérsia na medida em que introduz em uma mesma cena atores que circulam em mundos aparentemente distantes. A polêmica leva artistas, juristas, banqueiros, políticos, intelectuais e “cidadãos de bem” a serem apresentados, de modo mais ou menos abrupto, a modos de apreciação da realidade que talvez ignorassem até ali, mas cuja existência a controvérsia os convoca a reconhecer e julgar.

Em sociedades complexas, controvérsias e práticas de instituição de litígio não ocorrem necessariamente face a face. Elas tendem a depender de formas mediadas de comunicação, fato que dá às diferentes mídias o poder de notabilizar os desentendimentos que atravessam o jogo social. A diversificação dos canais pelos quais nos informamos e interagimos hoje, marca da expansão do uso das redes sociais digitais, é um elemento relevante para essa discussão. Pois as controvérsias que dramatizam as diferentes formas de julgar o mundo passam a ser possivelmente produzidas à revelia de instâncias moderadoras que não as funcionalidades – nunca neutras – das plataformas on-line. Popularizados em disputas de opinião na internet, termos como “treta”, “lacrar” ou “cancelar” são o sintoma trivial, mas nítido, de que o *ethos* da polêmica condiciona

práticas de sociabilidade recentes, favorecendo uma espécie de hiperpolitização do cotidiano.

Esse fenômeno importa já que as ferramentas de comunicação consolidadas especialmente na última década tensionaram os limites da esfera pública, ao se revelarem crescentemente capazes de coreografar a ação coletiva (CELIKATES, 2015). Nossas formas de sensibilização, mobilização e contestação civil mostram-se cada vez mais associadas a meios e recursos da interação on-line, propiciando novos tipos de *ação conectiva* (HIGHFIELD, 2016), ou seja, modelos de atuação política baseados em enquadramentos pessoais. Esse alargamento das possibilidades de se informar e compor referências para a participação altera o próprio estatuto da experiência pública:

em contraste à estática e fixa divisão de papéis que caracteriza a esfera pública tradicional, baseada em uma clara diferenciação de funções (de um lado, uma relativamente fechada elite de jornalistas e ‘formadores de opinião’ com acesso a políticos e meios de comunicação; de outro, uma audiência mais ou menos passiva, silenciosa e anônima), a esfera pública virtual, mesmo sem superar por completo essas assimetrias, modifica significativamente as hierarquias em jogo ao permitir, ao menos em princípio, a inclusão e o intercâmbio entre uma multiplicidade de perspectivas e papéis (CELIKATES, 2015, tradução nossa).

Interessa-nos pensar aqui que esses potenciais democratizantes caminham junto à criação de uma nova topografia dos sujeitos falantes. Pois a dinâmica aparentemente horizontal, inclusiva e espontânea dos modos de interação on-line não apenas multiplica as oportunidades expressivas do desentendimento, como também enseja uma *economia da performance polêmica*. Assim, conforme adotamos tais princípios metodológicos gerais, abordaremos os dois polos mais visíveis desta controvérsia analisando, por um lado, as falas dos representantes do MBL e ativistas de direita, e de outro, do curador da mostra, de artistas e intérpretes das obras. Nosso objetivo último é demonstrar os procedimentos políticos e midiáticos que permitiram ao MBL catalisar sensibilidades conservadoras na polêmica, enquanto apoiadores da *Queermuseu* mobilizam argumentos pautados pela especialização discursiva de seu campo.

Discutimos a seguir dados acessados em fontes diversas – matérias de imprensa, entrevistas, sites institucionais, redes sociais, plataformas de transparência –, destacando

como a controvérsia da *Queermuseu* corresponde a um conflito nomeado pelas partes que ele mesmo instaura.

O caso *Queermuseu*

Em 2016, o Banco Santander anunciou seu novo Código de Ética no Brasil com um princípio norteador dedicado à noção de *diversidade*, entendida como a “soma das diferenças culturais, de origem, de habilidades físicas e mentais, de ideias, de cor, etnia, religião, orientação sexual, classe econômica, gênero, formação”⁶. O Código definia condutas inaceitáveis para o banco, como “reprimir a livre manifestação de pensamento” ou promover “declarações difamatórias”. Passava assim a integrar o vocabulário do Santander uma conotação positiva da *diversidade*, segundo certa tendência que tem feito desse tema “um valor, um programa ético a ser implementado pelas grandes empresas” (ORTIZ, 2015, p. 123) na busca por vantagens competitivas.

O lançamento do documento coincidia com os esforços do banco em promover seus compromissos por meio de ações culturais, o que levou a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* a entrar na órbita de suas políticas de patrocínio. O projeto vinha sendo acalentado desde 2010 pelo curador e crítico de arte Gaudêncio Fidelis; em 2017, por meio de 800 mil reais do Santander, aplicados via renúncia fiscal, teve início a produção da mostra a ser sediada no espaço cultural do banco em Porto Alegre.

