

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA**

RENATO DUARTE CAETANO

**POPULISMO COMO PARÓDIA:
uma análise imagética de Jair Bolsonaro**

Belo Horizonte

2021

RENATO DUARTE CAETANO

**POPULISMO COMO PARÓDIA:
uma análise imagética de Jair Bolsonaro**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência Política.

Área de concentração: Participação, Movimentos Sociais e Inovações Democráticas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Fabrino Mendonça.

Belo Horizonte

2021

320
C128p
2021

Caetano , Renato Duarte.

Populismo como paródia [manuscrito] : uma análise
imagética de Jair Bolsonaro / Renato Duarte Caetano . -
2021.

90 f. : il.

Orientador: Ricardo Fabrino Mendonça.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Ciência política – Teses. 2. Populismo - Teses.
3.Paródia - Teses I. Mendonça, Ricardo Fabrino. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

ATA 004ª/2021 DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO RENATO DUARTE CAETANO

Realizou-se, no dia 29 de março de 2021, às 09:00 horas, a defesa da dissertação, intitulada “*Populismo como Paródia: uma análise imagética de Jair Bolsonaro*”, apresentada por RENATO DUARTE CAETANO, número de registro 2019666736, graduado no curso de CIÊNCIAS SOCIAIS. A dissertação é requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em CIÊNCIA POLÍTICA e foi submetida e analisada pela seguinte Comissão Examinadora: Prof. Ricardo Fabrino Mendonça - Orientador (DCP/UFMG), Profa. Angela Cristina Salgueiro Marques (DCS/UFMG), Prof. Cristiano dos Santos Rodrigues (DCP/UFMG), todos por videoconferência, incluindo o referido discente. A Comissão considerou a dissertação aprovada. Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada eletronicamente pelos membros da Comissão. Belo Horizonte, 29 de março de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano dos Santos Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 29/03/2021, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Fabrino Mendonça, Professor do Magistério Superior**, em 29/03/2021, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 29/03/2021, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0647095** e o código CRC **6A8B6DD5**.

https://sei.ufmg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=672457&infra_sistema=100000100&infra_unidade_atual=110000288&infra_hash=c563329bc... 1/2

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ricardo Fabrino Mendonça, por ter me guiado de maneira exemplar desde a graduação até o mestrado, levando a sério minha forma de pensar e combinando de maneira idiossincrática a rigidez da pesquisa acadêmica à leveza do prazer do saber, ocupando com maestria a desafiadora posição de professor.

À minha irmã Luiza Duarte Caetano, pelo companheirismo inabalável tanto na vida pessoal quanto profissional. À minha mãe Sônia pelo apoio incondicional, sem o qual esta dissertação não seria possível. Às amigas, Florencia, Clara, Lea, Maná, Felipe e Nathália pelo apoio intelectual, companheirismo e amizade durante os períodos de alegria e sofrimento ao longo do mestrado. A Caio pela paciência e leveza e à Renata pelas reflexões tão ricas que marcaram meu percurso. A todos os membros do Margem, em especial Camilo, Cristiano, Ângela, Filipe, Júlia, Letícia, Mariana e Viviane, pesquisadores excepcionais que seguem contribuindo com exímia dedicação à manutenção de debates tão caros à democracia e à justiça.

Às agências de fomento CNPq e FAPEMIG pelo apoio financeiro indispensável durante meu mestrado, com a esperança de que muitos outros possam se beneficiar destes incentivos e que a universidade pública se fortaleça no futuro.

Toda sabedoria é um gaio saber. Ela se abre, subverte, canta, instrui e ri. Ela é toda linguagem. Alimentem-se de sua tradição, desde Rabelais até Hegel. Abram também os ouvidos para as canções populares, para os maravilhosos diálogos de rua...

Neles vocês recolherão o estilo através do qual o humano se revela no homem, e o sentido da linguagem sem o qual nunca libertarão a fala. (Jacques Lacan)¹

¹ LACAN, Jacques. Discurso para Roma. *In: Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 152.

RESUMO

Esta dissertação se constitui como uma proposta de contribuição teórica para a agenda de pesquisa sobre o populismo contemporâneo com enfoque na abordagem sociocultural. A partir de uma expansão do conceito de ostentação do baixo como elaborado por Ostiguy (2009; 2017), propõe-se a ideia de que a performance populista também pode ser construída a partir da paródia. Mobilizando as discussões de Butler (2005; 2011) e Bakhtin (1987) a respeito do papel emancipatório da paródia e problematizando-as a partir das considerações teóricas de Savran (1996; 1998), Sedgwick (2008) e Baudrillard (1994), fundamenta-se a noção de populismo como paródia na ideia de que as imagens da paródia podem produzir simulacros de subversão. A partir dessa centralidade do papel das imagens na performance do populismo como paródia, analisa-se imagetivamente a representação visual do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, expoente de uma nova expressão do populismo conservador contemporâneo, através das fotografias postadas pelo presidente brasileiro em sua rede social do *Instagram*. Utilizando de um enquadramento teórico-metodológico desenvolvido por Casullo (2018; 2020) e empregado por Mendonça e Caetano (2020), assim como de ferramentas analíticas da semiótica social, essa dissertação constrói o argumento de que Bolsonaro se apropria das instituições, do poder e da noção de povo para construir seu populismo como uma paródia.

ABSTRACT

This study proposes a theoretical contribution to the research field on contemporary populism with a specific focus on the sociocultural approach. Expanding Ositiguy's (2009; 2017) concept of flownting of the low, it advances the idea of populism as parody, suggesting that populist performance can also be constructed through parody. Problematizing Butler's (2005; 2011) and Bakhtin's (1987) conception of parody as forms emancipatory subversions with Savran's (1996; 1998) Sedgwick's (2008) and Baudrillard's (1994) discussion on images, it builds up the notion of populism as parody with the understanding that images can produce parody as simulacrum subversion. Conceiving images role as central to the performance of populism as parody, it analyzes the visual self-representation of current Brazilian President Jair Bolsonaro, who is considered to be one of the exponents of the recent rise of rightwing neopopulism, through images posted on the president's Instagram. This research draws from the social media analysis of Casullo (2018; 2020) and Mendonça & Caetano (2020), as well as from social semiotics methodology. Its main argument is that Bolsonaro's performance mirrors the people, appears extraordinary and appropriate symbols of power through a series of parodies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Bolsonaro e seus seguidores apontam para o alto com as mãos	64
FIGURA 2 - Bolsonaro é abraçado por um grupo de mulheres	65
FIGURA 3 - Bolsonaro joga Uno com grupo de crianças.....	66
FIGURA 4 - Bolsonaro ostenta pano de prato natalino	67
FIGURA 5 - Bolsonaro monta a cavalo em arena pública.....	69
FIGURA 6 - Bolsonaro sorri e faz gesto positivo dentro de um carro Ford Maverick	70
FIGURA 7 - Bolsonaro aponta rifle	71
FIGURA 8 - Bolsonaro sorri de costas à escultura com símbolo do BOPE	72
FIGURA 9 - Bolsonaro faz refeição em leito hospitalar	73
FIGURA 10 - Bolsonaro faz coletiva de imprensa em sua garagem	75
FIGURA 11 - Bolsonaro em reunião oficial vestindo sandálias	76
FIGURA 12 - Bolsonaro faz reunião vestindo camisa do Palmeiras	77
FIGURA 13 - Bolsonaro é entrevistado por Danilo Gentili.....	78

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BOPE - Batalhão de Operações Policiais Especiais

CLT - Consolidação das Leis do Trabalho

FHC - Fernando Henrique Cardoso

PRN - Partido da Reconstrução Nacional

PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira

PSP - Partido Social Progressista

PT - Partido dos Trabalhadores

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO AO POPULISMO.....	12
1.1 As três principais abordagens contemporâneas ao populismo.....	12
1.2 Contextualização histórica do populismo.....	18
1.3 Contextualização histórica do populismo no Brasil	28
CAPÍTULO 2: O POPULISMO COMO PARÓDIA.....	36
2.1 A paródia como subversão de hierarquias sociais.....	36
2.2 A paródia como subversão de hierarquias de gênero	40
2.3 Paródia & masculinidade: simulacro de subversão	43
2.4 Espelhos Côncavos: o populismo como paródia e a identificação através do abjeto ..	47
2.5 O amor pelo abjeto: Clube da Luta e Tropa de Elite como ilustrações do populismo como paródia.....	50
CAPÍTULO 3: IMAGENS & ANÁLISE DE CASO.....	55
3.1 Espelhos Góticos Virtuais: a dimensão performática da imagem e o populismo como paródia.....	55
3.2 Seleção de imagens e método de análise	60
3.3 Análise de caso: Jair Bolsonaro.....	63
3.3.1 Espelhamento do povo	63
3.3.2 Extraordinariedade.....	69
3.3.3 Apropriação de símbolos de poder	74
3.3.4 Conclusão	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81

REFERÊNCIAS	83
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

No campo da ciência política, muitos conceitos deixam de ser utilizados por não terem uma definição clara. Outros, apesar de serem bem definidos, não se sustentam por tempo suficiente a ponto de se tornarem clássicos. Nesse universo conceitual, entretanto, há uma classe muito específica de conceitos que conseguem manter uma profunda disputa semântica em torno de seus significados e, ao mesmo tempo, consagrarem-se como clássicos. Um exemplo claro é o populismo.

Diferente de conceitos que descrevem fenômenos que ocorreram em um único tempo e espaço, ou que pelo menos se repetiram - ou se repetem - sob uma forma bem delineada, o populismo diz sobre acontecimentos de naturezas contraditórias, difusas e ambivalentes. Falar sobre as naturezas do populismo no plural já é uma forma de evidenciar como ele possui raízes múltiplas e emaranhadas. Presente ao longo dos últimos três séculos em todos os cinco continentes do planeta, tanto em governos autoritários quanto democráticos, o populismo nunca deixou de surpreender. Instigando o debate acadêmico acerca da política, da democracia e da justiça e devolvendo uma aura enigmática ao que se pensava ser bem conhecido, líderes populistas sempre chamam atenção pela forma com a qual despertam paixões no povo. Amados e odiados com quase a mesma intensidade, os populistas são atores aparentemente dotados de um saber mágico sobre como renovar a força de atração do fascínio popular por políticos.

Demonstrando-se um conceito de extrema relevância e afinamento ao *zeitgeist* político contemporâneo, o populismo retornou mais uma vez ao coração dos debates na academia. A ascensão ao poder de políticos como Donald Trump, Rodrigo Duterte, Boris Johnson, Matteo Salvini e Jair Bolsonaro estimularam novas formas de se pensar os limites e as fronteiras do pensamento sobre o populismo. Com o objetivo de contribuir para uma agenda de pesquisa que busca refletir justamente sobre sua dimensão instigante, essa dissertação se propõe a pensar de maneira inovadora sobre como alguns desses novos políticos renovam a força do populismo.

Composta por três capítulos, essa dissertação visa a explorar a ideia de populismo como paródia, contribuindo para a agenda de pesquisa sobre o populismo contemporâneo a partir de um enfoque teórico na abordagem sociocultural. No primeiro capítulo, apresentamos as três principais

abordagens ao populismo, destacando, ao final, como a ideia de paródia permite uma expansão do conceito de ostentação do baixo elaborado por Ostiguy (2009; 2017). Passando para uma breve contextualização do conceito e da história do populismo ao redor do mundo e, em seguida, no Brasil, exploramos as principais transformações que ele sofreu ao longo do tempo, situando que o populismo como paródia pode ser analisado num estudo de caso do atual presidente brasileiro Jair Messias Bolsonaro.

No segundo capítulo, focamos no conceito de paródia, mobilizando as discussões de Butler (2005; 2011) e Bakhtin (1987) a respeito de seu papel emancipatório. Com foco nas hierarquias sociais e de gênero, chamamos a atenção para o debate acerca da ambivalência inerente ao humor da paródia. Problematizando tal ambivalência, resgatamos os debates de Savran (1996; 1998) e Sedgwick (2008) a respeito da paródia na masculinidade hegemônica, argumentando que, do ponto de vista hegemônico, a paródia pode operar como um simulacro de subversão. Relacionando essa perspectiva ao debate acerca do processo de identificação no populismo, sustentamos que, no populismo como paródia, o abjeto advindo da identificação com paródia constrói uma relação especular entre líder e seguidor, na qual há uma preponderância do imaginário sobre o simbólico. Encerramos o capítulo com uma breve ilustração do argumento a partir dos filmes *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*.

Finalmente, no último capítulo, apresentamos que o populismo como paródia também possui uma importante dimensão imagética. Introduzindo o debate acerca da dimensão performática da paródia com um poema de Goethe, relacionamos seu projeto de culto profano do Belo com as discussões de Baudrillard (1994) sobre a dimensão abstrata e gótica das mídias de massas no contemporâneo. Compreendendo a centralidade das imagens para o conceito de populismo como paródia passamos para uma análise imagética da representação visual do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. Analisando as fotografias postadas pelo presidente em sua rede social do *Instagram* e utilizando de um enquadramento teórico-metodológico desenvolvido por Casullo (2018; 2020) e empregado por Mendonça e Caetano (2020), assim como de ferramentas analíticas da semiótica social, construímos o argumento final de que Bolsonaro se apropria das instituições, do poder e da noção de povo para construir seu populismo como uma paródia.

Ressalva-se que este trabalho não afirma oferecer uma visão completa sobre a representação visual de Bolsonaro. O conceito de populismo como paródia certamente não descreve todas as nuances de sua performance. Nosso objetivo é apenas explorar e teorizar a respeito de alguns aspectos que chamam a atenção em expressões do populismo contemporâneo como a do presidente brasileiro. Sendo assim, concluímos que nossos achados são, em grande parte, exploratórios e em fase de desenvolvimento.

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO AO POPULISMO

Este capítulo tem como objetivo introduzir o conceito de populismo. Primeiramente, partimos do debate contemporâneo acerca das três principais abordagens ao populismo, situando a proposta de contribuição dessa dissertação no campo da abordagem sociocultural. Em seguida, apresentamos duas contextualizações históricas do populismo: primeiro de maneira geral, destacando algumas das principais expressões populistas ao longo da história mundial; e segundo com um enfoque no contexto brasileiro. A partir de ambas as contextualizações, fixamos que essa dissertação se trata de um estudo de caso acerca do populismo do atual presidente brasileiro Jair Bolsonaro.

1.1 As três principais abordagens contemporâneas ao populismo

Publicado em 2017 e com o objetivo de criar e compartilhar uma caixa de ferramentas analíticas para a produção de estudos sobre o populismo, o *Oxford Handbook of Populism* aponta para três principais possíveis abordagens teóricas: 1) a abordagem ideacional; 2) a abordagem político-estratégica; e 3) a abordagem sociocultural. Não sendo exclusivas e tampouco funcionando como definições exaustivas de populismo, tais abordagens se constituem como uma tentativa de construção de um chão comum para uma agenda de pesquisa historicamente difusa, situando os estudos sobre o populismo dentro dos principais marcos teóricos do campo e evitando possíveis estiramentos conceituais (KALTWASSER *et al.*, 2017). A seguir vamos explorar com mais detalhes cada uma delas.

Herdeira dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o populismo², a abordagem ideacional concebe o fenômeno como uma ideologia³ normativa que, ao mesmo tempo, organiza a sociedade em dois grupos antagônicos e homogêneos: o povo puro e as elites corruptas e propõe que a política deve ser comandada pela vontade do povo (MUDDE, 2004, p.543). Reclamando a política como forma de restabelecer a soberania do povo frente ao abuso das elites que estariam usurpando do poder (ERNST *et al.*, 2019, p.2), a ideologia populista seria uma espécie de deturpação do conceito rousseauiano de *Volonté Générale*. Ao invés de princípios de universalidade, cidadania e liberdade, o populismo relacionaria a noção de vontade geral a duas outras ideias: o senso comum e interesses especiais.

Na medida em que argumentam a favor de soluções baseadas no senso comum para problemas complexos, populistas frequentemente subentendem também que a elite é quem cria os problemas e quem está distanciada do povo. Para além disso, eles podem se apresentar como a voz do povo (*vox populi*), locutores da vontade geral *dele*, e como não – ou pouco políticos. (MUDDE, 2017, p.33, tradução do autor).⁴

As concepções de povo e elite dentro da ideologia populista igualmente bem explicitam esse movimento de simplificação da realidade e polarização do debate na esfera pública.

Enquanto o povo (podendo ser encarnado na imagem dos camponeses, dos trabalhadores, dos nacionalistas, dentre outros) é entendido como o conjunto dos representantes autênticos de uma determinada sociedade, sendo exclusivamente bom e conservando em si uma expressão pura dos valores mais tradicionais. As elites (podendo assumir a figura dos capitalistas, dos socialmente privilegiados, dos mais ricos etc.) são entendidas como aquelas que traíram o povo, seja por meio da ganância exacerbada, da sujeição a outras elites internacionais ou do abuso de poder, sendo o grupo dos corruptos e imorais, portanto, os maus.

² Apesar de historiadores terem utilizado do termo “populismo” antes da década de 50, como veremos, ele só se tornou um conceito com embasamento teórico (sociológico e político) a partir de trabalhos publicados por Shils (1954) e Lipset (1960). Na terceira seção deste capítulo vamos explorar melhor as origens e as consequências de tais estudos.

³ Seguindo o entendimento de ideologia de Sainsbury (1980:8 *apud* MUDDE, 2017, p.30, tradução do autor) no qual o autor a define como “um corpo de ideias normativas sobre a natureza do homem (sic) e da sociedade, assim como sobre as organizações e os propósitos da sociedade”.

⁴ “By arguing to propose ‘common sense solutions’ to complex problems populists often implicitly also argue that the elite creates problems and is out of touch with the people. Moreover, they can present themselves as the voice of the people (*vox populi*), expressing *its* general will, and as non – or reluctantly political”.

Por não possuir uma escola de pensamento que organize de forma semanticamente consistente os sentidos de seu conjunto de ideias, como é o caso de ideologias mais encorpadas ou substantivas, por exemplo o socialismo e o liberalismo, dentro da abordagem ideacional, o populismo é entendido como uma **ideologia magra**⁵. Isso significa que a noção de vontade geral, assim como a dicotomia povo *versus* elite, são categorias discursivamente disputáveis, podendo assumir sentidos diferentes e até mesmo contraditórios, a depender do contexto. Como significantes vazios⁶, esse conjunto de ideias que constituem o populismo podem ser combinados a diferentes ideologias e regimes políticos. Exatamente por isso, a abordagem ideacional permite uma maior versatilidade analítica, na qual é possível a produção de análises que busquem compreender a forma como líderes populistas adicionam e complementam a ideologia populista com sentidos diversos.

Com outra angulação, a abordagem político-estratégica entende que o populismo seria a mobilização de uma **estratégia política** que visa a construir uma relação personalista, desinstitucionalizada e não-mediada do líder com seus seguidores. Ancorada em estudos que analisam o que o líder faz mais do que o que ele diz, essa abordagem propõe que a força motriz do populismo não está apenas nos significados vazios que o líder mobiliza, mas na própria maneira pela qual ele sustenta o exercício do poder (WEYLAND, 2001 p.11). Um bom exemplo disso está na noção de vontade geral.

Segundo Weyland (2017, p.50), ao organizar a sociedade como um agregado amorfo de elementos heterogêneos, o líder oferece-se ao povo como alguém capaz de traduzir múltiplas demandas populares em uma única vontade geral:

Com uma liderança proeminente servindo de laço unificador, a relação dos seguidores [com o líder] tem um aspecto quase direto e esteticamente personalizante. O líder vai ao encontro direto de seus seguidores através de comícios públicos e programas de TV, em grande parte ele os submete a uma intermediação clientelista e organizacional” (WEYLAND, 2017, p.50, tradução do autor)⁷.

⁵ Em inglês: “*thin*” ideology ou “*thin*” centered ideology. Para compreender melhor este debate ver: *The thin ideology of populism* (STANLEY, 2008).

⁶ Para Laclau (2005), um significante vazio é um significante sem referente único que pode ser mobilizado em cadeia para criar uma lógica interna, um termo cujo significado é fonte de disputa política.

⁷ “With a preeminent leader serving as the unifying bond, the relationship to the followers has a quasi-direct, seemingly personal character. The leader reaches the followers directly, for instance through mass rallies and TV, and largely foregoes clientelistic or organizational intermediation”.

Direcionando a sociedade por meio da mobilização da ideia de vontade geral, o populista, oportunisticamente, se apropria da unificação de demandas dispersas como alicerce político para a formação de um povo.

Por conceber o populismo como uma estratégia, um dos maiores ganhos analíticos dessa abordagem é o fato de ela permitir classificar lideranças populistas em diferentes graus de comprometimento e adesão a ideologias específicas, como ao nazismo, ao fascismo, ao neoliberalismo, ao comunismo etc. Simultaneamente, ela também permite delimitar, de forma mais precisa, as diferenças entre populistas autoritários, totalitários e democráticos. Por fim, a abordagem político-estratégica é também de suma importância para a desconstrução de argumentos que relacionam o populismo a um tipo específico de política econômica (WEYLAND, 2017, p.51). Na medida em que não vê, por exemplo, uma correlação necessária entre populismo e políticas de transferência de renda, a abordagem político-estratégica diz que populistas podem assumir políticas econômicas diversas, até mesmo quando essa política transige alguns dos pressupostos de suas respectivas ideologias associadas.

Por último e mais relevante para esta dissertação, dado que ela é uma proposta de contribuição teórica aos estudos que se situam nesse campo, a abordagem sociocultural é aquela que enxerga o populismo como uma performance de **ostentação do baixo**⁸ (OSTIGUY, 2017). Fundamentada em uma perspectiva sociológica bourdiana, essa abordagem compreende o populismo como a produção de animosidade política pelo líder através da exibição pública de um conjunto de comportamentos, posturas e estéticas sócio-historicamente classificados como impróprios.

Segundo Ostiguy (2009; 2017), a animosidade política pode ser figurada em um eixo que divide a dimensão relacional do apelo político entre dois polos: um alto e um baixo. Enquanto o alto representa uma performance caracterizada por impessoalidade, legalismo e autoridade

⁸ Em inglês: “*flowning of the low*”. Para ver melhor esse debate conferir: *The high and the low in politics: a two-dimensional political space for comparative analysis and electoral studies* (OSTIGUY, 2009).

institucionalmente mediada, o baixo é tudo aquilo que faz referência à linguagem popular e à não-mediação:

No baixo, as pessoas fazem uso frequente de uma linguagem que inclui gírias, expressões populares e metáforas, assim como são mais expressivas quanto a seu comportamento e sua linguagem corporal, e no âmbito de seu comportamento elas exibem gostos culturalmente mais populares e crus. (OSTIGUY, 2017, p.78, tradução do autor)⁹.

