

LARISSA SANDES RODRIGUES

**A ideologia por trás da censura**

Brasília, 2019

Larissa Sandes Rodrigues

**A ideologia por trás da censura**

Trabalho de Conclusão de Curso em  
Teoria, Crítica e História da Arte do  
Departamento de Artes Visuais da  
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori  
Cruz

Brasília, 2019

## **Dedicatória**

À raiva, à alegria, à tristeza, ao rancor, aos sorrisos, à dança, à felicidade, ao medo, ao tédio, ao egoísmo, ao pânico, à paixão, à piedade, à agressividade, à agitação, à agonia, ao apego, ao entusiasmo, ao estresse, à fé, ao ciúme, à complacência, à confusão, aos sonhos, à coragem, à curiosidade, à saudade, ao amor, enfim, a tudo que me transborda, tudo que eu vivi e senti, tudo isso que não está impresso neste trabalho, mas está (in)contido nele.

## **Agradecimentos**

Agradeço a mim, por ter persistido quando quis desistir, buscado forças quando estava cansada e aguentando “só mais um pouquinho” quando achava que não aguentaria mais; a minha orientadora por sempre me apoiar, me confortar e me entender quando nem eu entendia; a minha psicóloga por me dar dicas de como lidar com coisas que parecem impossíveis de se lidar. Também agradeço ao meu pai, ao tio Nino e à tia Angélica que fizeram uma força tarefa pra me salvar: tio, obrigada por me falar sobre Baudrillard e ter paciência (coisa rara) pra me ajudar a me encontrar.

Agradeço a minha família, minha base, minha força, motivo pelo qual eu fiz isso e faria qualquer coisa: ao meu pai por ter entrado comigo na UnB, por termos compartilhado a dor e a alegria de ser um estudante universitário; a minha mãe por sempre deixar as coisas o mais leve possível para a gente, com amor, carinho e dedicação; a minha irmã por me acolher sempre que preciso; e, ao meu namorado por aguentar seis meses de desespero e agonia, sempre me incentivando e me apoiando.

Agradeço a todos os professores que já tive na vida por terem sido parte essencial na minha história, tenho profunda admiração por todos. E, por fim, a todos que já passaram na minha vida deixando um pouquinho de si.

Obrigada.

“Só o amor e a arte tornam a existência tolerável”

**W. Somerset Maugham**

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
1. ARTE-OFÍCIO... ARTE-EMBATE .....	10
2. MORAL RELIGIOSA: A IDEOLOGIA QUE FAZ BARREIRA À ARTE .....	20
3. QUEERMUSEU E NÃO MATARÁS: A IDEOLOGIA NAS CENSURAS .....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	41

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Bia Leite, Travesti da lambada e deusa das águas, 2013 .....	30
Fig. 2 – Fernando Baril, Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva, 1996 .....	31
Fig. 3 – Adriana Varejão, Cena d e motivos da violência, 19e Interior II, 1994 .....	32
Fig. 4 – João Câmara, Exposição67 .....	34

## INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso pretende discutir quais os possíveis causadores das censuras às mostras de arte contemporânea, relacionando arte e política para discutir o papel da ideologia nesse cenário de censura. Percebe-se que nessas condições ocorre impedimento do público conectar-se às obras com o intento de refletir e debater sobre o que está sendo proposto, procedimento essencial para a aceção da arte contemporânea.

Para tanto, optamos por, de maneira gradual, durante o processo de realização dos capítulos, inserir os conceitos e ideias que seriam relevantes para nossa compreensão acerca do tema. Para, na sequência, apresentarmos considerações acerca dos casos ocorridos nas exposições de arte de 2017 *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* e *Não matarás – em tempos de crise é preciso estar com os artistas*.

Por se tratar de um tema que aborda a contemporaneidade, não encontramos estudos que discutem diretamente as relações aqui propostas. Porém, por meio da literatura selecionada realizamos encadeamentos de conceitos e discussões que acreditamos relevantes e que, reunidos, construíram a argumentação para tentar refletir sobre as censuras de um ponto de vista social e do indivíduo.

Por tanto, este trabalho buscará identificar quais os possíveis fatores que contribuíram para a ocorrência das censuras em 2017. Para isso, desenvolveremos a questão da alteração da função social do artista após a Revolução Industrial e como isso modificou a produção, aumentando a proximidade dos trabalhos de arte com os acontecimentos sociais, fato que culminou no enfrentamento entre as ideologias e a arte. Visto que as censuras realizadas em 2017 estiveram, principalmente, apoiadas em um discurso moralista religioso, buscaremos entender a relação atual entre arte e religião e se a religião seria um campo produtor de ideologias. Além disso, observaremos os enredamentos da sociedade de consumo, sua intensa produção de informações, signos e imagens e como isso nos torna mais vulneráveis às ideologias.



## Organização do trabalho

O trabalho está dividido em três capítulos, descritos resumidamente a seguir:

No capítulo I, Arte-ofício... Arte-embate, serão apresentadas as transformações do papel social do artista após a revolução Industrial. Ele passou a integrar, às suas obras, o mundo que o cercava, empregando maior subjetividade ao seu trabalho. Com isso, a arte passou a ser, muitas vezes, uma confrontação às ideologias e não a figuração delas, como era antes da separação artífice-artista. Nesse capítulo, explicaremos o conceito de “ideologia” cunhado por Marilena Chaui e que servirá de base para a construção do trabalho.

O referencial teórico desse capítulo é construído a partir de autores que escrevem, principalmente, sobre arte e política e arte e sociedade. Aracy A. Amaral é uma historiadora, crítica e curadora de arte. Suas obras são referência para estudiosos da arte, em especial sua pesquisa sobre o modernismo brasileiro (ARACY, 2019) – movimento importante para compreendermos a relação entre arte e política. Mário Pedrosa nasceu em Pernambuco em 1900 e faleceu no Rio de Janeiro em 1981, foi professor, jornalista e crítico de arte, viveu duas ditaduras, foi militante político e sofreu exílio durante elas. Devido a isso e a estudos realizados no exterior, tem grande projeção internacional (ARACY, 2019). Annateresa Fabris possui graduação em história, mestrado e doutorado em Artes, todos pela Universidade de São Paulo e atualmente é professora titular da Universidade de São Paulo, tem importantes publicações na área de arte contemporânea. Esses serão os principais teóricos que utilizaremos para a construção desta primeira parte do trabalho, por isso é importante lembrarmos qual o momento da história da arte e da história social estão vivendo e, também, de qual momento eles falam em seus estudos.

No capítulo II, Moral religiosa: A ideologia que faz barreira à arte, discutiremos a ruptura que houve entre religião e arte, que no passado estavam muito conectadas e as possíveis relações existentes entre esses dois campos na atualidade. Com isso, pretende-se compreender se a religião é produtoras de ideologias a respeito do que deve ou não ser representado nas obras de arte. Além disso, veremos como a cultura de consumo e sua produção desenfreada

pode contribuir para nos deixar mais desorientados (de maneira negativa, conceito que será mais bem desenvolvido no capítulo ao falarmos das reflexões de Suely Rolnik) e propensos à aceitação de ideologias.