A convergência entre os interesses de Gaudêncio Fidelis e do Banco Santander foi festejada no *release* da exposição, que apresentava a *Queermuseu* como “uma iniciativa inédita que explora a diversidade de expressão de gênero e a diferença na arte e na cultura”⁷; nas palavras de um dos diretores do banco, “a diversidade é um valor para o nosso negócio”. Aberta em 15 de agosto de 2017, com previsão de 55 dias de duração, a exposição reunia mais de 260 obras, de artistas como Portinari, Volpi e Lygia Clark. A ideia da diversidade na arte era recortada pela perspectiva *queer*, termo que alude à visada teórica e de ativismo civil ocupada em questionar as normas sociais que regulam as

⁶ Ver: https://www.santander.com.br/document/wps/codigo_de_etica_PT.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

⁷ Ver: <http://salic.cultura.gov.br/verprojetos/abrir?id=1276858>. Acesso em: 10 jun. 2020.

experiências de sexualidade e de gênero. A aposta curatorial pretendia assim incluir o Brasil em uma corrente que vem promovendo mundo afora mostras *queer*, “conceito guarda-chuva para abrigar obras, objetos e documentos que guardam vínculo com a memória da comunidade LGBTQ” (BLANCA, 2017, p. 94).

Após três semanas de visita regular, um revés abalou a aliança de interesses em torno da *Queermuseu*: um artigo de opinião no site Lócus, de Passo Fundo (RS), afirmava que o Santander Cultural abrigava “pedofilia, pornografia e os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar”⁸. Dois dias depois, a instituição viria a público fazer uma defesa da exposição, em resposta a protestos na internet e no próprio local, e às ameaças de clientes que prometiam encerrar contas e investimentos no Santander.

Parte dessa reação pode ser creditada a Felipe Diehl. Autoproclamado fundador do grupo “Direita Gaúcha”, o ativista possui diversos vídeos publicados na internet confrontando grupos que classifica “de esquerda”⁹, e exemplifica como agentes conservadores têm encontrado na produção audiovisual um modo de disputa direta do campo político. No caso da *Queermuseu*, Diehl publicou um vídeo¹⁰, viralizado nas redes sociais, no qual caminhava pelo Santander Cultural, exibindo aspectos potencialmente chocantes das obras em exposição: cenas de nudez, de situações eróticas entre pessoas do mesmo sexo ou de símbolos religiosos desconstruídos. Em suas palavras, a mostra abrigaria “só putaria, só sacanagem, mas aqui em Porto Alegre, no Santander Cultural, é reconhecido como arte. Sacanagem, perversão, tudo incitando a pornografia, a pedofilia e a putaria. Vejam só se isso aqui é arte?”¹¹.

Os vídeos atacavam, por exemplo, uma série de pinturas da artista Bia Leite, com imagens de duas crianças e as inscrições “Criança Viada Travesti da Lambada” e “Criança Viada Deusa das Águas”. Em entrevista, a artista afirmou que o trabalho discutia

⁸Ver: <http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

⁹ Podem exemplificar essas iniciativas o ato que Diehl chamou de “rolezinho reação”, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2016, e sua intervenção em um evento na PUC de Porto Alegre, em 2018, usando uma camiseta com os dizeres “Ustra Vive” – referência ao coronel do Exército Brasileiro Carlos Alberto Brilhante Ustra, chefe do DOI-Codi, órgão de repressão do governo brasileiro durante a ditadura militar.

¹⁰ Vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=K00e-6BefbI>. Acesso em: 11 jun. 2020.

¹¹ Idem à nota anterior.

o fenômeno do *bullying*, para que “essas crianças tenham suas existências respeitadas. (...) Nas telas expostas todas as crianças sorriem e o texto enaltece e empodera essas crianças desviantes”¹². Segundo Felipe Diehl, contudo, a obra se resumiria a “pura putaria, deixando os moleques virar (*sic*) veado desde cedo”¹³.

Para o ativista, a condição de “veado” seria então uma escolha, dependente de autorização ou incentivo; já para a artista, a apropriação da palavra obedecia à lógica da posituação de um estigma, mesma operação que ressignificou o termo inglês *queer*. Ao subverter um insulto, a série “Criança Viada” teria como enfoque a exaltação de uma “existência desviante”, a reclamar respeito e “empoderamento”. Sobre o signo “criança viada” deflagrava-se assim um *desentendimento* (RANCIÈRE, 1996) e também uma *dicotomização* (AMOSSY, 2017), conflito de juízos acerca de um mesmo objeto.