Através do baixo, o líder populista consegue acenar para o povo enquanto realiza uma série de desafios ao establishment. A performance do líder populista se constitui, assim, numa dupla de proximidade e transgressão, na qual o impróprio é parte central de seu estilo (BUCY *et al.*, 2020; MENDONÇA; CAETANO, 2020).

A concepção da ostentação do baixo como forma de estilo populista é inclusive desenvolvida por teóricos como Moffitt (2016). Segundo o autor, o estilo populista pode ser definido como “repertórios de incorporação, performances simbolicamente mediadas feitas para audiências que estão acostumadas a criar e navegar os campos do poder que comprometem o político, indo do domínio do governo até a vida cotidiana”¹⁰ (MOFFITT, 2016, p.57, tradução do autor). Ainda segundo o autor, o estilo populista pode ser encontrado em três características principais: 1) no uso da dicotomia povo versus elite; 2) no comportamento ou politicamente incorreto ou mal; e 3) no apelo a uma ideia de crise. Esses três aspectos são performados por meio de um balanceamento entre aparentar ser, ao mesmo tempo, extraordinário e ordinário. O líder demonstra que é parte do povo, mas ao mesmo tempo que é alguém que se destaca dele, que também é politicamente incorreto porque desafia as elites e esse seu desafio é justificado na medida em que ele performa estar respondendo diretamente a uma crise específica. Dessa forma, a extraordinariedade é caracterizada como a apresentação de um corpo viril, forte, saudável - um corpo que reflete a união e a força do povo frente a crise e as elites. Enquanto a ordinariedade é definida pelo uso dos maus comportamentos, as atitudes de desdém pelas regras sociais das elites, marcadores de que o líder seria uma espécie de *outsider* da política institucional, ou ainda como

⁹ “On the low, people frequently use a language that includes slang or folksy expressions and metaphors, are more demonstrative in their bodily or facial expressions as well as in their demeanor, and display more raw, culturally popular tastes”.

¹⁰ “repertoires of embodied, symbolically mediated performance made to audiences that are used to create and navigate the fields of power that comprise the political, stretching from the domain of government through to everyday life.”

um apreço pelo colorido ou exuberante, representando a autenticidade e pureza do povo (MOFFITT, 2016, p.66-68).

Ambos autores, Ostiguy (2017, 2009) e Moffitt (2016), expoentes da abordagem sociocultural, fazem questão de ressaltar que as concepções de extraordinariedade e ordinariedade, de baixo e alto, são relativas, podendo sofrer variações a depender do contexto. O importante, para eles, é compreender que o baixo é uma forma de transgressão do alto. Entretanto, os autores parecem não se atentar à ideia de que o baixo poderia se dar também através de uma paródia do alto. O mau comportamento poderia ser dotado de uma aura de bom comportamento. Nas palavras de John Waters: “existe uma diferença entre bom mau gosto e mal mau gosto” (2005, p.2). Enquanto o mal mau gosto é aquele que representa uma transgressão através do que é puramente inferior, irritante e detestável, o bom mau gosto é uma transgressão que também mobiliza esses aspectos negativos, mas os dota de uma segunda camada de ironia, que não obstante os torna reconfortantes, divertidos e cômicos. Nessa lógica, o líder, por meio da hiperbolização dos aspectos de excentricidade e simplicidade, poderia construir seu comportamento como uma série de paródias, apropriando-se do poder de forma transgressiva, porém ambivalentemente prazerosa.

Tal proposição não seria, assim, contrária à posição de Ostiguy (2007, 2017) e à de Moffitt (2016), já que defender a possibilidade de que o baixo possa ser transgressivo por intermédio de paródias do alto é apenas dizer que há maneiras de desafiar o *status quo* apenas para renová-lo; de insultar o povo como forma de elevá-lo; de rir das instituições para se apropriar delas; de demonstrar-se ineptamente apto à posição de liderança; de falhar glamorosamente etc. Nessa perspectiva, uma concepção da ostentação do baixo como paródia do alto não seria menos que uma concepção do populismo como paródia. Um entendimento de que é possível devolver a extraordinariedade ao que é ordinário mediante uma hiperbolização dos elementos que teoricamente os separam.

Antes de nos aprofundarmos na ideia de populismo como paródia, argumento central dessa dissertação, e antes de finalizarmos esta seção, destacamos que uma das principais vantagens da abordagem sociocultural é que ela nos permite localizar diferentes graus não só de pertencimento, mas também de qualidade de pertencimento ao estilo populista. Outra vantagem é que esta abordagem possibilita a produção de análises do populismo a partir de sua dimensão visual: se uma parte considerável do apelo populista está ligada às aparências e à estética, isso significa que ele

pode ser empiricamente analisado a partir de suas imagens. Estudos recentes, produzidos por autores como Casullo (2018; 2020), Bucy *et al.* (2020), Mendonça e Caetano (2020) e Piontek e Tadeusz-Ciesielczyk (2019), defendem a importância desta última vantagem, dada a centralidade das mídias visuais no contemporâneo.

Concluindo esta seção, poderíamos resumir que as três principais abordagens contemporâneas concebem o populismo, respectivamente, como: 1) uma ideologia magra que sustenta maniqueisticamente a ideia de um povo bom e que mobiliza da vontade geral para retirar uma elite má e corrupta do poder; 2) uma estratégia política que se utiliza de uma relação direta e imediata entre o líder e seus seguidores; e 3) uma performance de ostentação do baixo mobilizadora de animosidade popular. Assim como nosso objetivo nessa dissertação, que é tentar contribuir para os estudos situados na última abordagem, a sociocultural, por meio da noção de populismo como paródia.

Por fim, destacamos, mais uma vez, que constituindo as bases do debate acadêmico contemporâneo sobre o populismo, as três abordagens coexistem de forma não-excludente, podendo ser mobilizadas de forma singular ou articuladas. Como veremos a seguir, no entanto, essa disposição organizatória das abordagens é uma novidade dentro do campo. Ao longo da história do populismo diversas e contraditórias noções já foram mobilizadas para defini-lo, o que gerou (e ainda gera) muitas dificuldades conceituais. O que é preciso ter em mente para a próxima seção deste capítulo, em que abordaremos detalhadamente as dificuldades em torno da falta de definição consensual do populismo, é que, seja como ideologia, estratégia ou performance, os sentidos do populismo encontram-se constantemente em disputa.

1.2 Contextualização histórica do populismo

Para realizarmos nossa contextualização histórica do populismo, seguiremos uma linha temporal dividida em três principais momentos: primeiro as experiências do século XIX, entendidas como as primeiras experiências populistas; segundo as experiências do século XX,

chamadas de “expressões clássicas do populismo”; e terceiro as experiências contemporâneas do século XXI. Apesar de não ser nosso objetivo aqui fazer uma análise mais ampla das implicações conceituais e históricas do populismo, como já feito por outros estudos (COLLIOT-THÉLÈNE, 2018; KALTWASSER *et al.*, 2017; LACLAU, 2005; MUDDE, 2017; OSTIGUY, 2017; TAGGART, 2000; URBINATI, 2019 WEYLAND, 2017), nossa contextualização contará com um curto histórico da relação entre os diferentes usos do conceito de populismo ao longo do tempo. Isso é importante ser destacado, pois na história do populismo não há uma linearidade evolutiva entre suas experiências, a correlação entre dois acontecimentos históricos classificados como populistas só é possível a partir do desenvolvimento de estudos comparativos conceituais. A manifestação da dicotomia povo *versus* elite, por exemplo, não pode existir sozinha como uma espécie de realidade empírica observável. Sua existência depende do desenvolvimento de abstrações teóricas que a expliquem.

Dito isso, começamos nossa contextualização histórica a partir das primeiras experiências populistas, datadas da segunda metade do século XIX, sendo a primeira a dos *Narodniks*, na Rússia, e a segunda a do *People's Party*, nos Estados Unidos. Ambas as expressões, diga-se de passagem, não se caracterizam como as únicas do século XIX, dado que boulangismo, na França, também é caracterizado como uma forma de populismo (KALTWASSER *et al.*, 2017, p.4). Contudo, as duas se apresentam como suficientes para cobrir a contextualização do nascimento do populismo nesta dissertação.

Iniciemos pelo movimento dos *Narodniks*. Entre 1860 e 1870, na Rússia, surgiu uma importante dissidência do movimento intelectual socialista. Compostos exclusivamente por organizações estudantis revolucionárias que adotavam o trabalho de base em áreas rurais e camponesas como sua prática, os *Narodniks* tinham como objetivo liderar uma revolução popular. Em um determinado momento da história, uma das organizações desse movimento passou a se denominar como *Narodniks*. Do russo para o português *Narod* pode ser traduzido em algo como ‘povo’, ‘gente’ e/ou ‘nação’. Profundamente influenciados pela literatura local da época, mais especificamente, pelas ficções realistas de Tolstói, o movimento acreditava que os camponeses, por serem mais puros e por possuírem um estilo de vida mais autêntico, deveriam necessariamente ser protagonistas da revolução popular (TORMEY, 2019, p.26). Tal revolução proposta pelos *Narodniks*, de maneira geral, se voltava principalmente contra o czarismo e o capitalismo.

Contudo, diferente de socialistas marxistas da época, como Lênin, os populistas do movimento *Narodnik* não compartilhavam dos pressupostos epistemológicos da perspectiva materialista da luta de classes. Eles não se colocavam necessariamente a favor da abolição da propriedade privada e nem acreditavam que o proletariado era o único grupo dotado de capacidades emancipatórias revolucionárias. Muito pelo contrário, os *Narodniks* defendiam que a possibilidade de integração dos camponeses ao proletariado poderia significar uma intrínseca corrupção do modo de vida autêntico do campesinato, dado que tal integração submeteria violentamente os camponeses ao modo de vida do regime capitalista (DÍAZ POLANCO; GORMAN, 1982, p.49). Essa diferença, como bem ilustra a crítica de Lênin¹¹ (1967 p.74. *apud* DÍAZ POLANCO; GORMAN, 1982, p.45, tradução do autor), fazia com que os marxistas enxergassem o movimento dos *Narodniks* como retrógrado: “Antes progressista, sendo os primeiros a apontar para o problema do capitalismo, o Narodnismo é hoje em dia apenas uma teoria reacionária e danosa que confunde o pensamento social e que se atira às mãos da estagnação e do retrocesso asiático”¹² (LENIN, 1967, p.74. *apud* DÍAZ POLANCO; GORMAN, 1982, p.45, tradução do autor).

Do lado oposto, os populistas do *Narodnik* resistiam às críticas marxistas e defendiam que sua visão romântica da comuna era justamente o que conservava seu potencial revolucionário. Assim, criticavam os marxistas de possuírem uma visão demasiadamente integralista, disputando com eles os sentidos de uma revolução.

Algumas décadas depois, em 1891 e nos Estados Unidos, um movimento político também se destacou por ter uma curiosa combinação de apelo popular, anticapitalista e agrário. Diferente dos russos, porém, este movimento não possuía nenhuma origem socialista e nem inspirações literárias. Bem documentado por historiadores como John Donald Hicks (1955)¹³, o movimento surgiu no final do século dezenove durante um período de forte crescimento econômico causado pela progressiva expansão do sistema ferroviário, inaugurando o advento de um novo monopólio nacional do sistema financeiro e ferroviário por parte das classes dominantes.

¹¹ Original publicado em 1914.

¹² “Once progressive, as the first to pose the problem of capitalism, nowadays Narodnism is a *reactionary* and *harmful* theory which misleads social thought and plays into the hands of stagnation and Asiatic backwardness”.

¹³ Original publicado em 1931.

Canovan (1981) relata que o advento deste monopólio deflagrou uma série de revoltas organizadas por fazendeiros e trabalhadores. A partir do momento em que estes segmentos sociais tiveram sua autonomia individual estrangulada pelos novos sistemas de crédito abusivos e pelas novas taxas exorbitantes de transporte, eles se revoltaram contra a classe dos proprietários de bancos e ferrovias. A pauta principal do movimento foi construída como uma intensa oposição à instauração de novos bancos e novas ferrovias, principalmente em regiões rurais. Porém, apesar das manifestações, foi apenas na fundação do *People's Party*, em 1892, que o movimento encontrou sua expressão máxima. Isso porque até então, nos Estados Unidos, era impensável a existência de uma organização que unisse forças entre fazendeiros e trabalhadores, ainda mais quando a demanda do movimento visava a uma intervenção econômica direta por parte do governo. “A tentativa de obrigar o governo a fazer por eles o que eles não poderiam fazer por si mesmos forçou os fazendeiros a entrarem na política e transformou o seu movimento no Populismo” (CANOVAN, 1981, p.28), a fundação do *People's Party* advinha, portanto, do desejo de se utilizar da máquina estatal para frear a selvageria dos capitalistas financeiros, enquadrando retoricamente o povo como trabalhador, honesto e justo e as elites capitalistas como desonestas, exploradoras e corruptas. Rompendo com a ideia de que pautas a favor da intervenção do Estado nas políticas econômicas de livre-mercado pertenceriam apenas a movimentos progressistas, de esquerda ou revolucionários, o populismo estadunidense do século dezenove demonstrou que segmentos conservadores e rurais também poderiam reivindicar a máquina estatal a favor de seus interesses liberais.

Ainda que ambas experiências pareçam evidentemente classificáveis como populistas, dado a presença de muitos dos elementos que as enquadram nas abordagens destacadas na seção anterior (a dicotomia povo *versus* elite, por exemplo), à época do *People's Party* e dos *Narodniks* ainda não existia nem o termo nem o conceito ‘populismo’. Eles só foram chamados assim, pois, segundo Allcock (1971), historiadores anglo-saxões traduziram *narodnik* como *populism* (ALLCOCK, 1971, p.372), o que demarcou o nascimento do termo como classificação histórica. Contudo, o fato de ambas experiências serem referidas por estes historiadores como ‘*populism*’ foi quase coincidência. A palavra somente designava a existência de dois movimentos rurais radicais, sem maiores implicações teóricas. Foi apenas a partir dos anos 1950 que a palavra ‘*populism*’ recebeu considerações sociológicas a ponto de se tornar um conceito carregado de sentido político-teórico.

Considerados como as primeiras teorias políticas sobre o populismo, os estudos de Shils (1954) e Lipset (1960) surgiram, em grande parte, como resposta a uma preocupação latente com o crescimento do apoio popular ao político Joseph McCarthy durante os anos 1940 e 1950 nos EUA. Traçando paralelos entre o Macarthismo, os *Narodniks* e o *People's Party*, Shils (1954) e Lipset (1960) buscavam responder questões referentes à natureza das condições necessárias para a consolidação da estabilidade de regimes democráticos. Enquanto Shils (1954) classificou o populismo como um movimento popular de deturpação interpretativa, isto é, um movimento que reduzia à literalidade certos princípios de igualdade presentes no cerne da sociedade estadunidense (ALLCOCK, 1971, p.373), Lipset (1960) teorizou o populismo como um movimento extremista, racista e xenofóbico, cujos seguidores pertenciam a uma mesma base social, mas que, apesar de não serem socialmente marginalizados, sentiam-se ideologicamente não representados na política institucional¹⁴ (ALLCOCK, 1971, p.374. MOFFITT, 2016, p.22).

Nesse sentido, o estudo de ambos autores representa uma virada importante na história do populismo. Primeiro por sugerirem que suas considerações teóricas poderiam e deveriam ser levadas para outros contextos, dando a entender que o populismo não era um fenômeno exclusivo dos Estados Unidos ou da Rússia. Segundo, por atribuírem ao populismo um sentido antidemocrático e demagógico¹⁵, o que, combinado ao fato de que seu ponto de partida era uma visão negativa de McCarthy e seus seguidores, deu a entender que o populismo poderia ser entendido como sinônimo de má fé e manipulação política. Terceiro na medida em que propuseram a visão de que o populismo se relacionava a grupos de resistência rural ao cosmopolitismo, assim como a uma vontade de subversão da autoridade da lei.

Tudo isso foi de suma importância não apenas para a história e para a ciência política norte-americana, mas também para o desenvolvimento dos estudos das experiências populistas latino-americanas. Igualmente preocupados em analisar os processos sociais, culturais e políticos que permitiam a consolidação da democracia, os estudos sobre o populismo na América Latina foram profundamente influenciados por esse debate. Isto é visto quando observamos, por exemplo, como tais estudos voltaram suas considerações teóricas sobre o populismo para aspectos como a relação

¹⁴ Lipset (1960) chega a relacionar a origem da *KluKluxKlan* ao populismo.

¹⁵ Demagógico porque ambos entendem que o populismo possui um desejo por integração, mas suas intenções são no cerne antidemocráticas.

do líder com seus seguidores, o conflito dos setores rurais com as elites urbanas e o surgimento de uma crise de autoridade paterna (DE LA TORRE, 2017, p.196). Os estudos de caso sobre o populismo na Argentina e no Brasil, principalmente aqueles sobre os governos de Juan Perón e Getúlio Vargas, ilustram bem esse argumento sobre como, de forma geral, renovaram-se os sentidos da figura do líder na construção das teorias sobre o populismo.

Nos anos de 1930, Argentina e Brasil atravessavam um intenso e generalizado processo de modernização cujas principais características eram: 1) um intenso fluxo de migração de trabalhadores rurais para os centros urbanos; 2) a expansão do setor industrial e agropecuário exportador sem qualquer tipo de regulamentação estatal; e 3) a renovação das instituições políticas sem a inclusão participativa dos setores populares. Conduzidas por uma elite oligárquica e capitalista que buscava acima de tudo fazer a manutenção de seus interesses econômicos, as modernizações do Brasil e da Argentina visavam realizar uma transformação societal condicionada à restauração de uma ordem politicamente excludente.

Resistentes a esse processo opressivo, porém, encontravam-se as organizações sindicais. Consolidadas após o fim da Primeira Guerra Mundial e tendo sido relegadas a papel político passivo por muitos anos (RODRIGUES, 2009, p.122), durante a transição modernizante, essa classe encontrou um novo protagonismo político na articulação dos novos trabalhadores advindos das zonas rurais e das classes mais pobres. Por serem institucionalmente enfraquecidas, porém, a união destes segmentos sociais só encontrou um possível representante institucional de sua resiliência frente a opressiva passivização imposta pelas elites econômicas na figura do homem forte e militarizado¹⁶. Políticos como Getúlio Vargas no Brasil e Juan Perón na Argentina, apoiados por estes segmentos sociais, através de golpes de Estado em ambos os países, assumiram o poder em nome da união e da inclusão dos politicamente excluídos.

Vargas e Perón encabeçaram, assim, o processo de integração política dessas classes. Por meio de políticas de promoção dos direitos trabalhistas e de plena integração à cidadania, tais líderes garantiram o fortalecimento político e moral dessas classes. O grande problema que ambos enfrentaram, contudo, foi o de que a estabilidade política advinda da unificação das classes

¹⁶ Figuras como Vargas no Brasil, Perón na Argentina e Ibarra no Equador, representavam a possibilidade de desrespeitar as leis da época e cruzar as fronteiras das instituições políticas, respondendo, assim, de forma afinada à referida crise de autoridade paterna advinda do processo modernizador.

subalternas se tornou diretamente dependente de suas pessoas. Segundo Torre (1989, p.542), foi justamente a resposta que cada presidente produziu a essa instabilidade que determinou a principal diferença entre os dois, resultando em divergências históricas na continuação de seus respectivos legados nos anos de 1940 e 1950. Enquanto Perón buscou facilitar a confluência dos setores da velha classe trabalhadora com os novos trabalhadores industriais mediante a estruturação de um movimento sindical organizado nacionalmente, empoderando a classe trabalhadora para sobreviver institucionalmente frente sua possível queda, Vargas não foi capaz de fazer o mesmo. Concentrando toda agência política unificadora em si mesmo, ele não sanou a antiga fragmentação entre elites sindicais e os novos trabalhadores através da institucionalização de suas organizações. Isso produziu uma descontinuidade de alguns aspectos mais inclusivos de seu legado. As consequências de tal descontinuidade serão melhor exploradas na próxima seção deste capítulo, na qual traçaremos uma pequena história do populismo no Brasil.

Exponentes do que seria posteriormente chamado de “expressões clássicas do populismo”, as experiências de Vargas e Perón foram caracterizadas pela presença de um líder cuja relação com seus seguidores se baseia na canalização de um ressentimento em vontade de transgressão; resistência ao cosmopolitismo; acirramento de conflitos entre o campo e as cidades e principalmente pelo que ficou batizado como “democratização por vias autoritárias” (TORRE, 1989, p.541). Na medida em que utilizaram do populismo para gerar processos reais de inclusão política sem se apoiarem em movimentos reacionários, Vargas e Perón evidenciaram que o populismo poderia unificar as demandas de um segmento popular desorganizado e incluí-lo na política, paradoxalmente fortalecendo tanto o Estado (as instituições e os militares) como o povo.

A partir dessas inovações advindas das expressões clássicas, a primeira convenção sobre o populismo, organizada pela *London School of Economics*, em 1967, adotou e promoveu uma abordagem muito mais ampla do conceito de populismo (CANOVAN, 1981; MOFFITT 2016; TAGGART, 2000). Um exemplo específico desta transformação está presente no estudo de Worsley (1969), no qual o autor compara diversas experiências populistas ao redor do mundo e apresenta, ao final, uma definição que concebe o populismo como dimensão cultural da própria política (MOFFITT, 2016, p.23). Esse giro transformador significou o renascimento do populismo como um fenômeno mais ambivalente e como um conceito muito mais plástico e polissêmico, o

que foi de suma importância para que, a partir dos anos 1980, o populismo fosse visto de maneira menos negativa e simplista¹⁷.