Para tanto, utilizaremos como base alguns textos do livro “*Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*” de Mike Featherstone, um sociólogo Inglês que estuda sobre cultura e sociedade; alguns escritos de Suely Rolnik, principalmente suas reflexões sobre o sistema capitalista, modos de subjetivação e Corpo Vibrátil; e continuaremos trazendo elementos do texto de Marilena Chaui citado no primeiro capítulo, para desenvolvermos a questão apresentada.

No Capítulo III, *Queermuseu e Não Matarás: A ideologia nas censuras*, identificaremos como as ideias apresentadas se relacionam aos casos das exposições que sofreram censura em 2017: *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* e *Não Matarás – Em tempos de crise é preciso estar com os artistas*.

Por fim, apresentaremos as considerações finais onde retomaremos os assuntos abordados, com a finalidade de compreender como os entrelaçamentos construídos ao longo do texto nos permitem entender a censura pelo ponto de vista do indivíduo cercado por ideologias. Nesse sentido, enfatizaremos principalmente a possível relação entre o pensamento religioso e as ideologias censoras da arte.

## ARTE-OFÍCIO... ARTE-EMBATE

Neste capítulo serão abordados os pensamentos dos seguintes teóricos: Aracy A. Amaral, Mario Pedrosa e Annateresa Fabris para entender as relações entre arte, política e sociedade no Brasil. Para tanto, analisaremos, a partir desses autores, alguns aspectos da história da arte, como o processo de transformação da função do artista após a Revolução Industrial e, também, as mudanças sociais advindas da globalização e como a arte se relaciona com esse modo de circulação rápido e globalizado.

Fundamentado nesses autores desenvolveremos aqui a questão da alteração da função social desempenhada pelo artista depois da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, o qual deixou de usar a arte para um fim objetivo e definido – como, por exemplo, a produção de retratos e registros gerais – e passou a aumentar a presença de sua realidade subjetiva em sua produção, aproximando, assim, a arte dos acontecimentos sociais.

No entanto, é preciso destacar que sempre houve certa subjetividade na arte, pois esta sempre esteve associada ao olhar do artista, a modernidade só intensificou isto. Também é importante lembrar que nem toda obra de arte e artista estão interessados nos eventos sociais que o cercam, alguns tentarão, inclusive, afastá-los de sua produção. Nas palavras de Aracy Amaral,

A realidade, a partir de meados do século XIX, é não apenas uma temática, mas uma posição definida por parte de muitos artistas. Em decorrência, assim, das intensas agitações sociais de nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais. (AMARAL, 2003, p.4)

Dessa forma, a realidade vivida pelos artistas passou a ser fator integrante do fazer artístico, pois ele sentia-se impelido a participar com suas obras do contexto ambiental no qual ele estava inserido. A arte passou, então, a ser resultado, inclusive, de ideologias (conceito que será analisado mais adiante segundo a pensadora Marilena Chauí) contemporâneas ao artista. E, por outro lado, essa práxis ideológica normatizadora também é capaz de provocar discursos de ódio e censuras oficiosas, questão que será abordada no último capítulo deste trabalho de conclusão de curso.

A ideologia da qual falamos constitui-se de representações e normas que orientam o *dever ser* do sujeito, e que produzem uma universalidade imaginária generalizada a partir das ideias de um grupo específico. Com o advento da globalização – produto do capitalismo – esses grupos que compartilham de uma mesma ideologia têm crescido e se aproximado de uma ideia de “aldeia global” (MCLUHAN, apud PEDROSA, 1967)

Portanto, almejamos compreender como as transformações da função social da arte a trouxe a este ponto em que está inexoravelmente ligada ao contexto social e como essa conexão faz com que a arte resulte de ideologias contemporâneas e seja, muitas vezes, por elas normatizada – como, aliás, já acontecia de certa forma, pois a moral da época há muito tempo orienta a arte.

Além disso, posteriormente aprofundaremos nossa discussão e buscaremos compreender quais são essas questões da contemporaneidade e do sujeito contemporâneo que se relacionam com a arte.

A história da arte e a história social desde o início têm seus caminhos cruzados e após a separação artífice-artista, intensificada depois da Revolução Industrial, esses campos se relacionam cada vez mais. Mario de Andrade disse certa vez, em conferência sobre o movimento modernista, que “toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (ANDRADE, 1942 *apud* AMARAL, 2003), a arte existe dentro de um contexto ambiental e após a Revolução Industrial a produção artística passou a, progressivamente, conectar-se com a realidade do artista e de seu tempo.

Podemos imaginar perfeitamente uma sociedade sem arte, independente do fato de que esta sociedade nos pareça mais ou menos habitável, essa é outra questão, mas dificilmente podemos admitir a

hipótese de uma arte sem sociedade, a arte é de certo modo para a sociedade como o peixe para a água. (RÚBIO, 1980 *apud* AMARAL, 2003)

O século XIX estremeceu as bases da arte. As funções tradicionais da arte perderam lugar após a invenção da fotografia. Já não era mais necessário o retratista, o produtor de vitrais, o ilustrador de livros, o tapeceiro, o pintor; não havia nenhuma necessidade do mundo moderno que não fosse satisfeita pelas invenções advindas após a Revolução Industrial. O artista perdeu aquela função social e teve que se adaptar às novas demandas da modernidade.

À vista disso, a arte começou a ser produzida não por encomendas dentro de um ofício, mas – ainda objetivando a venda para seu sustento – o artista passou a produzir primeiro para depois buscar um comprador para aquela obra pronta. Se não tinham mais encomendas, a obra tinha que convencer, se destacar, para ser comprada. A preocupação com o mercado passou a ser posterior ao fazer artístico e não mais parte dele.

A partir do século XIX, a par da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, observamos uma alteração da função social da arte e vemos artistas (Já precursores de uma desfunção?) que, embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência, pintam em pura especulação (como os impressionistas), sem preocupação imediata com o destino de sua obra. Principiam a comunicar-se consigo mesmos, ou com outros artistas seus companheiros. O mercado, o reconhecimento por outros fora de seu círculo imediato, é fenômeno posterior a seu trabalho, e independente dele. (AMARAL, 2003, p.4)

Dessa forma, as relações que perpassavam a construção do trabalho de arte se modificaram e a realidade do artista, seu meio, passou a constituir-lo. Mário Pedrosa afirmou que “é dentro de um contexto ambiental que todas as artes e atividade correlatas podem encontrar o momento crucial de sua integração, quer dizer, de sua autêntica realização no complexo social” (PEDROSA, 1967, p.216), ou seja, relacionou a realização da arte no complexo social a estar inserida dentro de um contexto ambiental.

Dessa forma, a arte deixou de ser apenas uma escolha casual e descompromissada, pautada nos interesses e especificações do cliente que encomendava a obra, e durante o século XIX passou por transformações de tal maneira que, diante das intensas agitações sociais ocorridas naquele século, os

artistas sentiam-se compelidos a tomar uma posição e defender suas opiniões através da arte. Eles passam a adotar a realidade que os cerca como uma posição definida, os acontecimentos do mundo no qual ele está inserido tornaram-se componentes de sua produção.