A aporia se dava também em “Cena de Interior II”, de Adriana Varejão. A tela apresenta um conjunto de práticas sexuais que seriam típicas “cenas do interior” brasileiro, retratando momentos em que o ato é marcado pela violência que atravessa as relações entre gêneros, fenótipos e espécies: mulheres, negros e animais servem a homens, brancos e humanos, respectivamente. Para Lilia Schwarcz, a tela denunciaria “a cultura do estupro que vigorou abertamente durante o período da escravidão, mas não se limitou a ele”¹⁴. Para Felipe Diehl, as intenções da obra seriam outras: “Santander Cultural incentivando a putaria e a zoofilia”¹⁵.

Modos inconciliáveis de apreciação das obras e de sua função social deram a tônica dos debates públicos que se sucederam ao encerramento da exposição, um mês antes do previsto. Como justificativa, o Santander Cultural pediu “sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra”¹⁶. A instituição afirmava agora que a *Queermuseu* “desrespeitava símbolos, crenças e pessoas,

¹²Ver: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>. Acesso em 11 jun. 2020.

¹³ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=962oXFzoE4w>. Acesso em 11 jun. 2020.

¹⁴Ver: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varejão-e-nossa-Cena-de-Interior>. Acesso em: 15 jun. 2020.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tbgX20Wi6g>. Acesso em 18 jun. 2020.

¹⁶ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 12 jun. 2020.

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 Ministério Público Federal no Rio Grande do Sul, entretanto, constatou a inexistência de material que fizesse apologia a qualquer crime. Em notificação¹⁷, recomendou a imediata reabertura da *Queermuseu*, e admitiu que o espaço falhara ao ceder à pressão dos protestos on-line: “os meios de comunicação virtual exercem impacto sobre as pessoas, cabendo atuações positivas voltadas à não repressão de ideias, inclusive aquelas rejeitadas pela maioria”.

Com a negativa do Santander Cultural em acatar a recomendação, um Termo de Compromisso¹⁸ obrigou a instituição a patrocinar duas novas exposições, sobre as temáticas da intolerância e do feminismo, sob pena de multa de 800 mil reais. Em outubro de 2019, três anos após o lançamento daquele Código de Ética norteado pela “diversidade”, o Santander anunciou que não cumpriria o dever de realizar a mostra em torno do tema da intolerância¹⁹. Assim, pagou metade do valor estipulado e abriu uma exposição intitulada *Estratégias do Feminino* em seu espaço cultural.

A participação do MBL

A inexistência de classificação indicativa que regulasse a entrada de menores de idade e as atividades educativas para o público escolar previstas no projeto da mostra foram instrumentalizadas por grupos conservadores no processo de *polarização* da polêmica (AMOSSY, 2017). A oportunidade foi encontrada em uma brecha do Estatuto da Criança e do Adolescente, que regulamenta o ingresso de menores de idade em “espetáculos públicos”, mas não especifica critérios para mostras em museus e espaços culturais.

É comum à execução de projetos culturais – em especial, àqueles que, por força do uso de recursos com leis de renúncia fiscal, devem estimular o acesso imediato e a

¹⁷Ver: <https://www.conjur.com.br/dl/recomendacao-mpf-rs-reabertura-mostra.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2020.

¹⁸Ver: http://www.mpf.mp.br/regiao4/atuacao/direitos-do-cidadao/documentos/boas-praticas/7987_2019_tac.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

¹⁹Ver: <http://www.mpf.mp.br/rs/atos-e-publicacoes/cac/poa/termo-aditivo-ao-termo-de-compromisso-consensual-entre-mpf-e-santander-cultural>. Acesso em: 11 jun. 2020.

ampliação de consumidores futuros de bens simbólicos – a presença de programas educativos, mediando a participação de estudantes do Ensino Básico. Entretanto, o tema das classificações indicativas era pouco regulado no âmbito da produção cultural brasileira até então. O próprio Ministério da Cultura (MinC), em nota, reconhecia que o “atual sistema de classificação indicativa não versa sobre exposições”²⁰, e defendia “a expansão do sistema de classificação indicativa para a área de exposições, de modo a cumprir o espírito da Constituição e do Estatuto da Criança e do Adolescente”²¹.

Pressionado sobre a incumbência de restringir o acesso de crianças à exposição, Gaudêncio Fidelis insistiu que não definira indicação etária por uma “opção técnica”²², respaldada pelo Santander Cultural. Nos últimos anos, a repercussão do caso fez da entrada de menores em exposições um problema público²³, rendendo diversos projetos em instâncias legislativas²⁴. Caso o debate sobre classificação indicativa tivesse sido antecipado pelos realizadores, é possível assim imaginar que parte dos argumentos da polêmica no caso *Queermuseu* fossem minorados.