Ao longo da primeira década do século XXI, o populismo foi, aos poucos, passando a ser considerado como um objeto de estudo marginal e como um debate acadêmico obsoleto. Casullo (2018), uma das principais referências teóricas contemporâneas sobre o populismo, conta que, no final dos anos 2000, durante o desenvolvimento de sua tese de doutorado, foi aconselhada por outros acadêmicos a não perseguir o populismo como tema de pesquisa, dado que o tema estaria ultrapassado.¹⁸ Ainda que governos como o de Hugo Chávez, na Venezuela, fossem chamados de neopopulistas (ARENAS, 2005), o conceito parecia não ser mais capaz de dialogar com o *zeitgeist* político da época, ou pelo menos não com a mesma abrangência e capacidade explicativa. O fortalecimento das instituições ao redor do mundo e o otimismo quanto aos avanços da terceira onda de democratização pareciam apontar para uma espécie de “fim da história” do populismo. Contra todas essas expectativas, porém, a ascensão de certas lideranças populistas conservadoras e uma ampla onda de protestos transformaram completamente o cenário político mundial, renovando as forças do populismo e colocando-o de volta ao centro do debate da ciência política.

Deflagrados em 2009 como uma espécie de resposta popular às consequências da crise financeira de 2007 e 2008 e depois adquirindo significados polissêmicos, os protestos do século XXI desafiaram o *establishment* político às instituições democráticas através de uma novíssima configuração de hibridismo entre redes *on-line* e *off-line* (CASTELLS, 2013). Tomando as praças e os espaços virtuais tanto de países autoritários, como Egito e Tunísia, quanto de democracias mais estáveis, como Islândia, Grécia, Espanha, Brasil, França, Hong Kong, Estados Unidos e Chile, as manifestações: 1) criticaram a atuação de partidos e instituições; 2) questionaram a ideia de representação política; e 3) defenderam definições contraditórias de democracia (MENDONÇA, 2018, p.2). Tudo isso provocou uma forte valorização da horizontalidade em detrimento das

¹⁷ A recepção e difusão da obra de Laclau (2005), denominada *Razão Populista*, é um bom reflexo da força de impacto desta dupla reverberação. Com uma abordagem teórica psicanalítica, Laclau contribui para que o populismo fosse considerado não uma mera fase passageira do processo de estabilização da democracia, mas uma dimensão discursiva da política. Isso fez com que a ideia do populismo como manipulação demagógica perdesse um pouco de sua força, ainda que ela não desaparecesse completamente.

¹⁸ O paralelo entre o conceito de populismo e a trajetória acadêmica de Casullo foi relatado por Ricardo Mendonça Fabrino durante a redação de nosso artigo conjunto denominado *Populism as Parody: The Visual Self-Presentation of Jair Bolsonaro on Instagram* (MENDONÇA; CAETANO, 2020). Infelizmente a anedota não foi incluída na versão final do artigo.

hierarquias e das formas tradicionais de representação (DOMINGUES, 2019; FUNKE, 2014; MENDONÇA; BUSTAMANTE, 2020; ŽIŽEK, 2014), culminando em uma grande crise de autoridade e representação.

Ao mesmo tempo, ganharam destaque no cenário político internacional uma gama de políticos populistas conservadores que vinham ganhando força nos últimos anos. Figuras como Viktor Orbán, na Hungria, Vladimir Putin, na Rússia, e Alexander Lukashenko, na Bielorrússia, chamaram a atenção por exibirem traços fortes de, ao mesmo tempo, conservadorismo e populismo. Mais recentemente, figuras como Matteo Salvini, na Itália, Jair Bolsonaro, no Brasil, Rodrigo Duterte, nas Filipinas, e Donald Trump, nos EUA, fizeram o interesse pelo populismo conservador explodir (TORMEY, 2019).

Combinando uma postura anti-institucionalista, anti-hierárquica e democraticamente ambivalente, embebida em doses ardentes de reacionarismo, xenofobia, violência e nostalgia de um passado glorioso (FINCHELSTEIN, 2019), estas novas figuras populistas foram entendidas por alguns estudiosos como parte de uma expressão moderna e inédita de *backlash* cultural (NORRIS; INGLEHART, 2019). Comparadas às primeiras expressões e às expressões clássicas, entretanto, as novas formas de populismo repetem alguns elementos importantes: a figura do homem forte; a ideia de um povo autêntico; a canalização do ressentimento em políticas conservadoras; a ambivalência frente à democracia e as instituições etc.

O caminho traçado por Rodrigo Duterte para a conquista da presidência das Filipinas em 2016, por exemplo, ilustra bem as características dessa nova expressão de populismo. Curato (2017) relata que o ex-prefeito de Davao, até poucos meses antes do dia da eleição, não demonstrava intenções de disputar a presidência, chegando a dizer que "estava cansado, velho e pobre demais para se candidatar" (CURATO, 2017, p.5). Contraditoriamente, a partir de uma campanha mobilizada em maior parte pelas redes sociais, por meio de uma *hashtag* iniciada por sua filha que dizia #justDuit, o político mudou de ideia e decidiu, de última hora, concorrer ao cargo. Com algumas declarações extremamente controversas, como quando ele amaldiçoou o Papa, afirmou ter muitas amantes, chamou o Deus católico de estúpido e disse que iria estuprar uma missionária australiana, Duterte apresentou-se aos filipinos como uma figura forte, masculina, violenta e gutural. Suas pautas, fundamentalmente construídas em cima de uma guerra às drogas e

à violência urbana, foram bem recebidas dentre a população filipina e, assim, uma imagem de herói linha dura o ajudou a chegar à presidência com considerável apoio popular.

No mesmo ano, nos Estados Unidos, o empresário e ex-estrela de um reality show, Donald Trump, também chegou à presidência utilizando de uma mistura curiosa de violência e apelo popular (LEVITSKY; LOXTON, 2017; LEVITSKY; ZIBLATT, 2018). Com uma forte presença nas mídias sociais, sendo inclusive o primeiro presidente eleito a manter duas contas oficiais no Twitter (uma institucional e uma pessoal), Trump se apresentou como o político que estava disposto a dizer o que todos pensavam, mas não tinham coragem de verbalizar, mesmo que isso incomodasse. À época de sua campanha, por exemplo, o ex-presidente afirmou que poderia dar um tiro em alguém no meio da quinta avenida e, mesmo assim, seria eleito presidente, assim como também disse que construiria um grande muro entre Estados Unidos e México às custas do próprio governo mexicano. Isso sem contar quando, durante seu governo, ele chamou o grupo de supremacistas brancos que protestava em Charlottesville de “gente muito boa”¹⁹. Com uma campanha cujo *motto* era: “*Make America Great Again*”, Donald Trump perdeu no voto popular, mas venceu as eleições nos votos dos representantes do colégio eleitoral, tornando-se o quadragésimo quinto presidente dos EUA.

Enquanto isso, no Brasil, o ex-capitão do exército brasileiro, que abandonou a instituição após ser acusado de planejar um atentado com bombas no Rio de Janeiro e deputado federal por 27 anos, Jair Messias Bolsonaro foi eleito trigésimo oitavo presidente do Brasil com mais de 57 milhões de votos válidos em outubro de 2018. Acumulando polêmicas ao longo de sua vida, por exemplo quando disse publicamente que a deputada Maria Do Rosário (PT) “não merecia ser estuprada por ser muito feia” (CUNHA *et al.*, 2018), ou quando afirmou que o ex-presidente FHC deveria ser “fuzilado” e, logo em seguida, defendeu a tortura durante o período da ditadura militar (FONSECA, 2018). Mesmo estando na política por tanto tempo, Bolsonaro foi eleito como uma espécie de *outsider*, isso se deu, principalmente pelo fato de o ex-deputado ter tido tão pouca influência ao longo de sua carreira.

Com o intuito de contribuir para o crescente esforço acadêmico em entender essas lideranças, escolhemos realizar uma análise do populismo de Jair Bolsonaro no Brasil como estudo

¹⁹ <https://www.washingtonpost.com/politics/2020/05/08/very-fine-people-charlottesville-who-were-they-2/>

de caso nesta dissertação. Antes de realizar esta análise, no entanto, será preciso recapitular mais profundamente um pouco do contexto histórico do populismo no Brasil, para evidenciar os debates teóricos e conceituais que circunscrevem o fenômeno.

1.3 Contextualização histórica do populismo no Brasil

Para realizar uma contextualização histórica do populismo no Brasil, seguiremos uma linha do tempo na qual o populismo tem início nos anos 1930, com Getúlio Vargas; transforma-se no surgimento e popularização do PTB durante os anos 1940; encontra seu primeiro fim no golpe militar de 1964; renasce nos anos 1990, com a conclusão do processo de redemocratização e a eleição de Collor; é ambivalentemente ponderado nas análises do governo Lula; e finalmente transforma-se mais uma vez com a eleição de Jair Bolsonaro. Mantendo o argumento da seção anterior, nosso objetivo é oferecer um breve panorama geral das transformações históricas e conceituais do populismo no Brasil.

Datado da década de 1930, um período marcado por diversas transformações políticas e sociais, o populismo brasileiro começa com dois golpes de estado: um em 1930 e outro em 1937. Tais golpes, como visto anteriormente, empossaram Getúlio Vargas e foram conduzidos em nome da integração política e social da classe trabalhadora. Vargas vinha substituir a elite conservadora e excludente, que conduzia o processo de modernização brasileiro, em nome da integração dos trabalhadores à plena cidadania. Tendo marcado a história política brasileira justamente por ter adotado diversas políticas sociais, como a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), Vargas ficou conhecido como “o pai dos pobres”. Esse processo foi chamado de “democratização por vias autoritárias” (TORRE, 1989), o que demarcou que o populismo da Era Vargas (composto pela

figura do homem forte) tinha a ambivalência de ser democraticamente inclusivo e ao mesmo tempo autoritário e ditatorial.

Após a Segunda Guerra Mundial, quando a segunda onda de democratização tomou o cenário global, o “autoritarismo democrático” de Vargas foi criticado e atacado pela mídia e pelas elites (FERREIRA, 2001, p.8) até ser derrubado em 1945. Com o fim do governo Vargas e o início de um processo de redemocratização, partidos recém fundados como o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) passaram a canalizar o apoio político das classes trabalhadoras e das elites sindicais. Composto ao longo do tempo por um grupo distinto de figuras carismáticas, como João Goulart, Leonel Brizola, Hugo Borghi e posteriormente pelo próprio Getúlio Vargas, o PTB conseguiu capitalizar: 1) os movimentos sociais organizados; 2) a política institucional; 3) as classes mais pobres; e 4) a elite intelectual (NEVES, 2001, p.172). Através de um programa político afinado ao *zeitgeist* da democracia liberal na década de 40, capturando o imaginário social de crença no reformismo, distributivismo e nacionalismo, o PTB consolidou-se como uma via alternativa e democrática para o alcance da integração política.

Até então, o termo populismo ainda não era usado no Brasil. Seu primeiro uso é datado apenas dos anos 1950²⁰, quando, sob a forma de um conceito acadêmico, ele descreveu fenômenos políticos compostos por

um proletariado sem consciência de classe; uma classe dirigente em crise de hegemonia; e um líder carismático, cujo apelo subordina instituições (como o partido, embora com ele conviva) e transcende fronteiras sociais (de classe e entre os meios urbano/rural) (GOMES, 1996, p.4).

Desde sua primeira incorporação, o populismo é desconfiadamente estigmatizado pela academia brasileira como detentor de um caráter reacionário e manipulatório.

A elaboração de uma divisão teórica posterior, produzida por Francisco Weffort e datada de 1978, determinou a queda do populismo de Vargas e a ascensão do populismo do PTB como marcos de dois períodos específicos na história do populismo no Brasil: primeiro, um período originário e “revolucionário” datado entre 1930 e 1945; e segundo, um período mais estabilizado

²⁰ 1954 para ser mais específico, com a publicação de um curto ensaio denominado “Que é o Ademarismo”. Escrito por intelectuais do recém fundado Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (1953), o ensaio demonstrava preocupações com a popularidade do então candidato à sucessão presidencial Adhemar de Barros - PSP - Partido Social Progressista (GOMES, 1996, p.4).

entre de 1945 a 1964 denominado “república populista” (WEFFORT, 1978 *apud* GOMES, 1996, p.7). Como uma dupla atualização negativa do sentido teórico do populismo²¹, a divisão proposta por Weffort reforçou o entendimento do populismo como um recurso político mobilizado pelas elites dominantes para renovar subjugação da população brasileira à condição de massas²². O próprio reformismo do PTB era concebido como evidência de uma “maldição” da política brasileira, na qual o populismo era um movimento histórico cíclico de constante restabelecimento de barreiras à união da classe trabalhadora²³ (FERREIRA, 2001, p.122).

Entendeu-se, assim, que o encerramento deste período de “maldição” do populismo brasileiro só ocorreria com o golpe militar. Contando com amplo apoio da mídia e de setores importantes da sociedade, como as elites religiosas e financeiras, e conduzido pelas forças armadas brasileiras, o golpe deflagrado entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964 destituiu o então presidente à época João Goulart (PTB). Impedindo a concretização das reformas de base e a transformação da classe trabalhadora em sujeitos políticos, o fim do ciclo populista causado pela ditadura militar significava uma espécie de medida emergencial das elites para conter o exaurimento das condições históricas que permitiam o funcionamento da suposta manipulação populista (GOMES, 1996). Se a classe intelectual brasileira na década de 1950 e 1970 via o populismo como uma estratégia ideológica de manejo de crises políticas, João Goulart²⁴ (PTB), presidente deposto pelo regime militar, era o político que representava uma ameaça interna à manutenção da lógica populista. Nessa interpretação, o fato de os militares tomarem o governo por vias autoritárias representava uma maneira de acelerar o colapso do populismo por vias autoritárias,

²¹ Devemos destacar, porém, que essa percepção negativa do populismo, no Brasil, não foi de responsabilidade única e exclusiva da academia, uma vez que a mídia e a classe política brasileira também utilizavam do termo ‘populismo’ para designar políticos “que enganam o povo com promessas nunca cumpridas ou, pior ainda, os que articulam retórica fácil com falta de caráter em nome de interesses pessoais” (GOMES, 1996, p.2). Sendo assim, como veremos adiante, o sentido negativo do populismo foi perpetuado tanto pelos intelectuais, quanto pela população e pela mídia.

²² O uso do termo “massas” é altamente relevante, pois indica a influência de autores como Gramsci e Marx no pensamento de Weffort, dado que esse último concebe o Brasil como uma sociedade na qual as classes mais baixas não se revoltam contra as classes dominantes por não terem desenvolvido uma consciência de classe completa, adotando a ideologia burguesa como própria.

²³ Nessa lógica “maldita”, o populismo da Era Vargas foi um manejo condescendente do potencial transformador para a classe trabalhadora, advindo da crise política causada pela modernização do Brasil nos anos 1930, e o populismo do PTB e do trabalhismo teria sido a renovação dessa lógica paternalista, porém, dessa vez, eles teriam manejando a crise política advinda do autoritarismo de Vargas.

²⁴ Posteriormente, durante as análises produzidas ao longo do período militar, a academia pensaria que João Goulart seria o último populista eleito democraticamente.

o que de fato impedia sua reprodução, mas, ao mesmo tempo, interrompia a continuidade da democracia e a conscientização da classe trabalhadora.

Este suposto fim da maldição populista também demarcou o surgimento de uma vontade de renovação do sentido teórico²⁵ do conceito de populismo. Tendo em vista que ele, o populismo, foi parte crucial do processo de redemocratização em 1945, uma parte da academia imaginou que seria importante revisar teoricamente esse período, entendendo que ele poderia iluminar novas saídas para o fim do próprio período militar. Tal inspiração, porém, não foi suficiente para estimular uma desestigmatização e uma revisão teórica mais ampla do conceito de populismo. Ela serviu apenas para reforçar uma substituição do conceito de populismo pelo conceito de trabalhismo.

Se, nos anos 1950 e 1970, o trabalhismo foi entendido como um movimento que impedia a formação da consciência de classe, a partir de 1980 ele passou a ser visto como exatamente o oposto. Concentrando-se no papel ativo de resistência ao regime militar das greves dos sindicalistas do ABC paulista nos anos 1970 e com o desejo de conceber a classe operária/sindical como um agente ativo na transformação política, teóricas como a Ângela Castro Gomes (1996) passaram a olhar para o PTB de maneira diferente. Deixando de ser classificado negativamente como populismo, o trabalhismo foi reenquadrado como uma possibilidade de movimento emancipatório da classe trabalhadora. Essa mudança de interpretação inclusive, fez com que as expectativas do fim do período ditatorial fossem carregadas de um *wishful thinking* de um novo tempo, no qual a adesão das massas às ideias, aos partidos, às organizações e às instituições predominassem sobre a adesão à perigosa ambivalência das lideranças carismáticas e populistas.

Para a grande surpresa, porém, o que ressurgiu logo após o regime militar foi justamente outro tipo de populismo. Encarnado na figura do primeiro político eleito de forma democrática em 1989, Fernando Affonso Collor de Mello, o populismo voltava para reforçar a ideia de que ele era realmente uma espécie de “maldição” da política brasileira. De forma pouco surpreendente, parte da elite intelectual logo classificou Collor como um populista “sem partido, histriônico, autoritário,

²⁵ Outros autores como Regis de Castro Andrade (1979) começaram a produzir teorias concorrentes sobre as causas e consequências dos períodos populistas no Brasil. Sem entrar em muitos detalhes sobre estes outros estudos, dado que eles se encontram bem explicados em Gomes (1996), destaca-se apenas que eles tinham uma fortíssima influência das teorias de Marx e Gramsci e, sendo assim, não chegaram a descartar completamente a ideia do populismo como manipulação, apenas a flexibilizaram chamando de “Estado bonapartista”, ou seja, um Estado forte e autoritário e uma sociedade sem hegemonia de classes.

arrogante e manipulador de imagens” (FERREIRA, 2001, p.12), que ignorava a classe trabalhadora e a sociedade civil organizada para dirigir-se à população como “minha gente”. Impedido de exercer o cargo de presidente em 1992 devido a uma acusação de corrupção, Collor não chegou a concluir seu mandato. Quem terminou seu governo até 1995 foi Itamar Franco (PRN).

O próximo a assumir a presidência do Brasil foi o sociólogo e cientista político Fernando Henrique Cardoso (PSDB). Exercendo seus mandatos entre 1995 e 2003, FHC não foi considerado como uma expressão forte de populismo. Apesar de utilizar de sua posição privilegiada como intelectual brasileiro para afirmar possuir um saber profundo sobre o povo brasileiro, o intelectual era um grande crítico do populismo, se apropriando do termo para, inclusive, criticar seus adversários. (FERREIRA, 2001, p.123)

Vencendo as eleições de 2002 e de 2006, o ex-sindicalista, ex-metalúrgico e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), Luiz Inácio Lula da Silva se destacou no contexto político brasileiro como, ao mesmo tempo, uma liderança política e sindical, um ex-componente da classe operária, um político dotado de consciência de classe e um presidente que valorizava os partidos e as organizações sociais. Apesar de serem chamados por alguns de “novo populismo”, como é o caso do artigo de Marques e Mendes (2006)²⁶, a definição sobre os governos de Lula²⁷ que ganhou maior notoriedade dentro da academia foi a de “lulismo” (SINGER, 2009; 2012).

²⁶ “Novo populista” servia apenas para dizer que, diferente de Vargas, Lula conseguiu unificar a classe trabalhadora e as elites sindicais, o que resultou na criação de um novo obstáculo para que as massas pudessem se revoltar contra os interesses das elites financeiras. Ou seja, mais uma repetição da tese da “maldição populista”. Reproduzindo a estratégia de Perón e evitando o erro que derrubou Vargas em 45, Lula utilizava da estrutura sindical e suas direções como forma de impedir que movimentos reivindicatórios paralisassem ou impeçam seus projetos de contrarreforma (trabalhista, sindical e mesmo previdenciária, novamente em pauta) (MARQUES; MENDES, 2006, p.71).

²⁷ O primeiro ano de governo Lula demonstrou que mesmo mais alinhado aos interesses das elites financeiras, ele ainda tinha plena capacidade não só de expandir as políticas de transferências de renda herdadas do antigo governo FHC, como também de propor novos programas de combate à miséria e à pobreza. Num triângulo formado pela Bolsa Família, pelo salário mínimo e pela expansão do crédito, somado aos referidos programas específicos, [as políticas de Lula] resultaram em uma diminuição significativa da pobreza a partir de 2004, quando a economia voltou a crescer e o emprego a aumentar (SINGER, 2009). Demonstrando que era possível incorporar elementos conservadores e progressistas, Lula passou a se tornar extremamente popular entre diversas camadas da sociedade em seu primeiro mandato, o único elemento que viria a sacudir sua popularidade seria o escândalo do mensalão em 2005, entretanto ele não foi disruptivo o suficiente para impedir sua reeleição em 2006. Dado que tal foi justamente caracterizada por uma transformação na ideologia do subproletariado brasileiro, isto é, a partir da percepção de que suas políticas econômicas eram alinhadas a seus interesses, as camadas mais pobres da sociedade transferiram seu tradicional apoio dos políticos de direita para Lula.

Construído sobre os mesmos pressupostos analíticos da tese populista de Weffort²⁸ (SINGER, 2012), o conceito de lulismo entende que Lula, apesar de fazer uso de uma gramática populista, mobilizando da dicotomia povo *versus* elite (SINGER, 2012) ou construindo uma imagem de homem forte e mítico (OLIVEIRA, 2007), utilizá-la-ia apenas para negar a repetição do ciclo manipulativo presente no conflito entre Estado popular e elites exclusivas. Diferente do populismo dos anos 1930 aos 1960, o lulismo não visaria a se apropriar das instituições e do Estado para eliminar o velho conflito entre as elites e as massas. Ele se apropria do Estado para fortalecê-lo e transformá-lo em um protetor dos mais pobres.

Ainda que Singer e outros intelectuais da época como Francisco Oliveira discordassem sobre os rumos do governo de Lula, ambos concordavam com uma negação de que Lula seria um populista²⁹. Se outros acadêmicos ou atores produtores de opinião utilizavam da palavra populismo para se referir a Lula, eles o faziam apenas a partir de duas³⁰ concepções principais: 1) como sinônimo de manipulação (versão principalmente propagada pela mídia e por políticos de direita); ou como 2) uma espécie de chefe de Estado bonapartista - visão da tese marxista-gramsciniana de Weffort (1978).

Apesar de ter garantido a eleição de Dilma Rousseff (PT) (sua sucessora), em 2010 e depois em 2014, Lula não conseguiu evitar o fim do lulismo. Ocorrendo durante o segundo mandato de Dilma Rousseff, na medida em que a presidente, mesmo buscando continuar os legados sociais, políticos e econômicos deixados por Lula, não conseguiu responder bem à crise econômica agravada em 2014 e às manifestações populares deflagradas em 2013³¹. O fim do lulismo

²⁸ Singer usava do mesmo movimento analítico das teses de Weffort sobre o populismo: “seguir o método proposto por Marx: partir do concreto, buscar as determinações mais profundas (raízes) nas relações de classe e, então, reconstruir o real, explicando as suas múltiplas determinações. Foi o que, dentro dos limites de minhas possibilidades, tentei na decifração do lulismo” (SINGER, 2012, n/p).