Contudo, nem sempre o artista toma uma posição definida frente à realidade ou age de maneira intencional ao fazer isso. Alguns artistas acreditam que a arte deve estar desvinculada de discursos políticos e sociais correndo o risco de contaminar sua plasticidade com tais discursos; outros dirão que por vir do homem a arte é essencialmente social; há ainda os que desejam prioritariamente obter vantagem econômica e deixam de lado qualquer preocupação de cunho político ou social; enquanto outros buscam resistir à pressão do mercado e ir em oposição a ele. Visto isso, podemos observar que a arte não pode ser definida de maneira categórica e definitiva. Sobre isso questionou Amaral:

[...] o artista não é, através de sua obra, porque não pode sê-lo, “neutro” diante do mundo que o cerca e dentro do qual se insere. É verídica essa assertiva? Como encarar, então, a produção do artista que se expressa plástica ou visualmente pura e simplesmente por “necessidade vital de expressão”? Que “sonha” projetando imagens procedentes de sua interioridade e despreocupado, seu autor, por essa mesma razão, de um compromisso mais concreto com a realidade? (AMARAL, 2003, p.28)

Todavia, aqui buscaremos analisar a arte dentro de um contexto social e político, e como ela se relaciona com a realidade e as ideologias de seu tempo transformando-se e transformando-a. Compreendendo, para isso, que toda arte é produto de seu tempo e é transversa por interesses exteriores, pois “desenvolvem-se e frutificam às custas dos poderes constituídos, por meio de órgãos culturais do sistema, seja ele de direita ou de esquerda” (AMARAL, 2003, p.11). Tal assertiva pode ser observada atualmente de maneira clara, pois os espaços de arte mais influentes são aqueles ligados ao Estado ou a grandes empresas.

Dito isso, podemos compreender que a arte dialoga com o poder e as classes dominantes, este diálogo pode ser estabelecido através das ideologias,

das instituições, do mercado, do governo etc. Mas, será do nosso interesse, prioritariamente, entender como arte e ideologia se relacionam.

O termo “ideologia”, aqui discutido, foi retirado de uma fala de Marilena de Souza Chaui, professora e escritora de Filosofia Política e Estética, sobre ideologia e educação. A fala foi efetuada em conferência realizada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 23 de novembro de 1979 e a versão consultada está disponível no site Scielo como uma versão revista do texto originalmente publicado em *Educação & Sociedade*, Campinas, ano II, n. 5, p.24-40, Jan. 1980. Marilena Chaui antes de começar sua fala deixa claro que o tema “ideologia” é inesgotável e que apenas trataria de um campo deste tema, sem pretender esgotar a questão, e em seguida ela emprega o sentido de ideologia que dará o tom da sua fala e que será importante para a nossa discussão.

Segundo Chaui, ideologia seria um *corpus* de representações e normas que predizem os atos de pensar, agir, querer, sentir, com a finalidade de produzir uma universalidade imaginária, que na verdade é apenas a generalização de um ponto de vista de uma classe dominante; a eficácia da ideologia depende da produção de um imaginário coletivo com o qual os indivíduos se identifiquem de modo que permaneça invisível e flua espontaneamente como verdade aceita por todos.

De modo sumário e para os fins que nos interessam aqui, poderíamos “resumir” a noção de ideologia nas seguintes determinações:

Um *corpus* de representações e de normas que fixam e prescrevem de antemão o que se deve e como se deve pensar, agir e sentir. Por sua anterioridade, a ideologia predetermina e pré-forma os atos de pensar, agir e querer ou sentir, de sorte que os nega enquanto acontecimentos novos e temporais.

O *corpus* assim constituído tem a finalidade de produzir uma universalidade imaginária, pois, na realidade, apenas generaliza para toda a sociedade os interesses e o ponto de vista particulares de uma classe: aquela que domina as relações sociais. Assim, a produção desse universal visa não só ao particular generalizado, mas sobretudo a ocultar a própria origem desse particular, isto é, a divisão da sociedade em classes.

Como forma do exercício da dominação de classe, a eficácia da ideologia depende de sua capacidade para produzir um imaginário coletivo em cujo interior os indivíduos possam localizar-se, identificar-se

e, pelo autorreconhecimento assim obtido, legitimar involuntariamente a divisão social. Portanto, a eficácia ideológica depende da interiorização do *corpus* imaginário, de sua identificação com o próprio real e especialmente de sua capacidade para permanecer invisível. Pode-se dizer que uma ideologia é hegemônica quando não precisa mostrar-se, quando não necessita de signos visíveis para se impor, mas flui espontaneamente como verdade igualmente aceita por todos. [sic] (CHAUÍ, 2016, p. 247)

Ainda tratando desse assunto, Chauí identifica como central a coerência, na ideologia, o que ela afirma ser obtida por meio da lacuna e da eternidade, ou seja, os encadeamentos da ideologia se realizam graças aos silêncios. Além disso, ela deve ser apresentada como algo eterno. Quando as lacunas – o silêncio –, são preenchidas, produz-se o contra discurso da ideologia. E, no que diz respeito a essa lógica da eternidade, que é sustentada por teorias fabricadas a respeito da sociedade e das diferenças sociais, a fim de dissimular a existência da divisão social – essa divisão que faz com que uma classe dominante seja produtora de um discurso hegemônico (a ideologia) – a eternidade da ideologia só pode manter-se através dessas teorias, caso contrário se autodestruiria.

É nuclear, na ideologia, que ela possa representar o real e a prática social através de uma lógica coerente. A coerência é obtida graças a dois mecanismos: a lacuna e a “eternidade”. Isto é, por um lado, a lógica ideológica é lacunar, ou seja, nela os encadeamentos se realizam *não a despeito* das lacunas ou dos silêncios, mas *graças* a eles; por outro lado, sua coerência depende de sua capacidade para ocultar sua própria gênese, ou seja, deve aparecer como verdade já feita e já dada desde todo o sempre, como um “fato natural” ou como algo “eterno”. Esses dois mecanismos permitem que cheguemos a duas conclusões de grande envergadura no que concerne à crítica das ideologias. Como lógica da lacuna e do silêncio, a ideologia não se opõe a um discurso pleno que viria “preencher os brancos” e tornar explícito tudo quanto ficara implícito. Em geral, é pela oposição entre o lacunar e o pleno que se costuma distinguir ideologia e ciência. Ora, não há qualquer possibilidade de tornar o discurso ideológico um discurso verdadeiro pelo preenchimento de seus brancos. Quando fazemos falar o silêncio que sustenta a ideologia, produzimos um *outro* discurso, o contradiscurso da ideologia, pois o silêncio, ao ser falado, destrói o discurso que o silenciava. Não é, pois, a ampliação ou a plena explicitação das representações ideológicas que constituem uma crítica da ideologia transformada em ciência, mas a destruição das representações e das normas pela destruição de seus andaimes, isto é, as lacunas. (CHAUI, 2016, p.247)



A lógica ideológica mantém-se através do disfarce da existência da divisão social de classes, ou seja, a ideologia é criada a partir dessa divisão e somente pela ocultação desta pode manter-se, para isto, portanto, deve criar teorias sobre a divisão social de maneira que negue a sua origem verdadeira, para assim poder continuar existindo.

Todos esses elementos fazem com que a ideologia seja uma lógica da dissimulação e da ocultação, por isso, uma das operações fundamentais da ideologia é passar do *discurso de* para o *discurso sobre*. O *discurso sobre* oculta o seu caráter ideológico chamando-se de Teoria.