Consideradas as diversas possibilidades de interpretação das obras, desponta como elemento central do caso a questão da *mediação*, ou seja, a forma pela qual certos sentidos foram ensejados. Grande parte do público que se insurgiu contra a exposição acessou as obras por um filtro que não foi dado pelo discurso da curadoria, mas pelos enquadramentos que as recortaram e difundiram a círculos não-especializados, via redes sociais. Falamos então de uma forma de apropriação que discrepa dos modelos habituais de recepção da arte, dependentes da presença do público diante de objetos e/ou experiências.

Tal fenômeno sugere a complexificação dos circuitos pelos quais a produção artística pode vir a trafegar, o que leva seus sentidos a escaparem do controle discursivo de artistas, curadores e espectadores iniciados, bem como das instituições estruturantes

²⁰ Ver: <http://cultura.gov.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

²¹ Idem à nota anterior.

²² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Bq3UMfqcPgE>. Acesso em: 12 de junho de 2020.

²³ Em novembro de 2017, o Ministério Público obrigou o Museu de Arte de São Paulo a recuar de uma medida extrema adotada após a controvérsia da *Queermuseu*: a proibição da entrada de menores de 18 anos na mostra *Histórias da Sexualidade*.

²⁴ Exemplificam essa tendência projetos de lei sancionados para a classificação indicativa em exposições no Rio Grande do Sul e São Paulo.

do campo, a exemplo dos museus e da crítica. De *youtubers* ao Ministério Público, os nexos em torno da *Queermuseu* foram configurados pela participação de diversas vozes e papéis. Mas não devemos, por isso, pressupor condições horizontais de engajamento de cada parte, e sim analisar certas assimetrias constituintes do litígio.

“Difusor de mensagens satíricas, de provocações políticas, de peças que miram os cidadãos na rede e traduzem o debate político substantivo em palavras de ordem” (CHAGAS; SANTOS, 2018, p. 191), o Movimento Brasil Livre (MBL) ganhou fama em nossa cena recente por aglutinar grupos militantes que atuam de forma local e dar ressonância a pautas que repaginam a “estética liberal”²⁵ no país. No caso *Queermuseu*, a campanha movida pelo grupo veio a cumprir tripla função. Primeiro, ela fez de um embate circunscrito à cena gaúcha uma discussão de alcance nacional. Em segundo lugar, organizou afetos difusos sobre a mostra ao submetê-los a uma narrativa, que alinhavou diferentes discursos de desagrado (obscenidade, blasfêmia, abuso do dinheiro público) à radicalização dos ânimos pré-eleitorais. Por fim, o MBL catalisou as formas expressivas do descontentamento social, manejando métodos próprios da segunda idade da internet.

O primeiro ato registrado de repúdio à *Queermuseu* aconteceu em 6 de setembro de 2017²⁶; três dias depois, a exposição foi encerrada. A velocidade que fez o Santander abrir mão dos lemas professados com a mostra respondeu assim a um clima de ameaça estabelecido em poucas horas. Além de protestos de ativistas no espaço cultural, a imprensa noticiou um caso de agressão a um funcionário do Santander em Porto Alegre, pichações de agências pelo país e o registro de que, em três dias, as menções ao banco nas redes sociais atingiram o dobro da média mensal²⁷.

Na semana que precedeu o fechamento, três conteúdos de denúncia à *Queermuseu* foram divulgados por militantes conservadores: a coluna de Cesar Augusto Cavazzola Junior no site Focus e os vídeos dos ativistas Felipe Diehl²⁸ e Rafinha BK²⁹ no

²⁵Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1820495-um-dos-fundadores-e-lideres-do-mbl-tambem-e-cantor-do-bonde-do-rolé.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2020.

²⁶Fazemos referência ao já mencionado artigo do advogado Cesar Augusto Cavazzola Junior no site Focus.

²⁷Ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/em-nota-clientes-santander-explica-encerramento-de-mostra-lgbt-em-porto-alegre-218079011>; <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>. Acesso em: 13 abr. 2020.

²⁸ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=K00e-6BefbI>. Acesso em: 13 abr. 2020.

²⁹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=OWNQNFuSKBY>. Acesso em: 13 abr. 2020.

YouTube. Com a exposição ainda aberta, o MBL redimensionou a circulação do protesto ao publicar fragmentos do texto de Cavazzola em sua página no Facebook, à época com mais de 2 milhões de seguidores, sob a chamada “Isso acontece em Porto Alegre e é bancado por dinheiro de pagadores de impostos. Como fica?”³⁰. Um dos fundadores do grupo assumiu que a primeira postagem no Facebook aconteceu após o disparo de alertas sobre a exposição pelo WhatsApp, que convocaram células do movimento por todo o país para um boicote ao Santander³¹.

A partir de então, o MBL organizou sua narrativa a respeito da *Queermuseu* e fez crescer o engajamento entre seus seguidores nas redes sociais. Em 10 de setembro, o grupo proclamou a autoria da campanha pelo encerramento: “sim, o MBL pressionou para que não acontecesse. Uma coisa é defender que todos sejam tratados de maneira igual (...), outra coisa é usar dinheiro da Lei Rouanet para financiar uma mostra para crianças que conta com pedofilia e zoofilia”³². Comparecia ali o argumento fartamente utilizado pelo grupo: a *Queermuseu* seria uma exposição para crianças, e utilizaria verbas públicas para submeter menores de idade a conteúdos adultos.