²⁹ Se nos anos 80 o sonho era de que um presidente retomasse o legado de João Goulart, a esperança dos anos 00 era de que Lula abandonasse esse legado para construir outro. Na medida em que se tornou “paz e amor” e se alinhou aos interesses do capital, Lula deixou para trás não o projeto de integração dos trabalhadores e do proletariado à política, mas a concepção de que esse poderia ocorrer apenas em vias de projetos como as reformas de base.

³⁰ Nas ciências econômicas, porém, circulava bem uma versão economicista do populismo, que o via como uma classificação para os que promoviam políticas econômicas irresponsáveis, a fim de garantir o apoio das massas (BRESSER-PEREIRA, 1991).

³¹ Em junho de 2013, o Brasil presenciou o que seria um grande ciclo de manifestações globais. A pauta dos protestos inicialmente, voltava-se contra o aumento de vinte centavos no preço da tarifa de ônibus na cidade de São Paulo. Adquirindo posteriormente uma proporção muito grande, na medida em que rapidamente se espalharam para outras cidades através das redes sociais, as demandas, os manifestantes e os repertórios de ação também foram se

representou uma incapacidade de efetivação de respostas institucionais à crise econômica e política que culminou no próprio impeachment da presidente em 2016 (DOMINGUES, 2013; BUCCI, 2016). Todavia, ele também marcou o retorno do conceito de populismo ao centro do debate da ciência política brasileira.

Menos relacionado ao debate a respeito da emancipação da classe trabalhadora, assim como menos influenciado pelos pressupostos epistemológicos dos conceitos de trabalhismo e lulismo, o populismo retornou ao centro da ciência política desafiando antigos entendimentos sobre a política. Esse retorno está atrelado, fundamentalmente, a dois fatores: 1) primeiro a uma suposta combinação de autonomia virtual e sentimentos anti-hierárquicos propagados pelas manifestações multitudinárias (PINTO, 2017; e 2) segundo à ascensão de novos grupos conservadores denominados como “*Alt-right*” (MESSENERG, 2017). Pode-se dizer, resumidamente, que o populismo trouxe, de forma inovadora, a horizontalidade e a direita para o centro do debate.

Caracterizados por conseguirem combinar a horizontalidade advinda do ciclo de protestos globais a atores conservadores e populistas, a nova direita saiu vitoriosa dos processos de disputas políticas que culminaram primeiro em 2016 (GALVÃO; TATAGIBA, 2017) e depois em 2018. Envoltos em uma profunda instabilidade democrática (MENDONÇA, 2018), os anos posteriores ao impeachment foram marcados, consecutivamente, pelo mandato do presidente Michel Temer (PMDB), que assumiu o cargo após o impeachment em 2017 e chegou a ter uma aprovação popular de apenas 3% (NUNES; MELO, 2017; SANTOS; TANSCHHEIT, 2019), e pela tumultuada eleição de Jair Messias Bolsonaro, em 2018.

Eleito com 57 milhões de votos e com uma campanha que tinha como lema a frase “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. Bolsonaro excitou o povo por meio de suas polêmicas, desafiou as instituições políticas e fez uso inovador das mídias sociais, transformando-se em um caso de suma importância para o debate a respeito do populismo no Brasil (MENDONÇA; CAETANO, 2020). Exponente de uma forma de populismo que, como destacado na seção anterior, combina uma postura anti-institucionalista, anti-hierárquica e democraticamente ambivalente a

multiplicando e se pluralizando (SANTOS, 2013; SCHERER-WARREN, 2014). O que começou como uma manifestação contra um aumento na tarifa de ônibus acabou como uma grande revolta polissêmica e difusa.

atitudes reacionárias, xenofóbicas, violentas e nostálgicas de um passado glorioso, Bolsonaro também se tornou um dos principais representantes globais do populismo contemporâneo.

Para concluir este capítulo, afirmamos que esta dissertação propõe a ideia de populismo como paródia a partir deste entendimento de que tanto o contexto do populismo contemporâneo, quanto o contexto da emergência do populismo de Jair Bolsonaro são atravessados por um singular encontro da autonomia advinda da lógica anti-hierárquica (deflagrada no ciclo de protestos globais) com a emergência de uma sensibilidade institucionalmente ambivalente (pertencente à nova direita). Quer dizer, para esta dissertação, parte do apelo de populistas como Jair Bolsonaro é impulsionado pela combinação de uma valorização da horizontalidade em detrimento das instituições políticas. Nesse sentido, a paródia se torna central para se pensar o populismo contemporâneo na medida em que permite combinar anti-hierarquia a relativismo e transgressão. Sobre uma perspectiva ambivalente, a paródia permite pensar a expressão da dicotomia de povo *versus* elites sobre os termos da separação entre o povo inocente que ri e as elites burocráticas que são sérias, a inocência dos brincalhões e a malícia dos sóbrios. Entretanto, antes de passar para as considerações a respeito da relação da paródia e do populismo contemporâneo é necessário definir melhor este conceito, o que farei no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: O POPULISMO COMO PARÓDIA

Iniciamos este segundo capítulo mobilizando as discussões de Bakhtin (1987 e Butler (2005; 2011) a respeito do conceito de paródia como subversão de hierarquias. Em seguida, problematizamos tais concepções a partir das considerações teóricas de Savran (1996; 1998) e Sedgwick (2008). A partir deste contraste, fundamentamos a noção de populismo como paródia na proposta de que a subversão da paródia opera de forma simulacra e a identificação com ela ocorre pelo abjeto. Finalizamos o capítulo ilustrando o argumento com uma breve análise de dois filmes, Clube da Luta e Tropa de Elite, entendendo que ambos os filmes retratam com precisão a possibilidade de identificação do espectador com a paródia a partir do abjeto.

2.1 A paródia como subversão de hierarquias sociais

Finalizamos o capítulo anterior levantando a hipótese de que a paródia poderia ser uma das marcas do populismo contemporâneo. Localizamos tal proposta na abordagem sociocultural, na qual Ostiguy (2008; 2017) e Moffitt (2016) compreendem: 1) que a ostentação seria a forma pela qual o líder realiza uma performance pública supostamente não mediada; 2) que o baixo seria a incorporação de aspectos culturais pertencentes às camadas mais populares; e 3) que o líder deve balancear sua performance como ordinário e extraordinário. Propomos, assim, que a paródia seria uma forma de ostentação do baixo na qual o líder exibe uma ridicularização do alto e concilia ordinário e extraordinário por meio da hipérbole. Nesse sentido, o populismo como paródia seria a ideia de que o humor ambivalente se constitui como uma resposta populista para crises de autoridade, representação e hierarquias.

Para construir este argumento de um ponto de vista teórico, neste capítulo, vamos explorar a paródia por três pontos de vista: 1) das hierarquias sociais na cultura popular; 2) da perspectiva feminista; e, por fim, 3) da masculinidade. Nosso argumento central é o de que a paródia pode

operar tanto como uma possibilidade de subversão real de hierarquias, quanto como um simulacro desta subversão.

Começando pela paródia como subversão de hierarquias sociais, exploraremos a seguir o estudo do filósofo e crítico literário russo Mikhail Bakhtin intitulado *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, obra na qual o autor busca desafiar um entendimento equivocado sobre o suposto mal gosto das paródias presentes no romance *A Vida de Gargântua e Pantagruel* do médico, padre e escritor François Rabelais. Publicada ao longo dos anos de 1532 e 1564 como uma pentalogia, o romance de Rabelais conta a história das aventuras do gigante Gargântua e seu filho, também gigante, Pantagruel. Edificando-se como uma grande paródia dos conflitos sociopolíticos do período renascentista³², a obra mobiliza elementos como: a) a hipérbole, metaforizada na volúpia e nos aspectos físicos dos personagens principais; b) o ordinário, dado que as histórias acontecem em diversos lugares do cotidiano da vida do povo comum, como a Igreja, a praça pública, os campos, os mercados etc.; e c) o grotesco, simbolizado em imagens escatológicas que narram constantes episódios de ingestão, digestão e defecação. Para ilustrar a mobilização destes elementos por meio da paródia, retomaremos uma discussão que Bakhtin faz de um episódio específico do romance.

Analisando a maneira pela qual a paródia mobilizada por Rabelais cria duas camadas de interpretação sobre o fato social à época da fé dos peregrinos nas relíquias milagrosas, Bakhtin destrincha os significados presentes em um episódio que narra o momento quando o gigante Gargantua comeu seis peregrinos em sua salada, e, logo depois, os expeliu em sua urina. Tudo se passa como um grande ato de salvação milagrosa, pois a narrativa episódica é contada por meio de um pastiche da forma textual sálmica. Este pastiche acompanha um longo sermão de um personagem chamado Grandgousier, que, segundo Bakhtin, pode ser, numa primeira camada de interpretação, entendido como uma metáfora da voz crítica do Estado – representantes das novas hierarquias – aos abusos das peregrinações e a sua respectiva fé supersticiosa em relíquias – representantes da velha hierarquia. Mas Bakhtin afirma, que o trecho possui também, uma segunda interpretação, não-oficial e paródica. Do ponto de vista da cultura popular, a materialidade do corpo, exagerada na grande boca que devora e na incomensurável urina que expele, representa uma

³² Conflitos relacionados ao crescimento de um abandono das crenças religiosas em prol de uma valorização da racionalidade, da ciência e da natureza.

capacidade de reduzir tanto a crítica à crença religiosa nas relíquias - presente no pastiche - quanto o medo da peste - presente no imaginário popular - a algo ridículo e alegremente risível. Ao passar para o nível das escatologias corporais, ambos, o medo da peste e a dura crítica estatal à fé religiosa, são investidos de um distanciamento irônico que, não obstante, transforma o baixo no aspecto que se sobrepõe à narrativa do Estado e da religião. A paródia relativiza a velha e a nova ordem.

Nesse mesmo trecho da história, Gargantua também acaba destruindo um grande e alto campanário (torre de Igreja). Perante tal destruição, outro personagem eclesiástico, chamado Frei Jean, faz um discurso que relaciona a queda da torre à queda de um enorme Falo. O personagem diz que, em sua queda, a sombra desproporcional da torre seria capaz de fecundar uma mulher. Por meio desta fala, Bakhtin observa, mais uma vez, como se dá a inversão das hierarquias no encontro entre alto e baixo. Segundo ele, a figuração da morte, que se apresenta na destruição da torre, mistura-se à metáfora da renovação da vida, na fecundação da mulher. Nesse encontro entre sagrado e profano, o medo da morte se dissipa na crença pela continuidade da vida, e, no aspecto hiperbolizado e desproporcional do falo, o tom cômico dá a toda a metaforização da cena um aspecto alegre e ridículo. Sendo assim, a análise desta passagem elucida a maneira pela qual o sério e o risível conseguem coexistir de maneira coerente no discurso da cultura popular no Renascimento. A representação do corpo na hiperbolização paródica de seus aspectos fisiológicos traveste a nova e a velha ideologia respectivamente, sobre as formas do inocente e do ridículo.

No Renascimento, o quadro hierárquico do mundo desagregou-se; os seus elementos foram colocados no *mesmo plano*; o *alto* e o *baixo* tornaram-se *relativos*; a ênfase deslocou para as noções de *frente* e *atrás*. Essa transferência do mundo para um único plano, a *substituição do vertical pelo horizontal* (com uma intensificação paralela do fator *tempo*), realizaram-se *em torno do corpo humano*, que se tornou *centro relativo do cosmos*. *Mas esse cosmos não se move mais de baixo para cima, mas para a frente sobre a horizontal do tempo, do passado para o futuro*. No homem de carne a hierarquia do cosmos subvertera-se, abolira-se: o homem afirmava seu valor fora dela. (BAKHTIN, 1987, p.319, grifos do autor).

O grotesco, a hipérbole e o ordinário trazem, assim, um aspecto sempre positivo de renovação para a paródia, em que a decadência mórbida é complementada pela renovação alegre. O velho substitui o novo numa espiral dialética direcionada para baixo, pois o baixo é a terra, o ponto de origem da germinação e o destino final do sepultamento, o lugar do início e do fim da vida, mas não obstante uma zona que adquire a áurea do bem-estar.

Essa dialética do baixo material, que aponta sempre para baixo, não é, portanto, um elogio do vil ou do bizarro, visto que, na linguagem da praça popular, elogio e insulto são faces opostas de uma mesma faixa de moebius. Elogia-se insultando e insulta-se elogiando. A retórica da paródia é uma retórica superlativa. O tom exagerado e ridículo tanto para injuriar quanto para elogiar é a norma. Sermões e acusações, mas também as congratulações e louvores, não servem à função de humilhar ou enaltecer de forma inequívoca. Na medida em que as hierarquias são investidas de um distanciamento irônico, qualquer sentido de seriedade e estabilidade é envolvido em uma camada de ambivalência. Sendo assim, o objetivo da paródia, na cultura popular do renascimento, é sempre o de fazer as pessoas rirem e se sentirem bem.

Nesse sentido, a presença desta forma discursiva hiperbólica na praça pública desvela, assim, que o espetáculo popular se configura pela ausência de palco: a “verdade utópica se representa na própria vida” (BAKHTIN, 1987, p.231). Isso significa que a tolice e a loucura, comuns nos discursos e nas performances das praças públicas, encarnavam, no imaginário popular, a autenticidade e simplicidade da vida ordinária do povo. Elas representavam uma verdade liberada dos egoísmos, interesses materiais e julgamentos insidiosos da cultura oficial. A verdade do povo se constitui, assim, como uma paródia da verdade do Estado e da verdade da Igreja.

Tipicamente mal compreendido e desprezado por filósofos das luzes como Voltaire, o humor alegre da paródia na literatura de Rabelais era, no século XVIII, visto como uma espécie de elogio do bizarro, do desprezível e do vil. Isso acontecia em grande parte porque, diferente do período Renascentista e Medieval, a Filosofia das Luzes buscou manter uma relação estática com a realidade, empobrecendo-a de suas ambiguidades e visando a uma concepção de mundo esterilizada de tudo que pertenceria ao inteligível. As contravenções da vida ordinária e cotidiana não tinham espaço nos juízos da razão na filosofia das Luzes. Sendo assim, o riso paródico rabelaisiano, representante fiel dessas contradições, dessa verdade não-oficial, não pôde, portanto, ser bem compreendido pelas chaves analíticas da razão unívoca da Filosofia da época. Os intérpretes posteriores, que utilizaram predominantemente de um método histórico-alegórico, também não escaparam às críticas de Bakhtin. Apesar de menos monolíticos quando comparados aos iluministas, eles ainda assim não conseguiram compreender que a descoberta de uma alusão precisa “não traz nada de essencial para a compreensão artística e ideológica da imagem que é sempre mais ampla e profunda, ligada à tradição, dotada de uma lógica artística própria,

independente das alusões” (BAKHTIN, 1987, p.98), dessa forma repetiram a incapacidade de capturar o significado complexo do riso ambivalente.

Desta maneira, finalizamos essa seção propondo que Bakhtin nos oferece, a partir de Rabelais e da cultura popular do renascimento, uma leitura de que a paródia é uma forma de incorporação de uma dupla vitória do povo: primeiro ela representa a conquista do terror do espírito do período gótico propagado pela Igreja e segundo a relativização da seriedade da nova ordem secular propagada pelo Estado. Ao misturar o sagrado e o extraordinário com o profano e o ordinário, a paródia relativiza tudo que é terrível, repugnante ou sério demais, ela faz das hierarquias religiosas e das novas hierarquias sociais do renascimento, uma grande bobagem alegre.

2.2 A paródia como subversão de hierarquias de gênero

Passando para a perspectiva feminista, vamos explorar a seguir como no trabalho da filósofa contemporânea Judith Butler, a paródia também é entendida como um tipo de subversão de hierarquias sociais (BUTLER, 2011, p.137). Partindo de uma premissa de que o gênero seria um sistema de produção de hierarquias³³ de identidades e que tais identidades são construções discursivas e performáticas³⁴, Butler defende que, assim como é possível produzir uma fala, um discurso que escapa e engana o sentido unívoco, como uma poesia ou uma piada, é possível também produzir um ato corporal subversivo que escapa à coerência e ridiculariza distinções dicotômicas, como mulher e homem, alto e baixo, dentro e fora (BUTLER, 2005, p.186). Para compreender

³³ Segundo a autora, as hierarquias de gênero são os mecanismos que produzem tanto o homem quanto a mulher como identidades positivas, mas o homem é constituído como a identidade “oficial”, e a mulher como a identidade “marginal” graças ao tabu da homossexualidade e do incesto. Ambos almejam a produção de um discurso coerente; o homem o faz pela troca heterossexual e exogâmica das mulheres, e a mulher pela performance de um corpo que deve incorporar a diferença.

³⁴ No pensamento de Butler, a identidade, para além de uma comédia da eterna falha, do eterno desencontro necessário entre signo e significante para a produção de significados, também pode ser produzida a partir da incorporação, a partir do corpo e de seus atos, de suas performances.

melhor esse argumento vamos nos aprofundar nas considerações que Butler oferece a respeito do prazer ambivalente da paródia de gênero das performances de *drag queens*.

Segundo a autora, o prazer da paródia nas *drags* advém de uma sensação vertiginosa produzida na imagem de um corpo que, por meio da hipérbole, contradiz a própria dialética opressiva do sistema de gênero ao qual ele mesmo e o espectador estão submetidos. Na medida em que o/a performer *drag*, independentemente de suas intenções, faz coexistir em seu corpo verdades de gênero, sexo e anatomia contraditórias, ele revela que na hiperbolização da feminilidade nada mais existe do que a própria verdade sobre a masculinidade, isto é, que ambas só existem enquanto encenação. Na performance *drag*, para Butler, existe, simultaneamente, uma hiperbolização performática de aspectos culturalmente atribuídos ao que é feminino e masculino. Isso significa, conseqüentemente, a evidência de uma impossibilidade intrínseca de que o performer pertença completamente a qualquer um dos dois gêneros. Tal paradoxo se transforma, não obstante, em uma forma de lembrar o próprio público da comédia e da identidade de gênero. Em outras palavras, por falhar glamorosamente em performar uma identidade de gênero estável ou coerente, a *drag* produz um distanciamento irônico dos próprios papéis de gênero estabelecidos.

Dessa forma, a *drag* ri com e do público: com, pois convida o espectador a experimentar a transgressão das rígidas regras de gênero que regem sua própria performance, e do, pois demonstra que o espectador está submetido a forças que, não obstante, o constroem e o oprimem independentemente de sua vontade. O riso torna-se ambivalente na medida em que ele transgride o tabu do gênero, evidenciando como a dupla prazer/desprazer está tanto na transgressão quanto na repetição das hierarquias. O corpo torna-se um inocente culpado, sendo obrigado a executar um crime que está para além de sua vontade, mas próximo o suficiente para se tornar familiar e, portanto, um indomável domável. Assim como a paródia em Bakhtin, a paródia da *drag* em Butler supera antigas hierarquias políticas e sociais a partir de uma perspectiva ambivalentemente prazerosa. Isso porque o espetáculo se volta para uma estética do cotidiano: a imagem do corpo subversivo demonstra que há sempre uma encenação, mas que o palco é a própria vida: “Gêneros não podem ser nem verdadeiros ou falsos, nem reais ou aparentes, nem originais ou derivados. Como receptáculos desses atributos, porém, os gêneros podem se tornar radicalmente incríveis”³⁵

³⁵ “Genders can be neither true or false, neither real nor apparent, neither original nor derived. As credible bearers of those attributes, however, genders can also be rendered thoroughly and radically *incredible*.”

(BUTLER, 2011, p.193, tradução do autor). Tudo isso para dizer que Bakhtin e Butler se encontram no entendimento de que a paródia é uma estratégia de subversão do poder. Ambos os autores compartilham a ideia de que a hiperbolização dos corpos “fora da cultura oficial”, por meio da paródia, tem o potencial de desconstruir rígidas hierarquias sociais e políticas e que esta desconstrução produz um certo prazer ambivalente. Para os dois autores, também, a paródia é uma forma de desvelar a dimensão cômica e ridícula do próprio poder, permitindo uma autoconsciência momentânea a respeito da presença do baixo dentro do alto, e vice-versa:

A perda de uma noção do “normal”, não obstante, pode ser, em si mesma, a causa do riso, especialmente quando o que é revelado é que o “normal”, o “original” é uma cópia, e inevitavelmente uma cópia falha, um ideal que ninguém pode incorporar. Nesse sentido, o riso advém da autoconsciência de que o tempo todo o original era um derivado (BUTLER, 2011, p.189, tradução do autor)³⁶.

Desta maneira, o prazer ambivalente da paródia é a combinação do prazer e do desprazer de conseguir enxergar momentaneamente uma ausência de sentido, uma falha na repetição, uma incoerência ou uma impotência no cerne do exercício do poder.

Contudo, no que tange às considerações elaboradas no primeiro capítulo, no qual apontamos que, para além do humor ambivalente, outros aspectos como a violência, a xenofobia e a masculinidade também seriam marcas distintas dos populistas contemporâneos, parece ser preciso compreender melhor como a renovação positiva da paródia se relaciona com estes outros elementos reacionários. Nesse sentido, levantamos a pergunta: por que, no populismo contemporâneo, a ambivalência da paródia, presente na dicotomia do povo inocente que ri e das elites burocráticas que são sérias, parece pender mais para o lado do reforço do exercício do poder, do que para o lado de seu questionamento? De outra maneira, como o populismo como paródia consegue aparentar-se ao mesmo tempo anti-hierárquico e, não obstante, autoritário? Para responder a essas perguntas, na próxima seção deste capítulo vamos nos debruçar em estudos que afirmam ser possível simular a estética do humor ambivalente da paródia sem necessariamente subverter hierarquias sociais.

³⁶ “The loss of the sense of “the normal,” however, can be its own occasion for laughter, especially when “the normal,” “the original” is revealed to be a copy, and an inevitably failed one, an ideal that no one *can* embody. In this sense, laughter emerges in the realization that all along the original was derived”.