A anterioridade do *corpus*, a universalização do particular, a interiorização do imaginário como algo coletivo e comum e a coerência da lógica lacunar fazem com que a ideologia seja uma lógica da dissimulação (da existência de classes sociais contraditórias) e uma lógica da ocultação (da gênese da divisão social). Por esse motivo, uma das operações fundamentais da ideologia consiste, segundo Claude Lefort, em passar do *discurso de* ao *discurso sobre*. Assim, podemos quase detectar os momentos nos quais ocorre o surgimento de um discurso ideológico [...] Ora, essa passagem do discurso *de* ao discurso *sobre* caracteriza várias de nossas atividades intelectuais, como a ciência. (CHAUI, 2016, p. 248)

Podemos diferenciar o conhecimento do pensamento por meio da distinção entre o *discurso sobre* e o *discurso de*, enquanto o primeiro é uma apropriação intelectual o segundo não se apropria de nada.

O discurso *sobre*, em geral, oculta seu caráter ideológico chamando-se a si mesmo de Teoria. A distinção entre duas formas de discurso pode permitir que distingamos algo que tendemos a não diferenciar muito: o conhecimento e o pensamento. O conhecimento é a apropriação intelectual de um certo campo de objetos materiais ou ideais como *dados*, isto é, como fatos ou como ideias. O pensamento não se apropria de nada – é um trabalho de reflexão que se esforça para elevar uma experiência (não importa qual seja) à sua inteligibilidade, acolhendo a experiência como indeterminada, como não-saber (e não como ignorância) que pede para ser determinado e pensado, isto é, compreendido. Para que o trabalho do pensamento se realize, é preciso que a experiência *fale de si* para poder *voltar-se sobre si* mesma e compreender-se. O conhecimento tende a cristalizar-se no discurso *sobre*; o pensamento se esforça para evitar essa tentação apaziguadora, pois quem já sabe, já viu e já disse não precisa pensar, ver e dizer e, portanto, também nada precisa fazer. A experiência é o que está, aqui e

agora, pedindo para ser visto, falado, pensado e feito. (CHAUI, 2016, p. 248)

Essa diferenciação do *discurso de* e do *discurso sobre* pode ser entendida da seguinte maneira: o *discurso de* é obtido por meio do pensamento que o sujeito desenvolve a partir de uma experiência que ele vive. Já o *discurso sobre* é transmitido por uma classe dominante que se julga competente para falar sobre assuntos nos quais ela não está inserida, transmitindo, assim, conhecimentos que quando recebidos pelo sujeito impede que esse sujeito compreenda uma experiência a partir de seu pensamento.

É importante ressaltar a diferença do conhecimento produzido através do ensino e da pesquisa, do conhecimento descrito por Marilena Chauí e vindo do *discurso sobre*. Enquanto o primeiro busca discutir diversos assuntos por meio de diferentes autores que explicitam seu pensamento. O segundo é a interferência de uma classe dominante em um determinado assunto, que julga-se competente para falar de algo que ela não pensou.

Esse pensamento de Chauí é corroborado por Mario Pedrosa quando diz que a universalidade imaginária produzida pela ideologia está cada vez mais global. Devido às novas tecnologias, aos meios de produção atuais e à comunicação rápida, a ideologia é compartilhada por um número maior de pessoas. Tal processo de universalidade global da ideologia pode ser pensado através da perda da hegemonia da escrita, contemporaneamente o visual vem ocupando mais espaço e se alinhando a outros sentidos, o mundo em três dimensões que estávamos habituados vem ganhando mais facetas. Não há que se falar hoje em um discurso lógico da expressão escrita, estamos mais próximos de um discurso sensorial, o que faz com que ressurgja o instintivo, o afetivo, o emocional e o imaginário em nossa sociedade (PEDROSA, 1967).

Como consequência disso, há uma velocidade e uma facilidade maior em compreendermos e comunicarmos-nos com outras culturas. Essa ideia de um mundo em que todos estariam interligados é denominada pelo filósofo canadense Herbert Marshall McLuhan como “Aldeia Global” (MCLUHAN *apud* PEDROSA, 1967).

Tal ideia foi conceituada por McLuhan como uma aproximação entre o velho meio tribal e o novo modo de relação entre as culturas, de um modo mais

generalizado e complexo, o moderno é equivalente ao velho meio tribal ambiente. Este velho meio tribal ambiente do qual fala McLuhan é caracterizado pelo fato de ser familiar a todos os membros da tribo, que usam seus sentidos inconscientemente como condição de comunicação e sobrevivência. (MCLUHAN *apud* PEDROSA, 1967)

A mais penetrante conceituação daquela ideia foi dada ainda por McLuhan quando explica que nela “tudo está no presente durante todo o tempo, numa escala mais complexa e mais generalizada, mas de qualquer modo equivalente ao velho meio tribal ambiente”. Que caracterizaria, por sua vez, esse velho meio ambiente tribal? O fato de ser familiar a todos os membros da tribo, os quais, sem ter de se referir ao mesmo, sem ter talvez consciência clara dele, usavam de todos os sentidos, em sua plenitude, de manhã à noite, como condição *sine qua non* de intercomunicação e sobrevivência. A ideia de McLuhan se vai revelando cada vez com maior acuidade na decifração do contemporâneo, em todos os planos da convivência social à convivência estética, da arquitetura às artes em geral. Por ela se pode conceber a superação da crise dispersiva dos gêneros de arte, que vinham prevalecendo até aqui por gerações e gerações, e cuja dispersão é precisamente o traço a assinalar com mais força e impasse mesmo da Arte em geral, na sociedade de consumo de massa do mundo capitalista ocidental (PEDROSA, 1967, p.218)

O conceito de “aldeia global” apresentado por McLuhan e o de “ideologia” de Chauí se relacionados nos permitem uma compreensão da arte contemporânea em seu aspecto político e social, quer dizer, podemos entender como, na contemporaneidade, as esferas da arte são afetadas pelos discursos invisíveis criados mundialmente e que orientam, inconscientemente, os novos modos de circulação, comunicação, produção e consumo da arte, instaurados após a consolidação do capitalismo que “desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular”, como destaca o crítico de arte e professor de Arte Moderna da *Columbia University*, Jonathan Crary (2012, p.19-20).

Tanto o conceito de aldeia global apresentado por McLuhan, como o de ideologia exposto por Marilena Chauí, revelam a existência de algo que é aceito por muitos, e embora não tenham consciência clara da interiorização dessas ideias, todos as identificam com o próprio real e assim elas permanecem invisíveis

fluindo como verdade aceita por todos e pertencentes à moral e aos bons costumes de uma sociedade.

Essas realidades construídas se solidificam devido ao conhecimento e ao silêncio. Conhecimento porque as classes dominantes, distribuidoras de sentido e valor, inserem essas ideias por meio de um “discurso sobre”, quando o sujeito entra em contato com esse discurso, ele apropria-se intelectualmente daquela ideia, o que dá a sensação de conhecimento a respeito daquele assunto, e como disse Chauí, “quem já sabe, já viu e já disse não precisa pensar, ver e dizer e, portanto, também nada precisa fazer.” (2016, p.248). Silêncio porque é essencial para que essas ideias permaneçam fluindo como verdade universal, que as lacunas existentes não sejam preenchidas, ou seja, o questionamento, a reflexão e o debate não devem acontecer. Segundo a lógica ideológica: por que questionar uma coisa que desde sempre é assim? Por que refletir sobre algo que já está arraigado em nossa cultura? Ou debater sobre um assunto que é (ou deveria ser) aceito por todos?