O MBL investiu também na crítica a órgãos da imprensa tradicional, que sugeriam que o grupo censurara a liberdade de expressão³³. O perfil oficial do Movimento dizia que “após o boicote espontâneo de seus clientes, o Banco Santander recuou e resolveu cancelar a exposição, já a imprensa e a esquerda continuam insistindo no erro e agindo como verdadeiros fascistas ao tentar (*sic*) condenar o MBL”³⁴. Paula Cassol, coordenadora do grupo no Rio Grande do Sul, afirmou que não se trataria de censura: “na verdade, há uma revolta popular contra o conteúdo que foi colocado na exposição. Em momento algum houve a coação do banco. Retiraram a exposição porque quiseram”³⁵. No discurso do MBL, uma prática de *censura* demandaria a repressão do Estado,

³⁰ Ver: <https://www.facebook.com/mblivre/posts/678964132227733/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

³¹ Ver: <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>. Acesso em: 13 abr. 2020.

³² Ver: <https://www.facebook.com/mblivre/posts/680209612103185>. Acesso em: 14 jun. 2020.

³³ Ver, por exemplo: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html; <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>

³⁴ Ver: <https://www.facebook.com/mblivre/posts/680748788715934>. Acesso em: 14 jun. 2020.

³⁵ Ver: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

enquanto um *boicote* seria um instrumento liberal e “exemplo maior do exercício da soberania do consumidor”³⁶, utilizado para punir empresas cujas práticas destoem dos valores de seus clientes.

O grupo difundiu desinformação³⁷ ao noticiar que o MPF haveria constatado crime nas obras: “O Ministério Público reconheceu o óbvio: a ‘exposição’ foi feita com o intuito de influenciar a sexualidade de crianças. Isso não pode ser aceito”³⁸. Segundo o texto, o MPF concluíra que “a exposição tinha o nítido propósito de erotizar o público-alvo e induzi-lo a tolerar condutas como orgias, zoofilia e vilipêndio a símbolos religiosos”. O MBL explorava assim a politização da *Queermuseu* dentro do próprio Ministério Público, já que se apoiava em declarações de Procuradores que integram o órgão, mas não estavam incumbidos da investigação. Com a repercussão da notícia, o Ministério Público divulgou que opiniões individuais não fariam em nome da instituição, cuja posição já havia sido firmada anteriormente³⁹.

Além de comentários no perfil do Santander Cultural e de correspondências enviadas ao banco com ameaças de clientes e investidores, outro alvo da campanha de boicote foi a avaliação do espaço cultural no Facebook: em poucos dias, a página recebeu dezenas de milhares de avaliações negativas⁴⁰. O MBL também explorou o caso por meio de um abaixo-assinado virtual, movido em nome da “sociedade brasileira”, que reuniu 28.664 apoiadores: “para que o Banco de fato repare o dano causado, a sociedade propõe que seja feita uma doação de 800 mil reais a uma instituição de caridade que ajude crianças vítimas de abuso sexual. Só assim poderemos ter certeza da convicção do Santander no repúdio a essa prática abominável”⁴¹.

Essas formas de atuação do MBL dão contornos a procedimentos próprios da economia da informação por trás de fatos políticos recentes. As redes sociais são propícias

³⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=3EbqEbTg50Q>. Acesso em: 14 jun. 2020.

³⁷ Difusão de informações falsas, boatos ou enganos, facilitada pela dinâmica das mídias sociais.

³⁸ Ver: <https://www.facebook.com/mblivre/posts/685384581585688/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

³⁹ Ver: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-apos-manifestacoes-nao-oficiais-mp-reforca-que-nao-ha-crime-de-pedofilia-na-exposicao-9901451.html>. Acesso em: 14 jun. 2020.

⁴⁰ Ver: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2017/09/16/santander-correntistas-queermuseum/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

⁴¹ Ver: <https://www.change.org/p/grupo-santander-populacao-exige-retratacao-do-santander-contr-a-pedofilia>. Acesso em 14 jun. 2020.

à *grupabilidade* (RECUERO; BASTOS; ZAGO, 2015), ou seja, à tendência de criação de grupos de nós que apresentam alta densidade conectiva: é mais provável que uma nova conexão se forme dentro de um mesmo grupo do que com grupos externos. As informações circulantes em um grupo apresentam elevado grau de homogeneidade e redundância, na medida em que os nós que formam a rede acessam os mesmos conteúdos e acabam por reforçar opiniões. Além disso, as plataformas on-line exercem uma curadoria das informações visibilizadas, criando perfis de interesse dos usuários. Essa personalização, baseada em algoritmos, traduz o que Pariser (2011) chamou de *filtro bolha*: a endogenia dos círculos de difusão de conteúdo, que faz a imagem do mundo se confundir com o que é visto pelo usuário em sua atividade on-line.