2.3 Paródia & masculinidade: simulacro de subversão

Nesta seção, buscaremos evidenciar que a estética da ostentação do baixo na paródia pode servir também como uma espécie de simulacro³⁷ de subversão. Por meio de uma breve exploração dos conceitos de sadomasoquismo autorreflexivo de David Savran (1996; 1998) e de *Camp* em Eve Sedgwick (2008; 2015), tentaremos evidenciar como a estética subversiva da paródia pode ser apropriada por figuras ultra masculinas para reforçar uma determinada ordem hegemônica.

O conceito de sadomasoquismo reflexivo pertence a David Savran (1996; 1998) e foi desenvolvido para melhor compreender a figura masculina produzida no imaginário do período do pós-Segunda Guerra Mundial, especificamente no que diz respeito à crescente adesão dos homens brancos, estadunidenses e provenientes de classes baixas a movimentos de extrema direita. O conceito descreve a incorporação da dimensão de vítima no estereótipo da imagem do herói masculino. Savran (1996) descreve o advento desta nova figura como uma resposta masculina à ansiedade causada pela incorporação dos direitos civis, pela retomada dos movimentos feministas e pela insurgência dos movimentos LGBT nos Estados Unidos, uma espécie de *backlash* cultural.

Diferente do que se pensaria, o sadomasoquista reflexivo não responde à percebida crise de autoridade paterna voltando sua violência para os outros, ou seja, para aqueles que, por buscarem a dissolução de determinadas hierarquias, diminuíram o monopólio hegemônico do corpo masculino. O sadomasoquista reflexivo não pune os outros corpos, mas ridiculariza a si mesmo. Ele volta sua violência para seu próprio corpo, ou para sua imagem refletida num corpo semelhante. Trata-se de uma agressão que parte de corpos que pertencem a hegemonia e se direciona para corpos que também pertencem a hegemonia, ignorando os outros corpos que representam formas

³⁷ Aqui ‘Simulacro’ faz referência ao conceito de Baudrillard (1994) apenas para indicar que a paródia, do ponto de vista da cultura dominante, não seria uma “falsa paródia”, mas uma espécie de terceira camada de sentido.

de alteridade. A ideia de sadomasoquista advém do movimento de dividir a imagem do seu próprio corpo em dois, uma parte sente prazer em violar e a outra sente prazer em ser violada, mas ambas são um reflexo uma da outra. Nesse sentido, a violência funciona como uma maneira precária e extrema de reafirmar a supremacia de uma comunidade homogênea na recusa de qualquer abertura à alteridade.

O sadomasoquista reflexivo é o homem que ostenta sua ferida como prova de sua masculinidade, voltando a violência para seu próprio corpo como uma forma de reafirmar seu domínio e controle sobre a própria violência. Por meio do sadomasoquismo reflexivo, o herói invencível é transformado no “herói ferido, que faz um espetáculo de si mesmo, levando-se à destruição e sendo prazerosamente torturado por seus múltiplos selves”³⁸ (SAVRAN, 1996, p. 130, tradução do autor). Desta forma, Savran propõe que o prazer ambivalente da paródia do lado da masculinidade e da economia heterossexual está na sua capacidade de ser simultaneamente ‘feia’ e ‘tocante’, cruel e estranhamente doce, como garotinhos brincando uma partida particularmente bruta de polícia e ladrão (SAVRAN, 1998, p.178). Como uma paródia da masculinidade, o sadomasoquista reflexivo é capaz de renovar a virilidade a partir do ridículo, e permitir que os homens se imaginem como vítimas e heróis ao mesmo tempo. A paródia da masculinidade se torna assim um simulacro de subversão, dado que os homens não se deslocam para as margens sem abrir mão do monopólio sobre a violência.

O segundo conceito que nos é caro para esta seção é do *Camp*. De difícil apreensão e com uma definição constantemente disputada por diferentes autores e campos, o *Camp* é geralmente referenciado a partir do curto texto de Susan Sontag (1964) chamado *Notes On “Camp”*. Referindo-se especificamente ao apreço pelo exagero, pela decadência e pelo humor ambivalente no “mau gosto” e no sentimentalismo exacerbado, o texto diz:

As experiências do *Camp* são baseadas na grande descoberta de que a sensibilidade da alta cultura não possui monopólio sobre o que é considerado sofisticado. O *Camp* é uma afirmação de que o bom gosto não é simplesmente bom gosto; o que existe também, é um bom gosto do mau gosto [...] A descoberta desse bom gosto do mau gosto pode ser bem libertadora [...] O gosto *Camp* não se propõe como seriamente de mau gosto; ele não zomba de alguém que consegue ser seriamente dramático. O que ele faz, é apenas

³⁸ “the fractured hero, making a spectacle of himself, driven to distraction, and pleasurably tortured by his multiple selves”.

conseguir enxergar o êxito em algumas falhas apaixonadas (SONTAG, 1964, p.529, tradução do autor)³⁹.

A sensibilidade *Camp* nos é de extrema relevância, pois ela descreve como a cultura hegemônica pode fazer a manutenção de seu monopólio mediante uma paródia daquilo que não é refinado, daquilo que se tornou falho, decadente e abjeto. Apesar de Sontag não fazer uma relação direta entre masculinidade e *Camp*, Eve Sedgwick (2008), em seu estudo sobre a relação entre homens na literatura gótica, atrela a estética *Camp* à maneira pela qual o corpo masculino hegemônico pode exercer, por meio da paródia, o papel de depositário de um sentimentalismo exacerbado.

Em sua leitura de *O Retrato de Dorian Gray*, Eve Sedgwick (2008) descreve que o retrato de Dorian, feito pelo personagem do pintor Basil, exemplifica perfeitamente como durante o período modernista, nas artes plásticas, devido à forte presença de uma cultura homofóbica, a paródia na abstração *Camp* se tornou uma maneira de mascarar o desejo pelo corpo masculino. Considerada na época como grotesca e bizarra, a abstração na pintura modernista se tornou parte de uma contracultura, tendo levado a imagem do masculino para o campo da cultura marginal. Foi por intermédio da resignificação do mau gosto na recusa da representação literal e verossímil que o corpo masculino hegemônico adquiriu sua representação paródica e marginal:

[O] impulso modernista para a abstração, em primeiro lugar, deve uma incalculável parte de sua energia ao definidor da virada-do-século: pânico masculino homo/heterossexual [...] a ponto de a “figuração”, que deveria ser objetificada na auto-reflexão abstrata modernista, não ser, de fato, a figuração de qualquer corpo, isto é, a figuração da própria figuração, muito pelo contrário, ela representava um corpo muito particular, no caso, o corpo masculino desejado (SEDGWICK, 2008, p.167, tradução do autor)⁴⁰.

Na medida em que foi investido do sentimentalismo exacerbado da paródia do *Camp*, o corpo masculino foi liberado de suas tensões hierárquicas verticais e encontrou no rebaixamento não a sua aniquilação total, mas uma segunda liberdade que o permitia ser representado como algo majestosamente monstruoso. Sem fazer referência direta ao amor homossexual, adentrando, assim,

³⁹ “The experiences of Camp are based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement. Camp asserts that good taste is not simply good taste; that there exists, indeed, a good taste of bad taste. [...] The discovery of the good taste of bad taste can be very liberating. [...] Camp taste doesn’t propose that it is in bad taste to be serious; it doesn’t sneer at someone who succeeds in being seriously dramatic. What it does is to find the success in certain passionate failures.”

⁴⁰ “the modernist impulse toward abstraction in the first place owes an incalculable part of its energy precisely to turn-of-century male homo/heterosexual definitional panic [...] to the extent the “figuration” that had to be abjected from modernist self-reflexive abstraction was not the figuration of just *any* body, the figuration of figurality itself, but rather, that represented a very particular body, the desired male body”.

a uma economia heterossexual hegemônica, a paródia permitiu a reprodução de uma lógica dominante a partir de uma estética marginal.

Nessa lógica, o lugar privilegiado do corpo masculino abriu-se como espaço à própria figuração abstrata pelo exagero, o que conseqüentemente inaugurou a possibilidade de que qualquer um pudesse projetar-se no lugar do corpo privilegiado. Abstrair significou poder objetificar. O *Camp*, com seu estilo de paródia pela desfiguração, permitiu que qualquer espectador pudesse se imaginar ocupando o lugar de poder:

Diferente do kitsch, a sensibilidade do reconhecimento-*camp* sempre se vê em relação a um leitor [ou espectador], a uma projeção fantasiosa (projetiva mas não infrequentemente verdadeira) sobre os espaços e práticas de uma produção cultural (SEDGWICK, 2008, p.156, tradução do autor)⁴¹.

O que é parodiado, portanto, não é a homossexualidade *per se*, mas a retratação do corpo masculino como objeto de desejo, o que significa uma feminização do corpo masculino pela objetificação, não obstante a criação de um simulacro da subversão, em que a masculinidade hegemônica é sentida como um ponto de vista aberto a todos, apesar de não o ser de fato.

Desta maneira, concluímos que existem diversas formas de se parodiar o masculino e de fazer o hegemônico aparentar pertencer a uma perspectiva social “marginal” sem abdicar necessariamente de seu poder e seu domínio sobre a violência. Ambos os conceitos abordam a paródia pela manifestação de um sentimentalismo hiperbólico. Enquanto o sadomasoquismo reflexivo transforma a violência em algo gracioso, o *Camp* permite que o mau gosto e a abstração contenham a expressão de uma profunda sensibilidade que se mascara como monstruosa. Nesse sentido, se na seção anterior, ficou claro como a “cultura não-oficial” ridiculariza a “cultura oficial”, nessa seção procurei evidenciar que a “cultura oficial” pode se mascarar de “cultura não-oficial”. A degradação de hierarquias através da paródia não está, nessa perspectiva, apenas do lado dos mais oprimidos. Num movimento inverso, porém simétrico, a paródia como simulacro de subversão é a forma como o corpo que ocupa um lugar político e social dominante usa da paródia para renovar seu domínio, colocando o sentimentalismo, o grotesco e o cômico do lado de corpos que representam o poder. Desta forma, os conceitos de sadomasoquismo reflexivo e de *Camp* sugerem que os corpos que ocupam a cultura oficial podem ridicularizar a si mesmos. Eles podem

⁴¹ “Unlike kitsch-*attribution*, the sensibility of camp-*recognition* always sees that it is dealing in reader relations and in projective fantasy (projective though not infrequently true) about the spaces and practices of cultural production”

utilizar da paródia para reproduzir a violência das hierarquias sociais e políticas. A questão a ser respondida, porém, é: o que acontece com a identidade e o processo de identificação quando a cultura hegemônica se mascara de cultura anti-hierárquica?

2.4 Espelhos Côncavos: o populismo como paródia e a identificação através do abjeto

Se a subversão da paródia pode operar tanto no âmago do poder, quanto nas suas margens, isso significa que os sujeitos podem se identificar tanto com a resistência ao poder quanto com o reforço do poder. Isso significa que há uma diferença relevante no que diz respeito às possibilidades de identificação e que a diferença entre estas duas identificações não é, de forma alguma, uma diferença banal. Em termos kafkianos, seria a distinção entre se identificar com o Juiz que aplica uma lei ou com o sujeito ao qual esta lei é aplicada⁴². O prego ou o martelo. Deve-se lembrar que na obra *O Processo*, nem o juiz que acusa o jovem K., e nem o próprio K. conseguem compreender no que se constitui o processo acusatório, mas é K. quem padece das consequências finais desta confusão de papéis, dado que o juiz é quem, ao final, transforma sua paródia em exercício do poder:

[A] figura masculina de autoridade parece revelar um aspecto duplo: força e poder do mestre são mostrados como detentores de uma impotência, ou até mesmo uma dimensão do risível. Um dos aspectos mais estranho-familiar presente no universo literário de Kafka é a maneira pela qual essa impotência pode, subitamente, ser revertida em poder absoluto, ou melhor, a maneira pela qual a impotência se revela como um dos atributos mais perturbadores do poder (SANTNER, 1997, p.130-131, tradução do autor)⁴³.

Identificar-se com a paródia parece, assim, ser uma questão de identificar-se com uma falha, com uma impotência, com algo sem sentido etc. Contudo, se essa identificação se dá pela via da

⁴² É preciso lembrar que no universo de Kafka, as leis, apesar de não fazerem sentido, ainda produzem algum efeito. Portanto, ainda que o juiz e o réu representem posições similarmente confusas perante uma crise de autoridade e hierarquias, um lado é sempre mais vulnerável que o outro, no caso, o lado do réu.

⁴³ “a male figure of authority seems to reveal a double aspect: a master’s force and power are shown to contain an impotent, even laughable dimension. One of the most uncanny features of Kafka’s literary universe is the way in which such impotence can suddenly reverse itself into awesome power or, better, the way in which impotence reveals itself to be one of the most disturbing attributes of power.”

hegemonia, isso significa que, por trás da aparente impotência, o sujeito consegue ver ainda o exercício perturbador da violência como seu ponto de identificação, mesmo que essa violência, em última instância, se volte contra ele mesmo.

Para relacionar melhor esse argumento à ideia de populismo como paródia, vamos retornar à discussão sobre identificação presente na abordagem do populismo como performance (MOFFITT, 2016; OSTIGUY, 2009; 2017). Isto apenas para recuperar o argumento de que a ligação do indivíduo com o líder é libidinal e depende de um amor que pode ser expressado por duas vias: uma identificação paterna e uma identificação fraterna. Segundo Laclau (2005), autor central para essa abordagem, esta diferença entre fraterno e paterno é a chave para se compreender como se dão as diferentes configurações de identificação no populismo.

Para Laclau (2005), as duas identificações sempre estão em jogo, o que determina qual será mais forte é apenas a distância entre uma e outra. Numa identificação mais paterna, como diz o nome, o líder aparenta ser mais como um pai e conseqüentemente os seguidores aparentam ser, entre si, irmãos. Quando a identificação é mais fraterna, o líder aparenta ser como um irmão mais velho e os seguidores aparentam ser, entre si, como igualmente irmãos mais novos. Num caso limite, se a identificação é completa, há uma “total transferência – por meio da organização – das funções do indivíduo à comunidade”⁴⁴ (LACLAU, 2005, p.62 - 63, tradução do autor), o que significa que o líder e os membros do grupo são vistos como irmãos ou pais iguais.

A partir deste argumento, Laclau nos lembra que o movimento do líder e dos seguidores de aparentar ser é um movimento especular e libidinal, no qual o sujeito ama não o líder literalmente, mas a imagem que o líder assume em seu imaginário. O líder é sempre uma imagem idealizada coletivamente. Nesse sentido, uma identificação mais fraterna é uma identificação que se dá através da semelhança, através de uma aproximação imaginária, porém forte, do indivíduo com o líder. Já a identificação paterna é uma identificação que se dá através da diferença, através de uma distância também imaginária, porém igualmente forte, do indivíduo com o líder. Por fim, se a identificação é completa, a imagem construída sobre o líder corresponde simetricamente à própria imagem do sujeito, o que significa uma super-aproximação especular entre a imagem do líder e a imagem do seguidor. Nesse caso, a força está, portanto, na indissociabilidade imaginária entre ambas as

⁴⁴ “total transference – through organization – of the functions of the individual to the community”.

imagens, o que, se pensarmos em termos especulares, significa que ambas aparentam igualmente distorcidas: paródias de si mesmas.

Desta maneira, a identificação do populismo como paródia é a identificação imaginária que cria uma indissociabilidade entre líder e sujeito. Em termos libidinais, a indistinção imagética entre sujeito e objeto cria a passagem da condição de objeto de amor, para a de abjeto de amor. Kristeva (1982) explica a diferença, para ela o abjeto é: “apenas a fronteira, o presente repulsivo que o Outro, tornado *alter ego*, deixa cair para que “Eu” não desapareça no processo, mas, que encontre, nessa alienação sublime, uma existência sequestrada”⁴⁵ (KRISTEVA, 1982, p.9, tradução do autor) O abjeto é a imagem distorcida que advém (“cai”) da identificação completa. Apagando as distinções simbólicas entre líder e seguidor, reduzindo-as a uma imagem especular, a paródia direciona o amor pelo objeto (que por definição é algo separado do Eu) ao abjeto (algo na fronteira entre o Eu e o Outro). Se líder e seguidores se tornam imagens especulares, o horror que adviria da percepção de uma indistinguibilidade entre o sujeito e o objeto se traveste de uma aura fascinantemente transgressiva.

O abjeto transforma o objeto de amor num duplo do próprio sujeito, mas um duplo impróprio: “O objeto de amor torna-se então inominável, um duplo do sujeito, semelhante a ele, mas impróprio, pois também inseparável de uma identidade impossível” (KRISTEVA, 1982, p.21, tradução do autor). O abjeto de amor representa a identificação do sujeito com a paródia a partir da cultura hegemônica. Trata-se, em síntese, da imagem performática de um corpo incoerente, que exerce o poder a partir de dimensão violenta e perturbadora, não obstante refletida na imagem de sua própria impotência. O riso ambivalente da paródia acontece, portanto, pois o sujeito se vê na imagem degradada, distorcida e aparentemente impotente do líder. Na medida em que o abjeto representa, para o sujeito, aquilo do líder que não pertence a algo que é dissociável de si mesmo, ele transfere seu amor dos objetos do mundo, para apenas sua própria imagem especular distorcida.

Assim, o laço que a paródia estabelece entre líder e membros do grupo é, na verdade, um laço duplo de desinvestimento seguido de reinvestimento libidinal. Desinvestimento, pois o mundo

⁴⁵ “it is simply a frontier, a repulsive gift that the Other, having become *alter ego*, drops so that ‘I’ does not disappear in it but finds, in that sublime alienation, a forfeited existence”

e seus objetos se tornam extremamente empobrecidos. O Simbólico como representante da cultura, das hierarquias e das instituições coletivas é degradado em consequência da própria degradação da figura do líder e do sujeito: “O fim do mundo é a projeção dessa catástrofe interior; seu mundo subjetivo acabou, depois que retirou dele seu amor” (FREUD, 2010. p.93)⁴⁶ e reinvestimento, pois essa libido se volta para a imagem do sujeito, ocorrendo um engrandecimento dessa imagem por meio de sua projeção no outro, no líder. Com o Simbólico enfraquecido, a imaginação pode se hipertrofiar (BOTTICI, 2014), fazendo com que a identificação imaginária se fixe num corpo engrandecido que não pertence às antigas construções coletivas; um corpo que é degradado como elas, mas que, prazerosamente, assemelha-se à própria imagem.

Como visto nas seções anteriores, a paródia pode ser um simulacro da subversão, e, sendo assim, leva o corpo masculino (ou hegemônico) para a cultura marginal a partir de sua violação e degradação. O corpo se transforma numa espécie de espelho côncavo, um receptáculo em que o espectador pode enxergar a distorção refletida de sua própria imagem. O reflexo distorcido produz o riso ambivalente na medida em que ele apenas desloca o próprio movimento dialético que ele buscou superar. Para ilustrar melhor esse argumento, na próxima seção, vamos abordar rapidamente os filmes *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*. Isso porque ambos os filmes retratam com precisão a possibilidade de identificação do espectador com a paródia a partir do abjeto.

2.5 O amor pelo abjeto: *Clube da Luta* e *Tropa de Elite* como ilustrações do populismo como paródia

Começando por *Clube da Luta*, poder-se-ia resumir o filme na representação da jornada de um homem chamado Jack (interpretado por Edward Norton) para reconstruir sua vida a partir da

⁴⁶ Original publicado em 1911.

recuperação de sua masculinidade perdida. No começo do filme, Jack é retratado como o tipo ideal de um burocrata. Ele trabalha viajando constantemente a serviço de uma grande empresa. Por causa da intensidade itinerante de seu trabalho, ele considera que não tem muitas oportunidades para desenvolver laços afetivos duradouros. Jack flerta com uma mulher chamada Marla, mas não é capaz de desenvolver, inicialmente, nenhum romance com ela. Jack também se veste de maneira formal, porém ordinária e apresenta-se com um tipo comum da classe média, sem nenhum traço de excentricidade. Ele diz fazer questão de nunca se destacar na multidão. O grande fator distintivo do personagem ocorre apenas no plano psíquico: ele sofre de insônia e depressão crônica. Sua instabilidade emocional é agravada a ponto de produzir um alter ego fictício chamado Tyler, fato que só é revelado ao espectador no final da trama.

Tyler (interpretado por Brad Pitt) é o oposto de Jack. Como uma espécie de malandro, ele não tem emprego. Veste-se de maneira excêntrica e com aparente mau gosto. Tem atitudes ousadas, comportando-se constantemente de maneira transgressiva. Sendo o oposto simétrico de Jack, Tyler é extremamente confiante, irreverente e *flamboyant* - para não dizer *queer*. A intensidade da intimidade entre os dois é fundamentada sobre um laço de autoajuda sadomasoquista. Isso porque Tyler se apresenta como salvador de Jack, mas propõe tratar de seus problemas de socialização por meio de uma espécie de terapia de choque em que atos de espancamento mútuo são apresentados como o remédio para sua depressão. Jack se sente bem após realizar uma sessão de agressão mútua com Tyler e resolve construir um relacionamento extremamente próximo com ele.

A partir desse laço, os personagens expandem sua relação a dois para uma relação em grupo, montando um coletivo secreto de homens sadomasoquistas chamado Clube da Luta. Como uma paródia de grupos de autoajuda como Alcoólicos Anônimos, o bando é formado exclusivamente por homens ordinários que apresentam casos graves de depressão e de baixa autoestima. Eles realizam sessões de lutas entre si como práticas terapêuticas e justificam a violência sobre a égide da amizade e da camaradagem. O deterioramento físico dos personagens é acompanhado por um tom cômico ambivalente que combina violência e humor autodepreciativo.

A principal regra do grupo é “você não fala sobre o clube da luta”. Sendo assim, fora das arenas de luta, os membros possuem um reconhecimento mútuo expresso a partir do olhar. O grupo se denomina, portanto, a partir de uma relação “inominável”. Com a expansão da organização do Clube da Luta para outros estados do Estados Unidos, seus membros passam a realizar atos de

terrorismo de forma anônima. Os atos do grupo se voltam principalmente para a destruição de símbolos do *status quo* e assumem uma postura entendida como revolucionária. Depois de sua expansão e institucionalização, o grupo de terroristas se consolida a partir de uma lógica paramilitar, em que o alter ego de Jack (Tyler) passa a exercer o papel de líder, designando tarefas individuais para os outros membros que o obedecem fielmente.