Por isso, devemos desenvolver o nosso pensamento para combater o conhecimento provindo do “discurso sobre”. O pensamento é reflexão, é estimular a inteligibilidade de uma experiência por meio do “não saber” que pede para ser pensado e compreendido, diferente do conhecimento que já sabe, já viu e já disse. A experiência demanda que seja visto, falado, pensado e feito. Igualmente devemos enfrentar o silêncio que sustenta a ideologia, a maneira de fazer isso é simples: falar. “Quando fazemos falar o silêncio que sustenta a ideologia, produzimos um *outro* discurso, o contradiscurso da ideologia, pois o silêncio, ao ser falado, destrói o discurso que o silenciava.” (CHAUI, 2016, p.247). Por meio do pensamento, do “discurso de”, da reflexão, do debate e do questionamento, é possível preencher as lacunas e quebrar essas realidades construídas.

Logo, podemos pensar na importância de uma arte comprometida em sair dessa alienação estética, moral e social, provocada por essas ideologias dessa aldeia global na qual estamos inseridos. A arte tem o poder de derrubar regimes ideológicos instalados por permitir a fala e abrir caminhos para o contradiscurso.

## MORAL RELIGIOSA: A IDEOLOGIA QUE FAZ BARREIRA À ARTE

Neste capítulo, discutiremos acerca das questões da moral, da religião e da construção de ideologias e, a partir disso, abordaremos as questões do sujeito sensível, inserido em uma sociedade de consumo desenfreado, saturada de informações, signos e imagens. E então trataremos de como o sujeito inserido nessa sociedade não tem sua sensibilidade desenvolvida e apresenta uma perda do senso de realidade. Esses fatores buscarão entender, no terceiro capítulo, as censuras que ocorreram no ano de 2017 – abordaremos dois exemplos: “Queermuseu” e “Não matarás”.

Para tanto, utilizaremos como base alguns textos do livro “*Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*” de Mike Featherstone, um sociólogo Inglês que estuda sobre cultura e sociedade; alguns escritos de Suely Rolnik, principalmente suas reflexões sobre o sistema capitalista, modos de subjetivação e Corpo Vibrátil; e continuaremos trazendo elementos do texto de Marilena Chaui citado no primeiro capítulo, para desenvolvermos a questão apresentada.

Baseado nesses autores, desenvolveremos o assunto a partir do reconhecimento que desde o paleolítico as imagens estavam atreladas a um pensamento metafísico, na antiguidade clássica a arte tinha como base a mitologia e na Idade Média a arte cristã tomou força, ou seja, religião e arte estão profundamente conectadas desde sempre. As duas trabalhavam em conjunto na criação de complexos de significados, ou seja, eram moralizantes, – apesar de utilizarmos esse tempo verbal, não pretendemos afirmar ou sugerir que nos dias atuais é diferente, estamos apenas identificando como era e posteriormente, de forma gradual, tentaremos compreender a atualidade.

Vale ressaltar que foi uma escolha falar sobre ideologia e censura a partir da relação entre arte e religião, pois vivemos em uma sociedade complexa e com diversas camadas de classes sociais, onde são múltiplas as centrais distribuidoras de valor e sentido. Os discursos ideológicos são produzidos por diferentes autores, que dentro das relações sociais ocupam uma posição de dominação e julgam-se competentes para falar sobre diversos assuntos, anulando as possibilidades de experimentação e pensamento por parte daqueles que estão em uma posição de “receptores” dos conhecimentos passados pelos “transmissores”.

Focaremos, então, nossa análise, na compreensão de como a religião corrobora a censura, uma vez que entendemos que nos exemplos posteriormente discutidos, das exposições censuradas, esse aspecto é mais evidente na sociedade brasileira atual.

Religião é aqui entendida como uma postura intelectual e moral que resulta de determinada crença espiritual. O Estado Brasileiro caracteriza-se como laico, e garante em sua constituição a liberdade de consciência e de crença, o livre exercício dos cultos religiosos e garante proteção aos locais de culto e a suas liturgias, todavia, dados do IBGE apontam que os que se declaram cristãos representam mais de 80% da população, o que se mostra dentro da esfera política, uma vez que, existe uma bancada evangélica dentro do congresso, a qual ganhou ainda mais força nas eleições ocorridas em 2018. Dito isso, inferimos que apesar do Brasil ser um país laico, a religião cristã predomina em nossa cultura e, por isso, é detentora de poder e está em posição de dominação nas relações sociais.

Portanto, ao falarmos de religião neste estudo, estamos tratando do pensamento religioso cristão, principalmente o catolicismo que sempre esteve em uma posição de dominação nas relações sociais e, também do evangelicalismo que atualmente vem ganhando cada vez mais espaço e poder. O espectro está fechado nessas vertentes porque Chaui argumenta como condicional à produção de ideologia, que esse agente produtor esteja seja dominante nas relações sociais.

No entanto, há divergências quanto ao lugar da religião em nossa sociedade atual. Alguns autores acreditam que, na pós-modernidade, houve um desaparecimento da religião, outros afirmam que, na verdade, o que aconteceu foi uma dissipação da religião e há ainda os que dizem que a religião transformou-se

em um estilo de vida. O que podemos afirmar é que a relação da religião com a sociedade e o indivíduo mudou e também sua relação com a arte.

Houve uma ruptura entre religião e arte, mas será que a religião deixou de ser uma central de distribuição de sentido e valor? Nós vimos que o conceito de Ideologia, apresentado por Chauí, diz que a ideologia é produto do ponto de vista de uma classe dominante, podemos afirmar que, atualmente, no Brasil, a religião sente-se competente para falar sobre arte?

O discurso *sobre arte* é ideológico e emitido pela classe dominante, o discurso *de arte* é emitido pelos sujeitos nela inseridos (artista, curador, teórico, historiador, crítico, galerista e público). Dessa forma, o público é sujeito passível de atribuir sentido e valor à obra, porém, como público, com olhar de público e não sob o olhar da religião ou qualquer outra central de distribuição de valores que se julga competente para falar sobre arte.

Além disso, discutiremos, também, outra barreira a nossa percepção do mundo como forma: a sociedade de consumo e sua desenfreada produção de signos, imagens e informações que se tornam obsoletas antes mesmo que consigamos absorvê-las.

Será a partir da costura desses conceitos e teorias que desenvolveremos, neste capítulo, o alicerce para pensarmos as exposições *“Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”* e *“Não matarás – em tempos de crise é preciso estar com os artistas”*.

No primeiro capítulo deste trabalho falamos um pouco sobre a perda da função social tradicional da arte, após a revolução industrial, e como a partir disso o artista passou a empregar mais a sua subjetividade em sua produção. Antes disso, as obras eram feitas principalmente sob encomendas, realizadas, sobretudo, pela Igreja e pelo Estado.

Devido ao caráter moralizante da religião, a arte era usada, muitas vezes, como forma de figurar as regras de conduta e as histórias contadas para moldar os comportamentos da época. Após a Revolução Industrial esse vínculo foi rompido, e paralelamente, a cultura passou por transformações que mudaram a maneira como a religião é recebida e percebida. Mike Featherstone (1995), fala das diferentes maneiras que os autores interpretam essa transformação da religião e é por meio dos estudos dele que discutiremos essa questão.