A capacidade do MBL em mobilizar *clusters* (RIBEIRO, 2018), agregados de nós na rede, sugere que, em vez de uma espontânea “revolta popular”, a rejeição à mostra pode ter resultado de afetos digitalmente concertados como ensaio para as disputas eleitorais. O que podemos medir da reação à *Queermuseu* diz respeito menos a seu real alcance social do que à densidade conectiva da rede formada pelo MBL, impelida por informações e desinformações semelhantes. Essa minoria altamente coesa, cujo ruído produz um senso de maioria, evidencia como a esfera pública virtual (CELIKATES, 2015) não apenas multiplica vozes e papéis políticos, mas também configura uma topografia das falas visíveis e legítimas.

O caso *Queermuseu* representou uma guinada no histórico do MBL: filho do sentimento antipetista, da pauta anticorrupção e do ideário ultraliberal, o grupo se tornou “conservador” na campanha contra a mostra (CHAGAS; SANTOS, 2018). Tal reinvenção deveu-se à necessidade de explorar vácuos políticos após o impeachment de Dilma Rousseff, levando o movimento a abraçar novas disputas. Nesse contexto, lideranças do grupo investiram para sedimentar carreiras políticas: Paula Cassol, interlocutora imediata da campanha junto à imprensa gaúcha, concorreu ao cargo de Deputada Federal em 2018; Kim Kataguiri, propagador da noção do boicote como recurso liberal, foi eleito Deputado Federal no mesmo ano; Fernando Holiday, vereador da cidade

de São Paulo, disputou a pauta da diversidade sexual, defendendo que a população LGBT representada por seu mandato se sentia ofendida pela exposição⁴².

Dentre os atores ligados ao MBL, assumiu protagonismo o empresário Arthur Moledo do Val, ativista com quase 3 milhões de seguidores no YouTube que se tornaria em 2018 o segundo Deputado Estadual mais votado em São Paulo. Também conhecido pela alcunha “Mamãe Falei” (nome de seu canal no YouTube), Arthur do Val tem práticas próximas às de militantes como Felipe Diehl e Rafinha BK, embora um número muito maior de seguidores e, aparentemente, mais recursos aplicados em suas produções. Apostando em um tipo muito específico de maiêutica, Arthur do Val mantém no YouTube uma série ampla de vídeos, em que confronta circunstâncias em eventos identificados com o polo da esquerda do espectro político, sempre ressaltando as possíveis contradições em seus discursos.

A presença desse personagem no caso *Queermuseu* exemplifica um exercício de performance que intensifica os termos do conflito para desqualificar a outra parte. O vídeo do primeiro posicionamento do ativista sobre a mostra sintetizava essa tônica:

eu me senti muito ofendido com isso fazer parte de uma agenda autoritária de esquerda. De pessoas que querem, de maneira autoritária, empurrar isso goela abaixo não só para adultos, mas para crianças. Eu me senti ofendido quando essa galera de esquerda começa a querer falar que isso é cultura, e que isso deve ser ensinado e promovido enquanto cultura para jovens. Deixa eu ver se entendi: eu preciso levar meu filho pra uma exposição como essa, pra ele ver desenhos de homens comendo quadrúpedes, pra ver desenhos de crianças trans, pra ele ser uma criança culta?⁴³

O ativista chegou a viajar até Porto Alegre para se infiltrar em uma manifestação a favor da mostra, convocada por setores progressistas da cidade. O registro⁴⁴ da performance mostra o empresário provocando os partidários da exposição até desencadear atos de agressão física, explorados como prova do que seria o espírito autoritário da esquerda.

⁴² Ver: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/1942978585940298>. Acesso em: 15 jun. 2020.

⁴³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=FiSNvXJYmP4>. Acesso em: 15 jun. 2020.

⁴⁴ Ver: <https://www.facebook.com/mamaefalei/videos/contra-censura-do-mbl-à-exposição-queermuseu-santander-por/1969092099991802/>. Acesso em: 16 de jun. 2020.

Embates encenados na mídia tradicional dariam visibilidade à dimensão da desqualificação da outra parte na polêmica (AMOSSY, 2017). Em um debate na Rádio Guaíba de Porto Alegre⁴⁵, Gaudêncio Fidelis insistiu que a *Queermuseu* seria “antes de tudo, uma exposição de alto teor acadêmico”, “criada para tratar de um conjunto de problemas artísticos fundamentais”. A argumentos dessa natureza, Arthur do Val responderia: “eu não tenho alto teor acadêmico, nem a genialidade necessária pra considerar isso um tipo de cultura que deveria ser financiada por recursos públicos. Eu não preciso de Lei Rouanet pra me sustentar: meu dinheiro vem do meu trabalho honesto”. Perguntado se obras de Leonardo da Vinci ou Auguste Rodin poderiam ser financiados pela Lei Rouanet, o militante respondeu: “Não! Pra mim, o artista que é bom tem que conseguir o próprio capital”.