O filme termina com a tomada de consciência de Jack que Tyler é apenas seu alter ego. Neste momento, ele e o espectador tomam consciência de que o bando foi, o tempo todo, comandado por Jack de maneira inconsciente. Ele era e não era o líder ao mesmo tempo. Essa tomada de consciência só é possível quando Jack, na tentativa de eliminar Tyler de seu imaginário, dá um tiro em sua própria boca, tentando simbolizar a morte da figura imaginária do líder por um ato final de sadomasoquismo que visa sua própria morte. Jack não morre nesta ação de auto sacrifício, mas Tyler desaparece de sua imaginação e ele consegue finalmente assumir uma relação amorosa com seu flerte inicial, Marla.

A relação sadomasoquista e especular entre Tyler e Jack se transforma na própria relação do espectador com o filme. A ignorância de Jack sobre a maneira pela qual ele mesmo se fez chegar à posição de liderança faz com que o espectador possa projetar suas próprias fantasias sobre o corpo masculino do líder, imaginando-se na mesma posição a partir de seu drama pessoal. Ignorância e inocência se combinam para seduzir o espectador a se identificar com a figura do opressor que ele mesmo quer resistir. Nesse sentido, Clube da Luta se relaciona com o tema desta dissertação na medida em que ilustra como a paródia pode ser uma forma de ostentação do baixo. Convidando o espectador a fantasiar que a legitimidade do líder se fundamenta apenas na violência sadomasoquista, ele ridiculariza as hierarquias sociais e os ritos que dão legitimidade ao exercício do poder.

O filme Tropa de Elite também mostra uma operação similar. O filme começa com a busca do comandante do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), o “Capitão Nascimento”, por um substituto para sua função. Assim como Jack, Capitão Nascimento (interpretado por Wagner Moura) também é um homem extremamente ordinário que sofre de intensa depressão e de profundas crises de ansiedade. Sua angústia é refletida na precariedade e impotência de sua vida íntima. Apesar de ocupar um posto de alta patente, ele vive numa casa muito simples e sua dinâmica familiar é marcada por conflitos e agressões à sua esposa grávida.

Para encontrar seu substituto, Capitão Nascimento submete um grupo de recrutas a uma série interminável de torturas físicas. As duras sessões são marcadas por zombarias, humilhações e piadas e, por isso, são entendidas pelo grupo como uma dureza inocente e necessária. Uma maneira desinteressada de formar homens de caráter incorruptível; homens à suposta imagem e semelhança de seu próprio capitão. Finalizado o treinamento, os recrutas passam a participar das operações policiais, sendo a operação principal do filme a busca por um traficante chamado Baiano.

Baiano também é retratado como uma figura particularmente cruel, zombeteira e frustrada. O traficante é responsável pela tortura e execução de uma série de inocentes, mas ele também utiliza do humor em sua violência. Apesar de ser apontado como um dos grandes chefes do tráfico, Baiano passa a maior parte do tempo sob condições materiais precárias e em constantes conflitos com seus parceiros. É preciso observar como Capitão Nascimento é a imagem especular de Baiano: ambos possuem vidas íntimas marcadas pela ordinariade, impotência e frustração. Ambos são ambivalentemente violentos e cômicos com seus subordinados e ambos têm a vida profissional marcada pelo sucesso, mas também pela perseguição e pela violência.

Ao final do filme, com a intensificação da perseguição dos agentes a Baiano, os policiais do BOPE passam a executar e torturar civis, incluindo mulheres e adolescentes. A violência dos policiais com os moradores da periferia é marcada pela zombaria e pelo humor, como se eles levassem a lógica de seu treinamento para o cidadão. O filme encerra com a captura de Baiano e com a escolha final do recruta que irá ser o novo líder do batalhão.

A lógica especular da relação de Baiano e Capitão Nascimento é transportada para os agentes do BOPE, e, conseqüentemente, para o espectador. O público, assim como os personagens principais, ri *com* e *da* violência do capitão. A mensagem que Capitão Nascimento deixa a seu sucessor é a mensagem que o filme deixa ao público: impotência e poder são faces de uma mesma moeda, sendo que aquela pode se converter neste. O que faz Capitão Nascimento um líder exímio é a sua própria ignorância perante o horror da violência, que é entendida como sua inocência, na medida em que o próprio relativiza seus efeitos através de um riso aparentemente desinteressado. Dessa forma, parece ficar evidente que ambos os protagonistas, Capitão Nascimento e Jack, podem ser interpretados como paródias masculinas, utilizando do humor associado à violência e a desfiguração do corpo masculino, encaixando-se tanto no conceito de *Camp* como no de sadomasoquista reflexivo.

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que ambos os filmes apresentam uma lógica de identificação similar à ideia do populismo como paródia. Por se tratarem de retratações da formação de um laço social dentro de um grupo militar e um grupo paramilitar, esperar-se-ia que, para o bom funcionamento do grupo fictício, existisse uma identificação mais paterna do que fraterna, na qual os indivíduos do grupo poderiam compartilhar de certas funções e de uma camaradagem entre si desde que colocassem o líder no lugar do pai. Mas não é isto que ocorre. Observando o laço social proposto pelo protagonista de ambos os filmes, percebemos a ocorrência de uma identificação especular distorcida, onde o líder se apresenta de forma igualmente precária a seus seguidores.

Jack e Capitão Nascimento não evitam a ridicularização de se reduzirem à condição de igual, dado que oferecem a seus subordinados uma identificação pelo abuso mútuo da violência. Por isso, a angústia relacionada à impotência pessoal de ambos os personagens representa a incapacidade dos mesmos em corresponderem a qualquer imagem paterna e distanciada, sendo assim, eles retornam sua libido para a própria imagem refletida de maneira especular em seus subordinados e, por fim, no próprio espectador. A violência que eles direcionam a suas respectivas imagens especulares é a violência que eles projetam a si mesmos. Nesse jogo de espelhos côncavos, a violência que seus inimigos e amigos direcionam a eles, é a violência que eles direcionam a si mesmos. Não há distância entre o líder e os seguidores, entre espectador e espetáculo, entre oprimido e opressor, entre prazer e dor. O que resta para a identificação, se não há objeto para ser amado a não ser a imagem especular, é o abjeto, imagem torta e feia que aparece refletida no espelho distorcido.

Quando este trabalho se propõe a pensar a configuração paródica do populismo contemporâneo, ele dialoga com essas reflexões, afirmando que, num contexto de profunda crise de representação e valorização do questionamento das hierarquias, uma liderança paródica poderia ser mais atraente do que uma representação tradicional. Olhando para a recente ascensão populista, especialmente na presença de lideranças reacionárias e violentas, encontramos nas paródias exibidas pelos filmes uma forma similar de relativização desses aspectos negativos.

CAPÍTULO 3: IMAGENS & ANÁLISE DE CASO

O último capítulo desta dissertação se inicia com uma breve análise de um trecho de um poema de Goethe no qual buscamos resgatar a relação entre performance, paródia e estética. Costurando a proposta de Goethe à ideia de Baudrillard (1994) a respeito da dimensão performática das imagens, propomos que o populismo como paródia é essencialmente performático e imagético. Em seguida propomos uma análise imagética da representação visual do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. Utilizando de um enquadramento teórico-metodológico desenvolvido por Casullo (2018; 2020) e empregado por Mendonça e Caetano (2020), assim como de ferramentas analíticas da semiótica social, construímos o argumento de que Bolsonaro se apropria das instituições, do poder e da noção de povo através de uma série de paródias.

3.1 Espelhos Góticos Virtuais: a dimensão performática da imagem e o populismo como paródia

Em 1805, em razão da morte de Schiller, Goethe escreveu o poema: *Epilog zu Schillers Glocke*⁴⁷. Como introdução ao famoso canto *Das Lied von der Glocke*⁴⁸, de Schiller, texto em que o filósofo usa da imagem do campanário para elogiar a sociabilidade presente em momentos de luto coletivo, *Epilog zu Schillers Glocke*, de Goethe, retoma a imagem do campanário para dar ao teatro público a mesma função social da Igreja, isto é, a função de ser um lugar para se experimentar sentimentos de forma comunitária. Escrito para ser recitado em voz alta e num grande teatro de corte, o texto é uma meta-homenagem em que Goethe aborda o falecimento de Schiller a partir das

⁴⁷ “Epílogo ao Sino de Schiller”.

⁴⁸ “Canção do Sino”.

próprias reflexões do amigo sobre o movimento dialético entre vida e morte figurados na imagem do campanário. Em uma estrofe que resume bem a ideia, Goethe escreve⁴⁹:

*He was our own! Oh, may that thought so blest
O'ercome the voice of wailing and of woe!
He might have sought the Lasting, safe at rest
In harbour, when the tempest ceased to blow.
Meanwhile his mighty spirit onward pressed
Where goodness, beauty, truth, for ever grow;
And in his rear, in shadowy outline, lay
The vulgar, which we all, alas, obey!* (GOETHE, 1853 p. 430).

No primeiro verso “Ele era um dos nossos”, Goethe deixa clara sua intenção de borrar a distinção entre ator e público, propondo a formação de uma única comunidade por meio da partilha do sentimento de luto. No quarto e quinto versos, porém, logo vemos uma contraposição dialética à ideia de união através da morte. Na evocação do espírito de Schiller, cuja “bondade, beleza e verdade, para sempre crescerá”, Goethe sugere que, como a filosofia estética do autor, o espírito irá se immortalizar na renovação do fluxo da vida por intermédio da manutenção da própria sociedade. Para ele, uma comunidade também se forma da partilha de sentimentos de beleza sublime. Finalmente, no verso final, o movimento dialético é concluído numa antítese que propõe, ao contrário, um grande elogio do vulgar: “Por trás do sublime, nos contornos de sua sombra, resta O vulgar, ao qual todos nós obedecemos”. Ao final, Goethe reafirma que é possível uma conciliação entre religião e secularismo a partir da sacralização do que é popular, baixo e vulgar. A elocução do poema é análoga ao badalar do campanário, ela interpela os sujeitos para formação de um coletivo. Sua enunciação performática tem como objetivo transformar o teatro num templo eclesiástico, em que arte e vida colidem. Sem fins religiosos, o templo se torna o lugar público para o cultivo social de uma educação estética.

Fundantes do movimento cultural do Classicismo de Weimar, Goethe e Schiller foram os principais responsáveis pela transformação da cidade alemã de Weimar num vanguardista polo intelectual e artístico entre 1758 e 1805 (DE STÄEL, 2018)⁵⁰. Especificamente no campo das artes cênicas, Schiller e Goethe buscaram impulsionar uma inovadora agenda humanística. No teatro, eles enxergavam diferentes sentidos da liberdade e na performance pública eles viam a

⁴⁹ Trecho extraído da tradução de Edgar Alfred Bowring publicado em: "The poems of Goethe, tr. in the original metres, with a sketch of Goethe's life by EA Bowring." *London: John W. Parker and son, 1853, p.430*.

⁵⁰ Original publicado em 1813.

possibilidade de rejeição a hierarquias fixas, da negação de significados monolíticos, da abolição de códigos rígidos de conduta moral e sexual e, por fim, um positivo fluxo de vida e pensamento livre (DUPREE, 2018, p.364). A performance de *Epilog zu Schillers Glocke* é um dos exemplos mais claros de como, para Goethe, o teatro e a performance deveriam ser: “solidamente embebidos em um processo maior de conversação racional e deliberação, sustentando a caracterização de seu projeto teatral como radical, Iluminista e experimental”⁵¹ (DUPREE, 2018, p.367, tradução do autor). Exponente da tradição gótica pós-iluminista, Goethe enxergou a performance de maneira pioneira como uma tecnologia de fusão entre público e performer. Diferente de um simples espetáculo, os memoriais performáticos elaborados por Goethe não possuíam bastidores. O público não era somente um espectador, mas participante direto da cena que se desenvolvia e a autoconsciência dessa participação era inclusive um sentimento estimulado. Elaborado para acomodar o transcendentalismo da filosofia iluminista no materialismo da estética gótica, o projeto do autor imaginava uma forma de emancipação coletiva a partir da troca comunicativa e racional sobre o Belo.

Nesse sentido, para o Goethe, a performance pública era uma espécie de culto profano do Belo. Como locus da educação estética, a performance pública de Goethe seria uma espécie de paródia dos rituais da Igreja, uma experimentação coletiva do Sagrado através do profano. Incorporando a hiperbolização de sentimentalismos mundanos a partir de uma estética extraordinária e barroquista (como exemplificado no memorial de Schiller), esperava-se que a performance dotasse os sujeitos de uma capacidade momentânea de se tornarem conscientes a respeito da relatividade do dogma de certas hierarquias sociais.

Posteriormente denominado como um processo de horizontalização, esse projeto gótico pós-iluminista foi apontado como gênese do que seria chamado, no fim do período modernista, de representação abstrata (FISHER, 1999). Abordada no capítulo anterior, essa passagem para a abstração, entendida como momento em que se tornou possível a representação imagética do corpo masculino como feminino (SEDGWICK, 1990), significou o advento de um simulacro da autoconsciência subversiva da paródia. Através da imagem, a paródia do desejo homosocial presente nos rituais da comunidade masculina se constituiu como uma forma de violação profana

⁵¹ “firmly embedded in larger processes of reasoned conversation and deliberation, thus supporting a characterization of his theatrical project as radical, Enlightened, and experimental.”

do sagrado. Seu aspecto imagético, porém, sugere que a própria imagem também pode possuir um aspecto performático. Se o sentimentalismo advindo da violação da masculinidade hegemônica por meio da imagem interpela os sujeitos para uma identificação, mesmo que nesse caso, uma identificação abjeta, isso quer dizer que a própria imagem também poderia ser um locus de produção de uma integração performática.

Denominada como uma dimensão gótica e abstrata⁵² das mídias de massas nos anos 1970 e 1980, esse aspecto performático da imagem foi justamente problematizado por autores como Baudrillard, McLuhan, Jameson e Deleuze & Guatarri (FISHER, 1999). Preocupados com as consequências do excesso de imagens presente nas novas tecnologias de comunicação visuais, esta gama de autores se propôs analisar os efeitos da relação retroalimentativa entre representação visual e realidade. Parte da tese que moveu o questionamento desses filósofos pode ser resumida na ideia de que

O espelho é substituído pela televisão, trocado por um aparato midiático e por sistemas de modelagem cibernéticos que não representam ou refletem um universo primário, mas borram a distinção entre si mesmos e entre o próprio universo (FISHER, 1991, p.148, tradução do autor)⁵³.

Nesse sentido, a lógica por trás da crítica desses autores é que as imagens possuem um poder anti-hierárquico interpelativo, dado que, em seus reflexos distorcidos, elas também podem relativizar concepções estáveis a respeito do mundo, da vida e das hierarquias sociais.

Em uma de suas principais obras chamada *Simulacros e Simulação*, Baudrillard (1994) propõe o argumento de que as imagens podem normalizar percepções hipertrofiadas sobre a realidade. Numa lógica de inversão proporcional, a tese apresentada pelo autor é: quanto maior é a naturalização das imagens no cotidiano, maior é a desnaturalização da própria noção de cotidiano. Quão mais artificiais as imagens aparentam, maiores as chances de elas transmitirem a sensação de que são a realidade. Dessa forma, no contemporâneo, a partir da abundância de aparatos de comunicação visual, as imagens causam um empobrecimento da realidade e um enriquecimento da

⁵² Fisher (1999, p.19) entende a dimensão gótica e abstrata das mídias de massa como a capacidade de produzir um novo gênero de realismo por meio da transposição da ficção para dentro da noção de realidade. Gótico e abstrato são relacionados assim ao poder de agência das imagens em afetar a percepção sensível por processos de abstração.

⁵³ “the mirror is replaced by television, by media apparatuses and cybernetic modeling systems that do not represent or reflect a primary world, but smear the distinction between themselves and it”.

paródia e da hipérbole. Munindo representações visuais do ordinário de uma aura extraordinária, as imagens transformam-se em versões mais sedutoras e aparentemente autênticas do real.

Baudrillard (1994, p.145, tradução do autor) acrescenta: “É obsceno e faz rir da mesma forma que a falta de distinção entre masculino e feminino, que a falta de distinção entre vida e morte faz rir e ri-se profundamente”⁵⁴. O riso proveniente da paródia do cotidiano nas imagens, segundo o autor, reforça sua dimensão performática e anti-hierárquica. Nesse movimento performático, a imagem transforma a tela das mídias visuais em espelhos góticos virtuais, ou seja, superfícies digitais que refletem o ordinário sobre uma aparência mais grotesca, porém encantadora. Funcionando como paródias dos rituais da vida, as imagens se tornam locus para a produção de uma autoconsciência do aspecto teatral e performático das relações de poder. Elas performam a mesma cena do culto profano do Belo elaborado por Goethe. Sem o processo de racionalização comunicativo, porém, as imagens se tornam apenas simulacros de subversão, travestindo a submissão de uma estética da transgressão.

Reconhecemos que a relação entre imagem, poder e política, em suas dimensões estéticas (DIDI-HUBERMAN, 2003; KOMPRIDIS, 2014; RANCIÈRE, 2015; ROCKHILL, 2014), contenciosas (BOTTICI 2014; DOERR *et al.* 2013; SLIWINSKI, 2011), tecnológicas (CHAMAYOU, 2015; PRECIADO, 2020), sócio-históricas (ROUILLÉ, 2005) e psicanalíticas (WAJCMAN, 2010) possuem, hoje em dia, uma interpretação mais positiva e contemporânea. Ainda assim, encontramos no tão criticado e datado pessimismo de Baudrillard (1994), uma perspectiva afinada à concepção de outros autores contemporâneos no que tange o advento da inédita capacidade conectivista da internet (CULP, 2016; FISHER, 2009; HESTER, 2018; NAGLE, 2017). Ao resgatarmos Baudrillard (1994), nosso intuito, portanto, não é o de defender que as imagens são em si, apenas simulacros de anti-hierarquia. A intenção aqui é apenas propor que seria possível renovar os *insights* de Baudrillard (1994) a respeito da ambivalência do prazer das imagens, a partir de reflexões sobre a centralidade do visual na política contemporânea.

É por meio dessa concepção que propomos que o populismo como paródia é essencialmente performático e imagético. A violação do corpo do líder, projetada por intermédio das imagens,

⁵⁴ “It is obscene and makes one laugh, as only the lack of distinction between masculine and feminine, the lack of distinction between life and death makes one laugh, deeply laugh.”

torna-se uma paródia dos rituais da presidência, ela interpela os sujeitos a integrarem o transcendental de forma coletiva através do vulgar. O povo se renova na transformação dialética da violência da submissão às hierarquias em celebração da relatividade do exercício do poder, experimentando a transgressão da paródia em sua dimensão de simulacro. A ostentação do baixo pode ser entendida, assim, como uma celebração do encontro com uma imagem especular hipertrofiada que sugere que o alto é apenas uma estética, uma ilusão. Sendo assim, o populismo como paródia é performático e imagético, pois o líder excita o povo por meio de interpelações visuais que estimulam uma identificação com a estética de uma degradação do alto.

Olhar para as imagens que compõem a representação visual do líder populista é, assim, uma maneira privilegiada de analisar como ele “performa ordinaryness, excepcionalidade e poder de maneira consoante com o atual clima de profundo ceticismo frente às instituições políticas e a formas hierárquicas de organizações”⁵⁵ (MENDONÇA; CAETANO, 2020, p.217, tradução do autor). Se, como vimos, as imagens podem possuir um poder anti-hierárquico e performático, elas são um lugar importante para se observar a construção da paródia populista. Assim sendo, partimos para o nosso estudo de caso, no qual iremos analisar a representação visual do presidente brasileiro Jair Bolsonaro por meio de suas imagens no *Instagram*. Examinar as imagens do populismo como paródia significa observar como as relações de poder se reproduzem através delas.

3.2 Seleção de imagens e método de análise

A literatura recente vem defendendo a importância das mídias sociais, como o Instagram, na análise da representação visual de lideranças políticas (BALDWIN-PHILIPPI, 2019; ELDIN, 2016; FILIMONOV *et al.*, 2016; LALANCETTE; RAYNAULD, 2017; LARSSON, 2019; MUÑOZ; TOWNER, 2017). Dentro destes estudos, alguns autores também destacam a relevância de se analisar o populismo por meio de sua dimensão visual (BUCY *et al.*, 2020; CASULLO, 2018;

⁵⁵ “Bolsonaro performs ordinaryness, exceptionality, and power in ways that resonate with the current climate of deep skepticism toward political institutions and hierarchical forms of organization”.

2020; MENDONÇA; CAETANO, 2020). Para realizar a análise de nosso estudo de caso, selecionamos 12 imagens de um corpo empírico composto por 845 fotografias advindas do *feed* da conta pessoal do presidente Jair Bolsonaro no *Instagram*. O material foi coletado no dia 12 de dezembro de 2019 via *downloads* manuais, dada a dificuldade de qualquer tipo de coleta automatizada na referida plataforma. Ele é datado do período entre agosto de 2018 e junho de 2019, cobrindo, respectivamente, os três primeiros meses de sua campanha eleitoral, os dois meses após sua vitória e os seis primeiros meses do seu governo.

Optamos por realizar uma codificação do material adotando o mesmo enquadramento teórico e metodológico proposto por Casullo (2018; 2020) e utilizado por Mendonça e Caetano (2020). Partindo da concepção de populismo como performance (BUCY, 2020; MOFFITT, 2014; OSTIGUY, 2017), este enquadramento teórico e metodológico propõe a categorização da representação visual do líder populista em três principais disposições, sendo elas: 1) Um espelhamento do povo; 2) Uma exibição de extraordinariedade; e 3) Uma apropriação de símbolos de poder. Cada uma destas disposições descreve, respectivamente, as seguintes atividades: 1) Exibição de características culturais típicas, incluindo formas de vestir, formas de comer, formas de interagir com o povo etc.; 2) Apresentação de um corpo vigoroso ou dotado de alguma proeza física; e 3) Exposição de apropriações de elementos elitistas, sejam eles voltados para as instituições ou para grupos sociais, por exemplo emblemas presidenciais, uniformes militares, ostentação de riqueza, diploma ou educação superior. Desta forma, organizamos as imagens em três grupos diferentes, cada qual correspondendo à descrição das categorias supracitadas.