Segundo Featherstone (1995), alguns autores acreditam que houve um desaparecimento progressivo das influências da religião em nossa vida social, fato que provocou uma crise de sentido e na eficácia do vínculo social. Para outros, no entanto, o que ocorreu foi a dissipação da religião em inúmeros complexos significativos quase-religiosos e não-religiosos, que tornaram a religião invisível. Há ainda os que acreditem que a religião transformou-se em uma atividade de lazer adquirida, como qualquer outro estilo de vida da cultura de consumo. Bem como as abordagens que consideram que houve uma substituição da religião pela arte. Tentando entender esses posicionamentos, contra-argumentamos, questionamos e pensamos criticamente eles nos seguintes capítulos:

De fato, podemos dizer, a partir dessas considerações, que há uma crise de sentido e na eficácia do vínculo social na contemporaneidade. Vivemos um momento de constante inovação e “as coisas podem ter qualquer sentido e elas não têm sentido algum. [...] As pessoas, seja qual for o lugar em que se encontrem, se sentem inteiramente estrangeiras, inclusive e principalmente em seu próprio país.” (ROLNIK, 2011, p.95). Há uma desorientação geral, gerada principalmente pelo sistema capitalista que exige inventividade e adaptação a todo o momento. Podemos atribuir a crise de sentido e eficácia do vínculo social ao desaparecimento das influências da religião na vida social? Realmente há um desaparecimento das influências da religião na vida social, no Brasil atualmente?

Também não podemos negar o surgimento de inúmeros complexos significativos quase-religiosos e não-religiosos, podem ter ocasionado a dissipação da religião, pois o desígnio precípua da religião de oferecer suporte para as questões existenciais enfrentadas pelo ser humano foi disperso. Analisando essa hipótese podemos considerar que essa dissipação poderia ter, realmente, enfraquecido a influência da religião?

A outra teoria apresenta a ideia de que a religião transformou-se num estilo de vida consumível como qualquer outro da cultura de consumo. E, realmente, o capitalismo sempre visa transformar tudo em mercadoria. Considerando a religião um produto, podemos assumir que seu papel moralizante na sociedade desapareceu?

Contra-argumentando a ideia da substituição da religião pela arte, Suely Rolnik sugere a existência de uma religião capitalista, que apoiada na nossa necessidade de imagens, capturam a nossa fé em paraísos que estariam nesse



mundo. Então não seria uma substituição pela arte, mas pela imagem. Substituição implica extinção do elemento predecessor, houve uma extinção da religião?

O que os guia em nossa subjetividade pós-fordista é a identificação com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa, tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existem paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num mundo além deste, que alguns privilegiados têm acesso a eles e, sobretudo, que podemos ser um destes VIP, bastando, para isso, investir toda a nossa energia vital. (ROLNIK, 2011, p.20)

Todas as teorias apresentadas são muito críveis e podem ser analisadas e pensadas sob diversos aspectos. Porém, devemos lembrar que este trabalho analisará as exposições ocorridas no Brasil, no ano de 2017, ou seja, estamos discutindo arte contemporânea brasileira. As teorias apresentadas estão no livro de Mike Featherstone, um sociólogo Inglês, portanto, não estão focadas no Brasil, mas falam de maneira geral, abordando mais os aspectos da cultura do que das artes visuais.

Quando discutimos o caso brasileiro, é difícil pensar em desaparecimento da religião, dissipação da religião, substituição da religião ou qualquer coisa nesse sentido. Os casos norteadores desta pesquisa – *Queermuseu* e *Não matará* – foram exemplos de uma intensa censura moral religiosa que fazia barreira à reflexão e ao debate, elementos cruciais para experienciar essas exposições. Os casos ocorreram em 2017, um ano antes das eleições, e em 2018 confirmou-se o crescimento do conservadorismo com os representantes que foram eleitos, inclusive, houve o fortalecimento da bancada evangélica no Congresso Nacional, bancada de fundamentalistas e ultraconservadores.

O que nos interessa, nesse caso, é, a partir dessas análises sobre religião, cultura, sociedade e arte, refletir se a religião, em nossa sociedade contemporânea, ocupa uma posição de dominação social, o que permitiria a ela ser produtora de ideologias. Nesse caso, a religião, ou, na forma dela, os líderes religiosos se sentiriam competentes para falar sobre vários aspectos da vida pública e privada, inclusive sobre arte, o que ela deve e o que não deve ser/ fazer/ mostrar.

A regra da competência designada por Chaui (2016) diz que o emissor, o receptor, o conteúdo da mensagem e a forma, o local e o tempo de sua transmissão já são definidos antecipadamente. E, além disso, separa os que “sabem” dos que “não sabem” – os que “não sabem” devem buscar saber por meio do *discurso sobre*, emitido pelos que “sabem”.

Como sabemos, em nossa sociedade, é tacitamente obedecida uma regra que designarei como a *regra da competência* e cuja síntese poderia ser assim enunciada: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. Em outras palavras, o emissor, o receptor e o conteúdo da mensagem, assim como a forma, o local e o tempo de sua transmissão dependem de normas prévias que decidem a respeito de quem pode falar e ouvir, o que pode ser dito e ouvido, onde e quando isso pode ser feito. A regra da competência também decide de antemão, portanto, quais são os excluídos do circuito de comunicação e de informação. Essa regra não só reafirma a divisão social do trabalho como algo “natural”, mas sobretudo como “racional”, entendendo por racionalidade a eficiência da realização ou execução de uma tarefa. E reafirma também a separação entre os que sabem e os que “não sabem”, estimulando nestes últimos o desejo de um acesso ao saber por intermédio da informação (isto é, por meio do *discurso sobre*). (CHAUI, 2011)

Visto que, as censuras que ocorreram em 2017 tinham um forte discurso religioso e conservador, a religião aparece, nesse cenário, como produtora de ideologias, que são inculcadas no observador, do que pode ser representado ou não nas obras de arte, refreando as possibilidades de debate e reflexão tão caras à arte contemporânea.

Além disso, vivemos hoje numa sociedade saturada de imagens. A nossa necessidade de imagem não precisa mais da arte para ser satisfeita, é saciada, principalmente, pela fotografia, cinema e redes sociais. Essa sobrecarga faz com que a subjetividade seja afetada por várias forças, causando uma desordem, e quanto maior a desordem mais facilmente somos capturados pelas centrais de distribuição de sentido e valor (Rolnik, 2011), ou seja, ideologias. A respeito dessa sobrecarga gerada graças aos múltiplos mundos que afetam a subjetividade em tempos curtíssimos, disse Rolnik:

A existência urbana e globalizada que instaura-se com o capitalismo, implica que os mundos a que está exposta a subjetividade em qualquer ponto do planeta multiplicam-se cada vez mais e variam numa velocidade cada vez mais estonteante (ROLNIK, 2003, p.3)

Segundo Suely Rolnik, temos duas formas de conhecer o mundo: como forma, a qual convoca a sensibilidade, e como força, que convoca a sensação. A capacidade de conhecer o mundo como força é atribuída ao corpo vibrátil, porque diz respeito à vibratibilidade do corpo diante das forças do mundo que o afetam. Conhecer o mundo como força é ser sensível ao encontro entre as forças das ondas nervosas que percorrem o corpo e as forças do mundo que o afetam.

Essas duas formas de apreensão do mundo criam um paradoxo constitutivo da sensibilidade humana, graças a esse paradoxo mobilizam-se na subjetividade humana as potências de criação e de resistência que pretendem responder à crise causada por esse paradoxo que pressiona, causa assombro e dá vertigem.