Em programa televisivo da Band, novamente Arthur do Val foi posicionado como o antagonista público de Fidelis. Enquanto o curador reproduziu a acusação de que a campanha do MBL seria “uma censura à liberdade de expressão”, baseada em falsa narrativa, o ativista investiu em três argumentos: o descabimento do uso de dinheiro público na *Queermuseu*, o acesso de menores de idade às obras e a agenda anti-liberal da exposição, que pretenderia impor uma visão de mundo aos espectadores:

Ninguém aqui quer dizer qual deve ser o papel da arte, ninguém quer dizer aqui quais livros você deve ler, quais filmes você deve assistir. O que as pessoas se sentem ofendidas é quando claramente tentam impor de cima pra baixo essas questões de ideologia de gênero, que pertencem exclusivamente ao foro íntimo da família⁴⁶.

O ativista rechaçava assim a estetização de um tema que seria de ordem privada, e denunciava certo aparato institucional que teria abordado sexualidade e gênero “de cima para baixo”: os museus, as escolas, a imprensa, a esquerda, a Lei Rouanet aparecem como faces de um mesmo sistema permissivo à circulação do que deveria se manter sob controle da família. Frente a essa cena, o MBL reivindicava o papel de vocalizar repertórios avaliativos que estariam silenciados:

⁴⁵ O vídeo do debate está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qrLVzmJVvAQ>. Acesso em: 27 fev. 2019.

⁴⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Bq3UMfqcPgE>. Acesso em: 16 jun. de 2020.

a partir do momento que o artista realiza uma obra de arte ele passa a deixar para as pessoas a interpretação daquela obra. Não faz sentido que um artista queira que as pessoas entendam exatamente aquilo que ele quis dizer com aquela obra. E se as pessoas não entenderam aquilo que ele quis dizer, enfim, cada um interprete do jeito que quiser, faz parte da liberdade de expressão das pessoas falar algo contra aquilo que se sentiram ofendidas. A gente é tão a favor da liberdade de expressão que promoveu justamente a voz daquelas pessoas que se sentiram ofendidas com aquela exposição⁴⁷.

Além, portanto, de confundir os domínios público e privado, a manifestação artística seria arbitrária por depender de formas subjetivas de julgamento: quem define o “tipo de cultura que deveria ser financiada por recursos públicos”? Quem responde por “aquilo que um artista quis dizer com aquela obra”? A retórica populista de Arthur do Val valia-se da polêmica para alvejar práticas e instituições que organizam o campo artístico, com base na ideia de que o número de seguidores – ou eleitores – seria o critério último sobre a legitimidade para julgar.

Mesmo não assumidos como agenda, os interesses em jogo tinham assim a ver com a conformação dos problemas públicos que competem à cultura e das políticas que lhes respondem. Pois parte importante do protesto conservador dizia respeito àquilo “que falam que é cultura, e que deve ser ensinado e promovido enquanto cultura para jovens”. Do financiamento ao conteúdo das artes, o objeto da crítica do MBL parece ser a lógica de um sistema produtivo que goza de certa autonomia na produção de sua própria legitimidade, sendo capaz de engendrar formas sociais de sensibilização não redutíveis ao puro cálculo da maioria.

Considerações Finais

Para Venturini (2010, p. 261, tradução nossa), “controvérsias têm início quando os atores descobrem que não podem se ignorar, e terminam quando conseguem firmar um sólido acordo de convivência”. Sendo assim, apesar das sanções jurídicas e formas de

⁴⁷ Idem à nota anterior.

reparação⁴⁸ encontradas pelas partes ao longo do tempo, podemos considerar que a controvérsia sobre a *Queermuseu* não teve ainda fim, já que não parece ter se esgotado no Brasil o litígio entre o sistema da produção cultural e os anseios “liberais na economia, conservadores nos costumes”. Pelo contrário, é possível que esse caso tenha sido um momento de prova no desenvolvimento de uma querela mais antiga. Os limites entre liberdade de expressão e modos de financiamento à cultura foram tensionados na encenação pública do conflito, dando visibilidade a sentidos cívicos ascendentes entre parcela da população.