É preciso destacar, porém, que não categorizamos todas as 845 imagens. Antes do processo de classificação, descartamos todas as imagens que apresentavam um foco maior em uma dimensão textual (capturas de telas contendo textos postados em outras redes sociais como Facebook e Twitter, cópias de matérias de jornal e outras mídias e mensagens exclusivamente textuais), assim como fotos que retratavam apenas o rosto do presidente ou que mostravam outras pessoas e objetos sem sua presença. Apesar de compreendermos que tais materiais descartados são igualmente relevantes para a composição da representação visual do presidente, entendemos que tal recorte pode ser justificado a partir do protagonismo que a própria abordagem de Casullo (2018; 2020) e que a utilização de Mendonça e Caetano (2020) atribuem às imagens do corpo do líder em ação. Depois deste primeiro recorte, restaram um total de 405 imagens.

A partir desse novo e menor grupo de imagens, realizamos uma classificação para enquadrá-las dentro das três categorias supracitadas. Tal categorização foi feita de maneira não excludente, significando que uma mesma imagem poderia pertencer a mais de um grupo. De forma indutiva, buscamos considerar os elementos que mais chamavam a atenção em cada uma para encaixá-las em cada categoria. Selecionamos, então, a partir dessa organização, uma pequena amostra de 12 imagens para compor a análise empírica desta dissertação. A seleção de um número restrito de imagens é baseada na escolha de se utilizar da semiótica social como segunda ferramenta de análise. Para além do enquadramento teórico metodológico de Casullo (2018; 2020), utilizamos da semiótica social como instrumento interpretativo e descritivo da representação visual de Bolsonaro.

Definida como uma metodologia que busca elaborar teorias a respeito da construção de significados em contextos de comunicação social (ROSE, 2005, p.136), a semiótica social se volta para a decodificação interpretativa da maneira pela qual os sentidos são produzidos dentro de um objeto visual, atentando-se à presença de relações de poder e diferenças sociais dentro da imagem. “Uma parte significativa da semiótica social se constitui na exploração do potencial teórico semiótico de recursos semióticos particulares: que tipos de significados podem ser feitos por quais tipos específicos de recursos” (ROSE, 2005, p.137). Nesse sentido, a semiótica social permite a seleção de um grupo menor de figuras. Para esse tipo de análise, não é preciso escolher uma amostra representativa do corpo empírico total, assim como também é mais proveitoso escolher imagens que possuam um maior valor conceitual. Ainda Segundo Rose (2005, p.110), para a semiótica social, a relevância conceitual de uma imagem pode ser determinada pela própria teoria que orienta a análise: “o estudo de caso se sustenta ou cai baseado na integridade analítica e no nível de interesse ao invés de sua aplicabilidade a uma quantidade grande de material” (ROSE, 2005, p.110). Alinhados às abordagens interpretativas da política (YANOW; SCHWARTZ-SHEA, 2014), compreendemos, assim, que as imagens não são janelas transparentes para as relações de poder, elas também são locus de produção de sentido a respeito do exercício do poder. Interpretar e descrever imagens é destrinchar seus elementos e capturar como eles funcionam em relação ao seu contexto mais amplo.

3.3 Análise de caso: Jair Bolsonaro

3.3.1 Espelhamento do povo

As imagens escolhidas para esta categoria retratam, principalmente, momentos em que Bolsonaro está se referindo diretamente ao povo, tanto por meio de interações com pessoas quanto no contato com objetos. Focamos em compreender como ele constrói uma relação de extrema proximidade com as pessoas e com o cotidiano comum. Na FIG. 1, reproduzida abaixo, vemos uma situação de interação física com o povo, na qual Bolsonaro está sendo carregado por uma multidão enquanto veste as cores da bandeira nacional. Nota-se que essas pessoas, porém, são majoritariamente homens.



FIGURA 1 - Bolsonaro e seus seguidores apontam para o alto com as mãos
Fonte: Instagram.

Carregando Bolsonaro nos ombros, a multidão de homens parece elevá-lo a um patamar superior, sugerindo não apenas que o líder está acima deles, mas que quem sustenta a legitimidade dessa superioridade é a própria união dos homens. Nesta imagem, Bolsonaro parece construir uma noção de povo que apela à virilidade de uma masculinidade ordinária, dado que os homens que o carregam parecem ser pessoas comuns. Chama a atenção também uma mão, que no primeiro plano e no centro da imagem aponta para cima e faz um gesto de arma. Tal gesto, tipicamente usado por Bolsonaro e copiado por seus seguidores, indica um desejo de elevação de todos os homens à posição privilegiada de liderança e autoridade de Bolsonaro, revelando que a subida do presidente é também uma vontade de ascensão de todo o grupo de homens comuns.

É importante mencionar que esta foto foi feita no dia em que Bolsonaro sofreu um grave ataque de facada. Como não é possível ver quaisquer indícios da agressão na imagem, apenas elementos de uma celebração pueril, podemos compreender que justamente essa ausência dos vestígios da violência aponta para uma interpretação do ataque, e não da imagem, como algo para além de uma investida contra Bolsonaro, como um ataque direto contra a inocência e a masculinidade do povo.



FIGURA 2 - Bolsonaro é abraçado por um grupo de mulheres
Fonte: Instagram.

Diferentemente, na FIG. 2, Bolsonaro é retratado cercado exclusivamente por mulheres. Aparentemente comuns, o grupo que o cerca se veste e se apresenta de maneira estereotipicamente feminina. Sem o sinal da arma, com roupas de cores mais coloridas e sem uma elevação da figura do presidente, elas sorriem para a câmera e abraçam Bolsonaro com ternura, uma das mulheres posa com um beijo no centro da imagem. Os gestos afetivos sugerem que, entre elas, ele ocupa a posição de homem desejado. Contradizendo afirmações como as do movimento #EleNão, o excesso de intimidade e proximidade de Bolsonaro com as mulheres serve como evidência de que elas desejam estar próximas dele. De maneira recíproca, com uma expressão que mistura vergonha e êxtase, Bolsonaro parece aceitar essa posição de objeto de desejo com leveza e bom humor.

A ambivalência do exagero de seu sorriso contrasta, assim, com a naturalidade da alegria do sorriso das mulheres que o envolvem. Como uma forma de ostentar desinteressadamente a admiração que ele recebe das mulheres ordinárias, Bolsonaro, mais uma vez, eleva a classe dos homens ordinários a uma posição privilegiada, devolvendo um aspecto pueril a ternura que é idealizada no desejo heterossexual dos casais comuns.



FIGURA 3 - Bolsonaro joga Uno com grupo de crianças
Fonte: Instagram.

Contribuindo para essa imagem de homem comum, pueril e familiar, na FIG. 3 vemos Bolsonaro, mais uma vez, trajando as cores da bandeira nacional (desta vez com a camisa e os shorts da CBF - Confederação Brasileira de Futebol). Na imagem, o presidente parece estar jogando com crianças e adolescentes uma partida de *Uno* (jogo comum de cartas). Distanciando-se de uma figura paterna autoritária, assemelhando-se mais a um tio ou um avô bem-humorado, Bolsonaro senta-se ao chão no mesmo nível dos jovens e integra-se de forma dedicada à brincadeira infantil. Se não fosse pelo contraste das pessoas e do jogo de cartas com os outros elementos do ambiente, esta fotografia poderia ter saído do álbum de família da grande maioria dos brasileiros. Contudo, pelo aspecto suntuoso dos móveis, imagina-se que a sala onde a brincadeira ocorre é na verdade um dos cômodos do Palácio da Alvorada (residência presidencial).

Aludindo à estética da paródia do *Camp*, tal contraste de sofisticação e infantilidade mostra que Bolsonaro joga e brinca com aquilo que é considerado exclusivamente alto e inacessível. Contaminando toda seriedade e requinte do ambiente com familiaridade e ordinariedade, Bolsonaro

traz as brincadeiras do povo para dentro do Palácio da Alvorada, transformando-o em um ambiente confortável e familiar. A presença invasiva e sobreposta de efeitos artificiais disponibilizados pelo *Instagram* sobre a imagem também corrobora para a leitura da imagem como *Camp*. A excessiva utilização de tais efeitos deixa a imagem saturada e consideravelmente menos límpida, o que novamente altera a forma com que percebemos o ambiente sóbrio do Palácio da Alvorada, salientando ainda mais uma suposta ingenuidade de sua ocupação. O povo, incorporado em Bolsonaro, adentra e ocupa a residência presidencial com a inocência de uma brincadeira infantil.



FIGURA 4 - Bolsonaro ostenta pano de prato natalino
Fonte: Instagram.

A estética da paródia *Camp* se repete em outras imagens, como na FIG. 4, na qual vemos o presidente com uma expressão indiferente mostrando para a câmera um pano de prato contendo a ilustração de dois bonecos de neve se abraçando. A estética natalina do desenho no pano e o escrito

“Boas Festas!!!” demonstram que se trata de uma mensagem de feliz natal do presidente a seus seguidores. Chama a atenção na imagem a abundância de elementos infamiliars⁵⁶.

A infamiliaridade advém de três aspectos: primeiro, a estranheza usual em se deparar com a presença de elementos estrangeiros na estética natalina brasileira. O frio, os pinheiros congelados, os bonecos de neve e os agasalhos nos parecem sempre especialmente artificiais quando nos damos conta de que habitamos um país com preponderância de clima quente e tropical. Segundo, o enquadramento da foto expõe ao fundo um banner com o sorriso de Bolsonaro, o que torna o ambiente supostamente familiar, onde ele se encontra, um espaço ambíguo. Por fim, o próprio fato de o presidente estar segurando um pano de prato para desejar feliz natal a seus seguidores é em si algo estranho, mundano e excêntrico. Apesar de ser comum que políticos transmitam mensagens de comemorações de feriados ao povo, o fato de ele escolher um pano de prato para realizar esta tarefa aparenta pouco apreço pela formalidade. A exagerada banalidade do pano de prato, objeto muito comum e presente nas casas brasileiras, combinada à figura do presidente cria assim, a sensação de que a artificialidade e a precariedade de Bolsonaro são, na verdade, extremamente autênticas. Se o presidente falha de forma tão óbvia em ser formal, pode ser que ele o faça porque é sincero e autêntico demais para fazê-lo de qualquer outra maneira.

Desta forma, podemos dizer que nas imagens acima observamos como Bolsonaro espelha o povo a partir de uma perspectiva estereotipicamente masculina, porém ordinária. Ele se coloca como um homem comum que, apesar de não cultivar um apreço por uma estética sofisticada e por regras de etiqueta social básicas, não obstante possui uma grande autoconfiança interna que o permite ocupar sua posição de poder. Como um homem participativo e bem-humorado da família, ele aceita a posição de homem desejado e de parente alegre, humanizando e horizontalizando sua estética como figura de autoridade. Tudo isso faz com que o espectador se imagine ocupando a mesma posição que ele. Por ser tão familiar, o presidente consegue traduzir a abstração do poder em algo palpável, se apropriando dele de forma desempoderada. Por meio da paródia, Bolsonaro espelha o povo na imagem de um homem ordinário que extraordinariamente ocupa a presidência,

⁵⁶ Com uma mistura de estranheza e familiaridade, o “infamiliar [...] nada mais é que uma espécie familiar que se manteve afastado da consciência através do processo de recalçamento e que, com sua aparição, causa no sujeito sensações que vão da angústia à completa loucura, como é o caso do estudante Nathaniel, personagem do universo fantástico de Hoffmann (FREUD, 1919, p. 95). A marca do recalçamento, marcado pelo prefixo “in-” da palavra, nos conecta imediatamente aos conteúdos que certamente nos foram profundamente familiares” (RATTON, 2021, p.25).

realisticamente se aproximando de uma imagem fantasiosa que reflete um empoderamento máximo de um cidadão comum.

3.3.2 Extraordinariedade

A extraordinariedade na performance de Bolsonaro também se encontra ligada à masculinidade. Em seu *Instagram*, podemos ver diversas fotos nas quais ele se associa a signos estereotipadamente masculinos, como cavalos, armas, veículos esportivos e emblemas policiais e militares. A FIG. 5 é um bom exemplo de como Bolsonaro exhibe habilidades masculinas excepcionais.



FIGURA 5 - Bolsonaro monta a cavalo em arena pública

Fonte: Instagram.

Usando apenas uma mão para segurar as rédeas do animal, vemos o presidente montando um cavalo pomposo com aparente naturalidade e confiança. Os cabelos esvoaçam emulando o cintilar da crina do animal. Ambos estão em movimento. Uma mulher de chapéu de *cowboy* o acompanha, colocando-se a seu lado como uma espécie de parceira de aventura. Com uma multidão em volta da arena que os cerca, Bolsonaro parece estar no centro de um grande show, exibindo-se para o público que o observa e que potencialmente vibra com sua performance. No centro das atenções, o presidente se apresenta como um galã hollywoodiano.



FIGURA 6 - Bolsonaro sorri e faz gesto positivo dentro de um carro Ford Maverick
Fonte: Instagram.

Reforçando essa imagem de herói de filme, na FIG. 6, Bolsonaro posa esboçando um sorriso contido e um aceno positivo dentro de um *Ford Maverick* - como indica a marca d'água no

canto superior esquerdo. Por meio de uma correspondência de contrastes de cores, o carro e o presidente parecem se misturar um ao outro, como se fossem partes de um mesmo conjunto, ou como se pertencessem inerentemente um ao outro. O aspecto esportivo e *vintage* do carro encontra correspondência no design da camisa (*Adidas polo*) e do relógio (*Casio G-Shock*) de Bolsonaro, reforçando a ideia de que ele e o carro foram feitos sob medida um para o outro. Como protagonistas caricatos de desenhos animados como *Corrida Maluca*, a estética do veículo reflete a personalidade e a aparência do motorista, o que dá à imagem um tom pitoresco.



FIGURA 7 - Bolsonaro aponta rifle
Fonte: Instagram.

Acrescentando uma camada de violência ao carisma da imagem de protagonista masculino, também são frequentes as imagens em que o presidente é visto ostentando símbolos de poder e militarismo. A FIG. 7, por exemplo, mostra Bolsonaro manejando e apontando um rifle dentro do que parece ser uma base militar. Explicitamente rejeitando o uso dos equipamentos de segurança como a bandoleira e os protetores de ouvido, assim como trajando um terno, ao invés de uma farda,

Bolsonaro se distancia e se aproxima tanto dos militares que o cercam quanto da ideia de homem comum. Como uma espécie de híbrido entre civil e militar treinado, ele se coloca na posição de um homem que é capaz de transitar com naturalidade entre esses dois mundos. Executado de forma tão casual, tal hibridismo sugere que, por trás da aparente civilidade do presidente, encontra-se uma natureza bruta.



FIGURA 8 - Bolsonaro sorri de costas à escultura com símbolo do BOPE
Fonte: Instagram.

A ideia de que o heroísmo de Bolsonaro contém uma segunda face violenta e bruta é reforçada por imagens como a FIG. 8, na qual vemos o presidente posando na frente de uma escultura com o símbolo do BOPE. Feita com o que parecem ser munições de armas de fogo, a escultura retrata uma caveira atravessada por uma faca escorada em duas pistolas. Para além do significado institucional e cultural do BOPE (brevemente mencionado na menção ao filme *Tropa de Elite* no Capítulo 2), o reflexo dourado e brilhante, advindo da luz do flash, assim como o

contorno vermelho que parece vir de uma luz neon na estátua, evocam uma combinação exótica de ouro e sangue, aludindo a uma ostentação da violência e da morte.

Vestindo uma roupa social e sorrindo serenamente, Bolsonaro demonstra naturalidade e tranquilidade com relação à sinistra imagem que paira sobre suas costas. O sorriso da caveira, contudo, funde-se ao sorriso de Bolsonaro, formando uma imagem bizarra. Impedindo que a caveira seja vista apenas de forma sinistra, a serenidade com a qual Bolsonaro se coloca junto a ela suaviza sua violência. Ao mesmo tempo, o aspecto macabro da estátua corrompe a ingenuidade do sorriso de Bolsonaro. A imagem evoca, assim, tanto um aspecto sombrio da heroicidade do presidente, quanto um aspecto alegre da vilania da caveira.



FIGURA 9 - Bolsonaro faz refeição em leito hospitalar
Fonte: Instagram.

Por fim, a FIG. 9 humaniza de forma radical e extraordinária o heroísmo de Bolsonaro. Deitado no leito de um hospital com o torso semidescoberto, o presidente se alimenta de uma

refeição módica composta por uma sopa e outros alimentos simples como um picolé de limão Fruttare e uma água de coco de caixinha. Os alimentos, típicos da cultura popular brasileira e recomendados para pessoas doentes transmitem uma ideia de que o presidente sofre, mas nem por isso deixa de portar a simplicidade e autenticidade de seu povo. O semblante de Bolsonaro é o que mais chama a atenção na foto. Evidência de uma profunda vulnerabilidade, seu olhar aponta para a fragilidade e sinceridade das sequelas físicas de que seu corpo padece. Tendo sofrido um violento ataque à facada, a imagem de sua recuperação física aponta não apenas para sua condição de vítima, mas também para seu status de sobrevivente. Bolsonaro se despe da aparente invulnerabilidade de sua extraordinariedade e domínio sobre a violência, ostentando sua ferida (de maneira sofrida) como prova de que ela também advém da resiliência de seu heroísmo.

Percebemos, assim, que a forma como Bolsonaro se apropria de símbolos de poder é o que dá vida a paródias como a do masoquista reflexivo (SAVRAN, 1996; 1998). Enquanto o presidente se projeta como um herói que não tem vergonha, mas que igualmente sofre ao exibir sua ferida, ele cria a ideia de que é, ao mesmo tempo, herói e vítima. Nesse sentido, Bolsonaro humaniza sua masculinidade exacerbada permitindo que seu domínio sobre a violência e poder seja recuperado através de uma mutilação reflexiva, associando o exagero de seu heroísmo à hipérbole de sua vulnerabilidade.

3.3.3 Apropriação de símbolos de poder

O último conjunto apresenta imagens de Bolsonaro durante atividades presidenciais, como reuniões oficiais e coletivas de imprensa. Notamos como, nestes momentos, ele realiza um distanciamento peculiar das instituições de governo e da mídia, apropriando-se delas de uma forma exageradamente improvisada e ostensivamente amadora. No exercício do poder, Bolsonaro falha glamorosamente. Insistindo numa recusa de respeitar os ritos da figura de um presidente, ele devolve à imagem de cidadão comum um status extraordinário.



FIGURA 10 - Bolsonaro faz coletiva de imprensa em sua garagem
Fonte: Instagram.

Na FIG. 10, Bolsonaro conduz uma coletiva de imprensa dentro de sua garagem. Vemos uma complexa gambiarra composta por uma prancha de *bodyboard* colorida, pequenos postes de trânsito, uma mesa de vidro, outros suportes metálicos e uma mão, que sustenta o palanque para seu discurso. Apesar da precariedade material, Bolsonaro mantém uma expressão séria e se dirige à imprensa como se tudo estivesse nos conformes, o que dificulta uma interpretação monolítica de suas intenções. É possível interpretar que se trata tanto de uma zombaria da mídia, na qual a gambiarra demonstra seu completo desinteresse em oferecer-se de forma digna a ela, quanto de uma expressão de sinceridade exacerbada, na qual, ao ignorar a presença da gambiarra e apresentar-se de forma séria, o presidente demonstra que, apesar dos poucos recursos, ele está disposto a exercer sua função “na marra”.



FIGURA 11 - Bolsonaro em reunião oficial vestindo sandálias
Fonte: Instagram.

Com relação às instituições oficiais, a FIG. 11 mostra Bolsonaro realizando um encontro oficial dentro do que parece ser uma das salas de estar do Palácio do Planalto (residência de encontros oficiais do presidente). Enquanto seu interlocutor veste uma roupa formal, performando uma adequação estética à grandiosidade do ambiente e à seriedade de um encontro presidencial, Bolsonaro porta um traje informal e extremamente relaxado, calçando sandálias de tiras de couro e exibindo os pés quase completamente descobertos. A ambivalência da precariedade de Bolsonaro, mais uma vez, sugere que o presidente poderia estar zombando de seu interlocutor, se não fosse pela manifestação de uma expressão compenetrada e séria do presidente ao ler os documentos. Aparentando naturalidade e completo desinteresse quanto ao gritante contraste de estéticas, Bolsonaro se torna uma combinação pitoresca de *outsider/insider*⁵⁷, demonstrando completo desdém quanto aos ritos e à instituição presidencial.

⁵⁷ A recusa da incorporação da estética presidencial sugere que o presidente é um *outsider* do universo político, o que, porém, é contradito pelo alto nível de envolvimento e seriedade presente em suas expressões, devolvendo-o ao lugar de *insider*. Ao mesmo tempo, a preferência pela estética do homem ordinário revela que Bolsonaro é um *insider* do



FIGURA 12 - Bolsonaro faz reunião vestindo camisa do Palmeiras
Fonte: Instagram.

Num sentido semelhante, a FIG. 12 também evidencia como Bolsonaro cria a ilusão de ser um homem comum que extraordinariamente ocupa a presidência. Conduzindo uma reunião presidencial enquanto veste uma camisa do time de futebol Palmeiras (aparentemente falsificada⁵⁸), Bolsonaro contrasta com todos os outros elementos da foto (as pessoas, a mesa, os objetos). Quebrando a seriedade da reunião sem demonstrar consciência ou preocupação com tal fato, Bolsonaro falha glamorosamente na incorporação de um ethos institucional, desdenhando de forma privilegiada das próprias instituições políticas. Insistindo numa recusa de qualquer adequação com a figura de um presidente, ele devolve à imagem do cidadão comum um status extraordinário. Sua incorporação leva elementos do ordinário para dentro do coração das instituições de poder extraordinárias. Na imagem, Bolsonaro aparenta ser uma espécie de homem comum que por acaso se tornou presidente, mas que, ao mesmo tempo, encara a aleatoriedade de seu destino com desinibição e naturalidade.

universo dos cidadãos comuns, o que, contudo, é contradito pelo ambiente presidencial no qual ele está envolvido, devolvendo-o ao status de *outsider*.

⁵⁸ <https://exame.com/brasil/bolsonaro-usa-camisa-falsificada-do-palmeiras-em-reuniao-sobre-previdencia/>



FIGURA 13 - Bolsonaro é entrevistado por Danilo Gentili
Fonte: Instagram.