Quando nos deixamos levar por ideologias vamos perdendo a nossa sensibilidade ao corpo vibrátil, o que enfraquece a potência de criação (potência esta que, associada à potência de resistência, garante a expansão e continuidade da vida), o que agrava, ainda mais, a desordem, em um ciclo vicioso, explicado pela autora:

Quanto maior a desorientação, maior a vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem, investindo-as de um suposto saber. E quanto mais isso acontece, mais se agrava, necessariamente, a perda de sensibilidade ao corpo vibrátil: ele vai sendo mais e mais desconsiderado. Por sua vez, mais enfraquecida fica a potência de criação do desejo, mais intimidado e amortecido o gesto criador. Mais se acentua a desorientação. E quanto maior a desorientação...(ROLNIK, 2011, p.101)

Para o sociólogo francês Jean Baudrillard, essa desorientação é vista como uma alucinação superficial e estetizada da realidade. A fartura de imagens e signos dá origem a um mundo simulacional onde a distinção entre real e imaginário não existe, ou seja, há uma perda do senso de realidade. Isso implica a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos que com a incapacidade de encadear signos e imagens em sequências narrativas resulta numa busca constante por experiências intensas. Featherstone apresenta essa ideia convocando diversos autores para tratar deste assunto:

A cultura cotidiana pós-moderna é, portanto, uma cultura da diversidade e heterogeneidade estilísticas, de uma sobrecarga de imagens e simulações que resultam numa perda do referente ou do senso de realidade. A fragmentação subsequente do tempo numa série de presentes, mediante uma incapacidade de encadear signos e imagens em sequências narrativas, conduz a uma ênfase esquizofrênica nas experiências ardentes, imediatas, isoladas e sobrecarregadas de afetividade da presencialidade do mundo – “de intensidades”. (FEATHERSTONE, 1995, p.172)

Quer dizer, o sujeito encontra-se em um estado de indefinição, onde há uma perda do senso de realidade e uma desorientação provocada pela existência urbana e globalizada, que o afeta e o solicita recorrentemente em uma frequência exacerbada, fazendo com que ele esteja mais predisposto a submeter-se as ideologias difundidas pelas classes dominantes, que, no caso da nossa análise, é a religião, a qual, contemporaneamente no Brasil, está em uma posição de poder, sendo, dessa forma, detentora do *discurso sobre*, que dá ao sujeito a sensação de conhecimento a respeito do assunto do qual ela fala e assim rompe com o pensamento e a reflexão que deveriam acontecer. Este fato ocasiona no enfraquecimento da nossa potência de criação e conseqüentemente perdemos a sensibilidade ao nosso corpo vibrátil (nossa capacidade de conhecer o mundo como força por intermédio de sensações), e assim, cada vez mais desorientados, com menos senso da realidade, mais perplexos e doentes.

Esse ciclo, como visto no capítulo 1, pode ser interrompido pelo pensamento, fala, reflexão, questionamento, debate e qualquer meio que estimule nossa potência de criação e nos tirem do lugar de simples receptores e reprodutores de uma ideia ou uma moral externa

Será, por tanto, por intermédio desses encadeamentos e conceitos discutidos aqui que trataremos das questões das exposições “*Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*” e “*Não matarás – em tempos de crise é preciso estar com os artistas*”, no próximo capítulo.

## QUEERMUSEU E NÃO MATARÁS: CENSURA NA ARTE

No ano de 2017 aconteceu em Brasília a exposição intitulada “Não Matarás – Em Tempos de Crise é Preciso Estar com os Artistas”, a exposição contava com obras de 42 artistas de diferentes linguagens e curadoria de Wagner Barja; o seu título referia-se à coleção de José Zaragoza “Não Matarás” e à célebre frase do crítico de Arte Mário Pedrosa: “Em tempos de crise é preciso estar com os artistas”. No dia 13 de setembro de 2017, esta foi visitada por um grupo de deputados com intuito de averiguar o conteúdo das obras. Essa visita ocorreu após a interrupção da exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”, no dia 10 de setembro de 2017, em Porto Alegre, um mês antes do previsto para o fechamento. Segundo o deputado Marco Feliciano do PSC-SP, ele teria recebido denúncias de que o Museu Nacional da República abrigava obras com conteúdo semelhante ao do Queermuseu. Além dessas, outras obras e mostras tiveram seu conteúdo questionado na mesma época.

A exposição “Não Matarás”, que aconteceu no Museu Nacional da República, não foi fechada. Após esses acontecimentos ocorreram muitas manifestações contra a censura nas redes sociais e no dia 19 de setembro de 2017 30 parlamentares estiveram na exposição em apoio à arte. A respeito do ocorrido, disse o diretor do Museu, Wagner Barja: “Eu estou do lado dos artistas como disse o Mário Pedrosa. Eu não acredito nesse tipo de intervenção que vem com um olhar censor sobre a arte.” (BARRETO, 2017).

Dessa forma, podemos observar que o cenário político em que a arte está inserida é de embate, provocando censura, repressão e não aceitação; a subjetividade é afetada por essa cena. O observador está inserido em micropolíticas –“questões que envolvem os processos de subjetivação em sua

relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação” (ROLNIK, 2011, p.4) – que transformam e constituem o indivíduo por meio, muitas vezes, de ideologias que são difundidas conforme as necessidades do poder institucional.

Portanto, este capítulo tratará das exposições que sofreram com a ação de pretensos censores e, além disso, discutiremos como as ideologias arraigadas na subjetividade do indivíduo contemporâneo e globalmente conectado e participativo estimulam que censuras e repressões acometam a arte.

No dia 15 de agosto de 2017, foi aberta no Santander Cultural, em Porto Alegre, a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis. As 264 obras de 65 artistas datam do início do século 20 até a contemporaneidade. Foi a primeira exposição com uma abordagem exclusivamente Queer no Brasil e a primeira desse tamanho na América Latina.

A mostra deveria acontecer até o dia 8 de outubro de 2017 e contou com financiamento por isenção fiscal, via lei Rouanet, de R\$ 800 mil (CARNEIRO, 2018), todavia acabou sendo fechada às pressas após protestos por meio das redes sociais que acusavam algumas obras de possuírem conteúdo de pedofilia, zoofilia e blasfêmia.

Bia Leite foi uma das artistas participantes da mostra, e teve suas obras duramente criticadas por apresentarem crianças homossexuais. Para produzir as obras, a artista usou fotos e comentários postados no tumblr “Criança viada”. Segundo as acusações, as obras apresentavam apologia à pedofilia. A artista afirmou, em entrevista sobre o ocorrido, que o objetivo de seu trabalho é que as crianças LGBTs tenham sua existência respeitada e que o trabalho incomoda justamente porque mostra que os LGBTs sempre foram LGBTs. Nas palavras da artista brasileira,

– Nós, LGBTs, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nunca viramos LGBTs, nós sempre fomos. Todos devemos cuidar das crianças, e não reprimir a identidade delas ou seu modo de ser no mundo. Isso é muito grave. Sou totalmente contra a pedofilia e o abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário, é que essas crianças tenham suas existências respeitadas – diz a artista. (FOSTER, 2017)



Fig.1 – Bia Leite, *Travesti da lambada e deusa das águas*, 2013

*Travesti da lambada e deusa das águas* é uma das obras apresentadas no Santander Cultural e que sofreu fortes acusações de apologia à pedofilia. A obra faz parte da série “criança viada”, que foi produzida com fotos e comentários postados no tumblr “Criança viada”, e já esteve exposta em outras galerias e espaços de cultura – foi inclusive exposta no XIII seminário LGBT realizado na Câmara dos Deputados, em agosto de 2016, porém apenas no *Queermuseu* sofreu tais acusações.