A participação do MBL no caso parece ter sido fundamental para que, segundo as categorias de Amossy (2017), a *dicotomização* entre argumentos favoráveis e contrários às obras pudesse ser seguida da *polarização* que cindiu os campos da disputa, bem como pela *desqualificação* do oponente, exemplificada pelos embates entre Arthur do Val e Gaudêncio Fidelis. Contudo, como buscamos demonstrar, as formas de enunciação da polêmica parecem predispor os atores a distintas condições de legitimidade. Enquanto o curador segue a argumentar nos termos de seu próprio campo (“uma opção técnica”, “uma exposição de alto teor acadêmico”, “problemas artísticos fundamentais” etc.), o ativismo do MBL maneja um conjunto de artifícios políticos e midiáticos para difundir uma narrativa e suscitar instintos de justificação.

Tendo em foco a atuação do MBL nesse caso e os procedimentos que organizam a distribuição e o consumo da informação hoje, a noção de *polêmica* parece encontrar limites para se justificar como fundamento do jogo democrático. Pois, como vimos, os modos de constituição do debate público nas redes sociais podem ser influenciados pela tendência à grupabilidade e pelos chamados filtros bolha, que restringem o papel do contraditório na formação cotidiana dos juízos e estipulam um padrão de sociabilidade vocacionado ao apagamento da diferença.

Os limites da legitimidade da polêmica tornam-se ainda mais explícitos quando atentamos para as dobras do tempo e as variações de posição e estratégia no campo político, com mais uma “reinvenção” do MBL passado o período eleitoral. Em 2019, o

⁴⁸ A *Queermuseu* foi reaberta ao público no Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018. A mostra foi viabilizada por uma campanha de financiamento coletivo, que alcançou o recorde de arrecadação entre iniciativas do gênero no Brasil, levantando mais de 1 milhão de reais.

coordenador nacional do movimento, Renan Santos, afirmou que a participação no caso *Queermuseu* “surgiu de uma matéria da *Veja* que disse que o MBL foi lá fazer um ato, e na verdade foi uma pessoa que não tinha nada a ver com o MBL”⁴⁹. “Colocados” na polêmica, preferiram “comprar a briga de que, se as pessoas não acham correto dinheiro público financiar uma exposição em que não acreditam, têm o direito de fazer boicote”. Por fim, arremata: “não deveríamos ter entrado e participado da polarização. Não precisávamos ter feito o barulho que fizemos”.

Já tendo amalhado seu quinhão político no episódio, o MBL parece agora investir em um deslocamento da performance polêmica. A versão de Renan Santos sobre a *Queermuseu* – traduzida como uma tentativa de autocrítica – denota o desejo do MBL se mostrar com mais sobriedade, destacado dos polos antagônicos, do lulismo ao bolsonarismo. Reiterada a crítica ao financiamento de produções culturais nas quais “as pessoas não acreditam”, o recurso à polêmica anteriormente mobilizado desponta como uma *pauta moral de franja*: instrumental, mas eficaz para a construção da legitimidade exigida às vésperas da eleição. Desintegrado esse quadro, cabe aguardar o deslizamento da “estética liberal” do MBL à conveniência de novos discursos.

Referências

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. São Paulo: Contexto, 2017.

BLANCA, Rosa María. Exposições Queer: Contextos Mundiais e Locais. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 3, n. 3, 2017, p. 93-101.

CELIKATES, Robin. Digital publics, digital contestation: a new structural transformation of the public sphere?. In: CELIKATES, Robin.; KREIDE, Regina; WESHCE, Tilo (Orgs.). **Transformations of democracy: crisis, protest and legitimation**. London: Rowman & Little Field International, 2015.

CHAGAS, Viktor; SANTOS, João Guilherme Bastos dos. Direta transante: enquadramentos pessoais e agenda ultraliberal do MBL. **Matrizes**, v. 12, 2018, p. 189-214.

DOMINGUES, João; PAULA, Leandro de. Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-impeachment. XV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. **Anais...** Disponível em

⁴⁹ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/mbl-admite-culpa-por-polarizacao-no-pais-e-exagero-em-sua-agressividade-retorica.shtml>. Acesso em 16 jun. de 2020.

<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111577.pdf>. Acesso em 17 ago. 2020.

HIGHFIELD, Tim. **Social media and everyday politics**. Cambridge: Polity, 2016.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PARISER, Eli. **The Filter Bubble**. New York: The Penguin Press, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RECUERO, Raquel; BASTOS, Marco; ZAGO, Gabriela. **Análise de Redes para Mídia Social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RIBEIRO, Márcio Moretto. Antipetismo e conservadorismo no Facebook. In: SOLANO, Esther (Org.). **O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.

VAN LAER, Jeroen; VAN AELST, Peter. Cyber-protest and civil society: the Internet and action repertoires in social movements. In: JEWKES, Yvonne; YAR, Majid. **Handbook of Internet crime**. Londres: Willan Publishing, 2009, p. 230-254.

VENTURINI, Tommaso. Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory. **Public Understanding of Science**, v. 19, n. 3, 2009, p. 258-273.