Postada em maio de 2019, a FIG. 13 retrata uma entrevista do presidente com o comediante Danilo Gentili. A imagem mostra um interessante momento no qual Bolsonaro ri de uma suposta paródia de si mesmo. Na foto, o apresentador exibe à câmera e ao espectador uma montagem que retrata Bolsonaro sem camisa, trajando a faixa presidencial e ostentando um peixe que aparentemente foi pescado por ele mesmo. Bolsonaro dá gargalhadas perante a exposição da imagem, enquanto, no canto direito, vê-se também uma mulher que aplaude a cena. Carregada de significados, essa imagem evidencia a força do movimento especular do populismo como paródia.

O momento retratado pela imagem data de uma época quando Bolsonaro ainda não era presidente, se comparada às outras imagens do presidente, como alguns dos exemplos apresentados nessa própria dissertação, entretanto, essa paródia do passado aparenta ser apenas um reflexo da realidade do presente. Transbordando para a vida cotidiana por meio da imagem, o absurdo que aparentava pertencer apenas ao imaginário hipertrofiou a própria concepção de normal, dando ao

ordinário a aura do extraordinário. Sendo a faixa presidencial o principal elemento artificial da montagem de Gentili, podemos entender que após a vitória de Bolsonaro, ela perdeu grande parte de seu apelo hiperbólico e artificial. Se, antes, ria-se da impossibilidade de imaginar Bolsonaro se apropriando da presidência de forma tão absurda, agora ri-se da impossibilidade de imaginar que tal apropriação pudesse ter ocorrido de qualquer forma diferente. A FIG. 13 mostra, assim, como a artificialidade da imagem de Bolsonaro é o que a faz aparentar ser tão autêntica.

3.3.4 Conclusão

Mediante uma análise visual qualitativa das fotografias de Bolsonaro no *Instagram*, este capítulo buscou salientar como a paródia possui uma relevância teórica para o contexto atual de crise de representação, questionamento de hierarquias e ascensão de uma nova expressão de populismo conservador. Utilizando do enquadramento teórico-metodológico de Casullo (2018; 2020) e da semiótica social, circunscrevemos a manifestação das ambivalências na performance de Bolsonaro como uma série de comportamentos paródicos que atacam as instituições e as hierarquias sociais sem abrir mão de uma apropriação brutal do poder.

Hiperbolizando sua performance de ordinariedade e extraordinariedade, Bolsonaro se torna capaz de refletir uma imagem que alude ao grotesco, relativizando as bizarrices que constroem seu desprezo pelos ritos institucionais como um questionamento de hierarquias sociais. Ao ocupar o lugar extraordinário da presidência com tamanha ordinariedade, Bolsonaro convida seus seguidores a se imaginarem ocupando sua posição de liderança, seduzindo-os para dentro da fantasia de que eles também foram elevados ao lugar mais privilegiado de poder. Nesse movimento especular distorcido, Bolsonaro oferece ao público uma identificação à paródia que mascara a submissão como uma forma de transgressão. Por não questionar realmente nenhuma hierarquia social, assim como tampouco subverter qualquer relação desigual de poder, Bolsonaro apenas reproduz a violência do poder a partir de sua dimensão obscena e ridícula.

Compreendemos assim que a ostentação do baixo por meio da paródia é uma forma de celebração da constatação de que o alto é apenas uma estética, uma série de atos performáticos que podem ser subvertidos, reapropriados e ridicularizados. Como na paródia do *Camp* e do sadomasoquista-reflexivo, em que a masculinidade hegemônica ostenta sua própria mutilação para reafirmar sua superioridade, o populismo como paródia de Bolsonaro se constitui na exibição pública e imagética da degradação, vulgarização e profanação daquilo que é considerado sagrado. Num movimento paradoxal, Bolsonaro constrói sua imagem de Mito desmistificando a própria mitificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo esta dissertação, reafirmamos que nosso objetivo foi o de explorar a ideia de populismo como paródia, contribuindo para a agenda de pesquisa sobre o populismo contemporâneo a partir de um enfoque teórico na abordagem sociocultural. No primeiro capítulo discutimos as três principais abordagens ao populismo, expandindo o conceito de ostentação do baixo elaborado por Ostiguy (2009; 2017) incorporando, ao final, a ideia de paródia em seu núcleo. Passando para uma análise da história contextual e conceitual do populismo, vimos desde as experiências dos *Narodniks*, na Rússia, até os governos de Trump, Bolsonaro e Duterte como a dicotomia povo *versus* elites, a centralidade dos líderes e a relação de vontade geral transformaram-se ao longo do tempo, renovando constantemente o debate acadêmico sobre o populismo. Olhando, então, para as especificidades do contexto brasileiro, observamos como essa transformação do populismo foi marcada por um olhar negativo e estigmatizante, produzindo um apagamento do conceito, dado que, por muitos anos, ele foi entendido como sinônimo de manipulação e demagogia política. Fechando a primeira parte do texto, adentramos ao populismo de Jair Bolsonaro, destacando a sua centralidade no contexto global de ascensão de lideranças populistas violentas, conservadoras e anti-institucionalistas.

O segundo capítulo foi principalmente marcado por uma discussão em torno do conceito de paródia. Iniciando o debate com as discussões de Butler (2005; 2011) e Bakhtin (1987), começamos por entender como o humor ambivalente da paródia possui um papel importante na relativização e subversão de hierarquias sociais. Problematizando tal ambivalência, utilizamos dos debates de Savran (1996; 1998) e Sedgwick (2008), a respeito da paródia na masculinidade hegemônica, para argumentar que a paródia também pode operar como um simulacro de subversão. Em seguida, retornamos à discussão de Laclau (2005) sobre a importância da libido e do amor no processo de identificação no populismo para sustentar a ideia de que, no populismo como paródia, a identificação especular dos seguidores com o líder redireciona o amor do objeto para o abjeto, produzindo uma hipertrofia do imaginário e uma desvalorização do simbólico. Encerramos o capítulo com uma breve ilustração do argumento a partir dos filmes *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*, buscando evidenciar como a paródia pode mascarar a submissão à violência como comportamento transgressivo e anti-hierárquico.

Por fim, no último capítulo, a partir de uma ponte entre o culto profano do Belo no poema *Epilog zu Schillers Glocke* de Goethe e a dimensão performática das imagens em Baudrillard (1994), sugerimos que o populismo como paródia é essencialmente imagético e performático. Compreendendo a partir dessa relação que é possível observar as relações de poder do populismo contemporâneo em suas imagens, passamos para uma análise imagética da representação visual do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, em suas fotos no *Instagram*. Utilizando da semiótica social e do enquadramento teórico-metodológico desenvolvido por Casullo (2018; 2020), observamos como Bolsonaro 1) espelha o povo; 2) performa extraordinariedade; e 3) apropria-se do poder. Concluimos nossa análise argumentando que, por meio da ambivalência de sua paródia, Bolsonaro apresenta uma imagem de homem ordinário que extraordinariamente ocupa a presidência, desconstruindo das hierarquias das instituições políticas e da presidência.

Por fim, destacamos que este trabalho não buscou afirmar ter uma visão final e única sobre a narrativa imagética de Bolsonaro, assim como não sustentamos que o conceito de populismo como paródia abarca todos os aspectos do populismo contemporâneo. O objetivo deste trabalho, ao longo de sua jornada, foi apenas desenvolver e explorar uma teoria inicial a respeito da relação entre a paródia e populismo no cenário político contemporâneo composto por uma profunda crise de representação e questionamento de hierarquias.

REFERÊNCIAS

- ALLCOCK, John B. ‘Populism’: A brief biography. *Sociology*, v. 5, n. 3, p.371-387, 1971.
- ANDRADE, Regis de Castro. Perspectivas sobre o estudo do populismo no Brasil. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 7,1978.
- ARENAS, Nelly. El gobierno de Hugo Chávez: populismo de otrora y de ahora. *Nueva Sociedad*, n. 200 p.38-50, 2005.
- BAKHTIN, Mikhaïl Mikhaïlovitch,. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALDWIN-PHILIPPI, Jessica. The Technological Performance of Populism. *New Media & Society*, v. 21, n. 2, p. 376–97, 2019.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. University of Michigan press, 1994.
- BOTTICI, Chiara. *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*. NewYork: Columbia University Press, 2014.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A crise da América Latina: Consenso de Washington ou crise fiscal?. *Pesquisa e planejamento econômico*, v. 21, n. 1, p. 3-23, 1991.
- BUCCI, E. *A forma bruta dos protestos das manifestações de junho de 2013 à queda de Dilma Rousseff em 2016*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BUCY, Erik P.; FOLEY, Jordan M.; LUKITO, Josephine; DOROSHENKO, Larissa; SHAH, Dhavan V.; PEVEHOUSE, Jon C. W.; WELLS, Chris. Performing Populism: Trump’s Transgressive Debate Style and the Dynamics of Twitter Response. *New Media & Society*, v. 22, n. 4, p.634–58, 2020.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Taylor & Francis, 2005.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge, 2011.
- CANOVAN, Margaret. *Populism*. Houghton Mifflin Harcourt P, 1981.
- CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CASULLO, M. The Body Speaks Before It Even Talks: Deliberation, Populism and Bodily Representation. *Journal of Deliberative Democracy*, v. 16, n. 1, p.27–36, 2020.
- CASULLO, Maria Esperanza. *The Populist Body in the Age of Social Media: A Comparative Study of Populist and Non-Populist Representation*. INTERNATIONAL POLITICAL SCIENCE ASSOCIATION CONFERENCE, 2018.

CHAMAYOU, Grégoire. *Drone theory*. Penguin UK, 2015.

COLLIOT-THÉLÈNE, Cathérine. Populism as a Conceptual Problem. In: FITZI, Gregor; MACKERT, Jürgen; TURNER, Bryan (eds.). *Populism and the Crisis of Democracy*. New York: Routledge, 2018, p.17–26.

CULP, A. *Dark Deleuze*. U of Minnesota Press, 2016.

CUNHA, Marco Aurélio R., TRAMONTINA, Robison, SCHMITZ, Grazieli Ana Paula. Maria do Rosário vs. Jair Bolsonaro: uma leitura (anti) democrática do Inquérito Penal n. 3.932. *Espaço Jurídico Journal of Law*, v. 19, n. 2, p.553–80, 2018.

CURATO, Nicole. Flirting with authoritarian fantasies? Rodrigo Duterte and the new terms of Philippine populism. *Journal of Contemporary Asia*, v. 47, n. 1, p.142-153, 2017.

DE LA TORRE, Carlos. Populism in Latin America. In: KALTWASSER, Rovira; C., TAGGART, P.A.; ESPEJO, P.O.; OSTIGUY, P. (eds.). *The Oxford handbook of populism*. OUP Oxford, 2017.

DE STÄEL, Madame. *Da Alemanha*. São Paulo: Editora UNESP, 2018. Original publicado em 1813.

DÍAZ-POLANCO, Héctor, GORMAN, Stephen M. Indigenismo, populism, and Marxism. *Latin American Perspectives*, v. 9, n. 2, p.42-61, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

DOERR, N., Mattoni, A. TEUNE, S. Toward a visual analysis of social movements, conflict, and political mobilization. *Advances in the visual analysis of social movements*. Emerald Group Publishing Limited, 2013.

DOMINGUES, Letícia Birchal. *Junho de 2013: atores, práticas e gramáticas nos protestos em Belo Horizonte*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DOMINGUES, Maurício J. O Brasil entre o presente e o futuro Conjuntura interna e inserção internacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

DUPREE, Mary Helen. Radical Intermediality: Goethe’s Schiller Memorials as Experimental Theater. In: NIEKERK, Carl. *The Radical Enlightenment in Germany*. Brill Rodopi, 2018, p. 353-381.

ELDIN, Amira Karam. “Instagram Role in Influencing Youth Opinion in 2015 Election Campaign in Bahrain. *European Scientific Journal*, v. 12, n. 2, p. 245–57, 2016.

ERNST, Nicole *et al.* Populists prefer social media over talk shows: An analysis of populist messages and stylistic elements across six countries. *Social Media+ Society*, v. 5, n. 1, 2019.

FERREIRA, Jorge Luiz; GOMES, Angela Maria de Castro. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: FERREIRA, Jorge Luiz; GOMES, Angela Maria de Castro. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 59-124.

FIGHT CLUB (Clube Da Luta). Direção: David Fincher. Roteiro: Jim Uhls. Distribuição: 20th Century Fox, 2000.

FILIMONOV, Kirill; RUSSMANN, Uta; SVENSSON, Jakob. Picturing the Party: Instagram and Party Campaigning in the 2014 Swedish Elections. *Social Media + Society*, v. 2, n. 3, p.1–11, 2016.

FINCHELSTEIN, Federico. *From fascism to populism in history*. University of California Press, 2019.

FISHER, Mark. *Capitalist realism: Is there no alternative?*. John Hunt Publishing, 2009.

FISHER, Mark. Flatline constructs: Gothic materialism and cybernetic theory-fiction. PhD diss., University of Warwick, 1999.

FONSECA, Joel P. Show Me a Hero: Political Disillusionment Elevates a Strongman before Brazil's Election. *World Policy Journal*, v. 35, n. 2, p.77–82, 2018.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("o caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos. tradução Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010. Original publicado em 1911.

FUNKE, Peter Nikolaus. Building rhizomatic social movements? Movement-building relays during the current epoch of contention. *Studies in Social Justice*, v. 8, n. 1, p.27-44, 2014.

GALVÃO, Andréia, TATAGIBA, Luciana. Análise do confronto político no Brasil (2011- 2016). CONGRESSO LATINOAMERICANO DE CIÊNCIA POLÍTICA, 2017.

GOETHE, J. W. von. *The poems of Goethe*: translated in the original metres. Organização de Edgar Alfred Bowring. London: John W. Parker and son, 1853.

GOMES, A. M. C. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p.1-17, 1996.

HESTER, H. *Xenofeminism*. John Wiley & Sons, 2018.

HICKS, John Donald. *The Populist Revolt: A History of the Farmers' Alliance and the People's Party*. U of Minnesota Press, 1931.

KALTWASSER, Rovira *et al.* Populism: An Overview of the Concept and the State of the Art. In: KALTWASSER, Rovira; C., TAGGART, P.A.; ESPEJO, P.O.; OSTIGUY, P. (eds.). *The Oxford handbook of populism*. OUP Oxford, 2017, p.1-24.

KOMPRIDIS, Nikolas (ed). *The Aesthetic Turn in Political Thought*. London and New York: Bloomsbury, 2014.

- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*. University Presses of California, Columbia and Princeton, 1982. 98 v.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACLAU, Ernesto. *On populist Reason*. Verso, 2005.
- LALANCETTE, Mireille; RAYNAULD, Vincent. The Power of Political Image: Justin Trudeau, Instagram, and Celebrity Politics. *American Behavioral Scientist*, v. 63, n.7, p.888-924, 2017.
- LARSSON, Anders Olof. Skiing all the Way to the Polls: Exploring the Popularity of Personalized Posts on Political Instagram Accounts. *Convergence*, v. 25, n.5-6, p.96-110, 2019.
- LENIN, V. I. "El programa agrario de la socialdemocracia rusa," *La alianza de la clase obrera y del campesinado*. Moscow: Editorial Progreso, 1967. v. 1 *apud* DÍAZ-POLANCO, Héctor, GORMAN, Stephen M. Indigenismo, populism, and Marxism. *Latin American Perspectives*, v. 9, n. 2, p.42-61, 1982.
- LEVITSKY, Steven; LOXTON, James. *Populism and Competitive Authoritarianism*. "GLOBAL POPULISMS AS A THREAT TO DEMOCRACY" CONFERENCE, Stanford University, nov. 2017.
- LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *How democracies die*. Broadway Books, 2018.
- LIPSET, S. M. *Political Man*. EUA: Doubleday Anchor, 1963, p.163-73. Original publicado em 1960.
- MARQUES, Rosa Maria; MENDES, Áquilas. O social no governo Lula: a construção de um novo populismo em tempos de aplicação de uma agenda neoliberal. *Brazilian Journal of Political Economy*, v. 26, n. 1, p.58-74, 2006.
- MENDONÇA, Ricardo F.; CAETANO, Renato Duarte. Populism as Parody: The Visual Self-Presentation of Jair Bolsonaro on Instagram. *The International Journal of Press/Politics*, 2020.
- MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Dimensões democráticas nas Jornadas de Junho: reflexões sobre a compreensão de democracia entre manifestantes de 2013. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.33, n. 98, 2018.
- MENDONÇA, Ricardo Fabrino; BUSTAMANTE, Márcio. Back to the Future: Changing Repertoire in Contemporary Protests. *Bulletin of Latin American Research*, v. 39, n. 5, p.629-643, 2020.
- MESSENBURG, D. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. *Sociedade e Estado*, v. 32, n.3, p.621-648, 2017.
- MOFFITT, Benjamin. *The global rise of populism: Performance, political style, and representation*. Stanford University Press, 2016.
- MUDDE, Cas. An ideational approach. *Oxford Handbook on Populism*, p.27-47, 2017.

- MUDDE, Cas. The populist zeitgeist. *Government and opposition*, v. 39, n. 4, p.541-563, 2004.
- MUÑOZ, Caroline Lego; TERRI, L. The Image is the Message: Instagram Marketing and the 2016 Presidential Primary Season. *Journal of Political Marketing*, v. 16, n. 3–4, p. 290–318, 2017.
- NAGLE, A. *Kill all normies: Online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the alt-right*. John Hunt Publishing, 2017.
- NEVES, L.D.A. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.167-204.
- NORRIS, Pippa; INGLEHART, Ronald. *Cultural Backlash: Trump, Brexit, and Authoritarian Populism*. New York: Cambridge University Press, 2019.
- NUNES, Felipe; MELO, Carlos R. Impeachment, Political Crisis and Democracy in Brazil. *Revista De Ciencia Política*, v. 37, n. 2, p.281–304, 2017.
- OSTIGUY, Pierre. A socio-cultural approach. In: KALTWASSER, Rovira; C., TAGGART, P.A.; ESPEJO, P.O.; OSTIGUY, P. (eds.). *The Oxford handbook of populism*. OUP Oxford, 2017, p. 73-97.
- OSTIGUY, Pierre. The high and the low in politics: a two-dimensional political space for comparative analysis and electoral studies. Kellogg Institute, 2009. Disponível em: < https://kellogg.nd.edu/sites/default/files/old_files/documents/360_0.pdf >. Acesso em: maio 2021.
- PINTO, Céli Regina Jardim. A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015). *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 100, p.119-153, 2017.
- PIONTEK, Dorota; TADEUSZ-CIESIELCZYK, Małgorzata. Nonverbal Components of the Populist Style of Political Communication: A study on Televised Presidential Debates in Poland. *Central European Journal of Communication*, v. 12, n. 2, p.150–68, 2019.
- PRECIADO, P.B. *Testo yonqui*. Anagrama, 2020. 542 v.
- RANCIÈRE, J. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Publishing, 2015.
- RATTON, Clara. *Retratos infamiliars: O que verte da Balada de Nan Goldin*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Manuscrito.
- ROCKHILL, G. *Radical History and the Politics of Art*. Columbia University Press, 2014.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. *Trabalhadores, sindicatos e industrialização*. Centro Edelstein, 2009.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage, 2005.

- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SAINSBURY, Diane. *Swedish social democratic ideology and electoral politics 1944-1948: a study of the functions of party ideology*. Almqvist and Wiksell international, 1980 *apud* MUDDE, Cas. An ideational approach. *Oxford Handbook on Populism*, p.27-47, 2017.
- SANTNER, Eric L. *My own private Germany: Daniel Paul Schreber's secret history of modernity*. Princeton University Press, 1997.
- SANTOS, F. Do protesto ao plebiscito uma avaliação crítica da atual conjuntura brasileira. *Novos Estudos*, p. 15-25, 2013.
- SANTOS, Fabiano; TANSCHHEIT, Talita. Quando velhos atores saem de cena: a ascensão da nova direita política no Brasil. *Colombia Internacional*, n. 99, p.151–86, 2019.
- SAVRAN, David. *Taking it like a man: White masculinity, masochism, and contemporary American culture*. Princeton University Press, 1998.
- SAVRAN, David. The sadomasochist in the closet: White masculinity and the culture of victimization. *Differences: A journal of feminist cultural studies*, v. 8, n. 2, p. 127-153, 1996.
- SCHERER-WARREN, I. (2014) Manifestações de Rua no Brasil 2013 encontros e desencontros na política. *Caderno CRH*, Salvador, v. 27, n. 71, p. 417-429, maio/ago. 2014.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia university press, 2015.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Univ of California Press, 2008.
- SHILS, E., 1954. *Populism and the rule of law*. CONFERENCE ON JURISPRUDENCE AND POLITICS, n. 15, abr. 1954, University Of Chicago Law School. p. 99- 107.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. Companhia das Letras, 2012.
- SINGER, André. Raízes sociais e ideológicas do lulismo. *Novos estudos CEBRAP*, n. 85, p.83-102, 2009.
- SLIWINSKI, Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. Penguin UK, 2018.
- STANLEY, Ben. The thin ideology of populism. *Journal of political ideologies*, v. 13, n. 1, p. 95-110, 2008.
- TAGGART, Paul. *Populism*. Philadelphia: Open University Press Buckingham, 2000.
- TORMEY, S. *Populismo uma breve introdução*. Editora Cultrix, 2019.

TORRE, Juan Carlos. Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo. *Desarrollo económico*, p. 525-548, 1989.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montovani e José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Distribuidora: Universal Pictures do Brasil, 2007.

URBINATTI, Nadia. *Me the People: How Populism Transforms Democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

WACJMAN, G. *L'oeil absolu*. Éditions Denoël, 2010.

WATERS, John. *Shock value: A tasteful book about bad taste*. Running Press, 2005.

WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
apud GOMES, A. M. C. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º.2, p. 31-58, 1996.

WEYLAND, Kurt. A political-strategic approach. In: KALTWASSER, Rovira; C., TAGGART, P.A.; ESPEJO, P.O.; OSTIGUY, P. (eds.). *The Oxford handbook of populism*. OUP Oxford, 2017, p.48-73.

WEYLAND, Kurt. Clarifying a contested concept: Populism in the study of Latin American politics. *Comparative politics*, p.1-22, 2001.

WORSLEY, Peter. The concept of populism. In: GHITA, Ionescu; GELLNER, Ernest. *Populism: Its meanings and national characteristics*. eidenfeld & Nicolson, 1969, p.212-50.

YANOW, Dvora, SCHWARTZ-SHEA, Peregrine. *Interpretation and Method: Empirical Research Methods and the Interpretive Turn*. London and Armonk: M.E.Sharpe, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. *Event: A Philosophical Journey Through A Concept*. Melville House, 2014.