Outro artista que acirrou as polêmicas em torno da exposição foi Fernando Baril. Sua obra representa Jesus Cristo crucificado com vários braços em referência à deusa Schiva, com vários elementos da cultura pop ocidental e do consumismo nas mãos e em uma mesa abaixo da Cristo, conforme mostra a

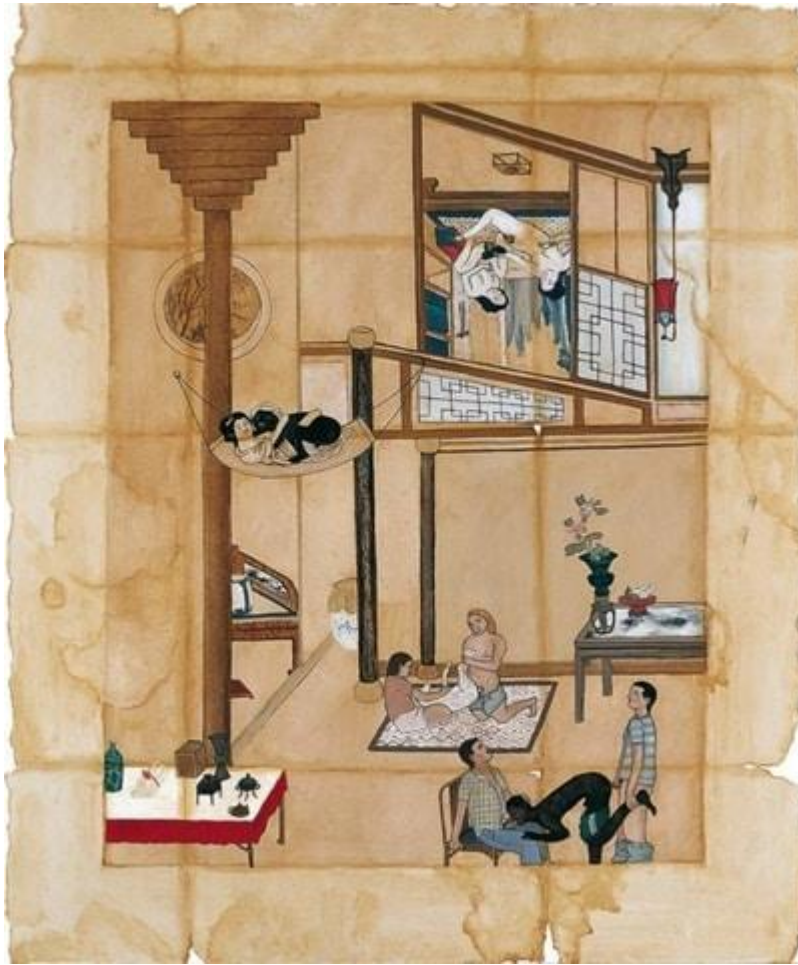
imagem na página a seguir. A tela foi pintada no final dos anos 90 e durante a *Queermuseu* foi um dos objetos acusados de blasfêmia. Sobre isso, o artista comentou em entrevista para um jornal:

– Aquele quadro tem 21 anos. Era uma semana santa, e eu estava lendo sobre as santas indianas, então resolvi fazer uma cruz entre Jesus Cristo e a deusa Shiva. Deu aquele montarêu [sic] de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem – explica Baril, que desabafa: – Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse "desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde", ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser. (FOSTER, 2017)



Fig. 2 – Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, 1996





*Fig. 3 – Adriana Varejão, Cena de Interior II, 1994*

Cena de interior II é um óleo sobre tela de Adriana Varejão, pintado há mais de 20 anos e que com certeza já foi exposto em diversos outros espaços, mas nessa exposição foi identificado nela um conteúdo de zoofilia. Aparentemente os censores não conhecem muito de arte visto que as obras censuradas já estão no circuito das artes há muito tempo e só agora eles as acusam. Sentem-se, todavia, possuidores de um profundo conhecimento sobre arte e sobre o que pode ser apresentado nas obras.

Sérgio Bruno Martins – crítico de arte e professor da PUC-Rio –, disse em reportagem realizada pela BBC News Brasil no Rio de Janeiro que as obras terem sido associadas à pedofilia e à zoofilia demonstra uma noção ingênua e moralizante da representação, que acredita que há uma anuência do artista àquilo que está sendo representado. (CARNEIRO, 2018)

O crítico de arte e professor falou à reportagem da BBC news Brasil que o caso ter ocorrido em um centro cultural do setor privado é indício de um público conservador, pois “se uma instituição faz a avaliação de que o seu público está pautado por valores mais conservadores, vai tentar atendê-los.” Completou ainda afirmando: “Podem ter algum compromisso com a arte, mas o primeiro compromisso é com a imagem da marca.” (CARNEIRO, 2018).

Depois do fechamento da exposição, cercada de polêmicas, houve tentativa de levar a exposição para o Museu de Arte do Rio (MAR), porém a proposta foi veementemente negada pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivela, que sobre isso afirmou que a exposição não ocorreria no MAR (Museu de Arte do Rio), “só se for no fundo do mar”, debochou o prefeito.

Após os debates travados na internet e toda a discussão gerada em torno da exposição, que foi pouco visitada devido ao tempo curto em que esteve em cartaz, o curador Gaudêncio Fidelis remontou-a, em agosto de 2018, um ano após a primeira abertura, por intermédio de uma campanha de financiamento coletivo que arrecadou mais de R\$ 1 milhão. Segundo o curador, haviam criado uma narrativa falsa para as obras, descontextualizado-as. Essa remontagem da exposição buscava restituir o lugar na história da arte dessas peças que passaram por um processo difamatório. (CARNEIRO, 2018)

De acordo com os fatos ocorridos envolvendo a exposição *Queermuseu*: tanto o fechamento, que ocorreu em 2017, da exposição no Santander Cultural e a declaração do prefeito do Rio de Janeiro que negava a possibilidade de realizar a exposição no Museu de Arte do Rio, como também os esforços realizados para reabrir a *Queermuseu*, demonstram que a maneira como a arte é vista pelo público geral é plural. No entanto, neste capítulo analisaremos, principalmente, os prováveis motivos das censuras em exposições contemporâneas.

O ano de 2017 foi marcado por diversos atos de repressão e censura a várias formas de arte e expressão. Após o ocorrido em Porto Alegre – o fechamento da exposição no Santander Cultural –, diferentes formas de arte sofreram questionamentos e críticas repressivas. Entre elas, a exposição “Não matarás – Em Tempos de Crise é Preciso Estar com os Artistas”, que abriu em agosto de 2017, no Museu Nacional da República, em Brasília.

A exposição contava com três elementos norteadores: a coleção “Não matarás”, doada pelo artista e publicitário espanhol José Zaragoza em 2013, com

59 obras que criticam a ditadura militar brasileira; o tríptico em tinta óleo sobre madeira de João Câmara, intitulado “Exposição de Motivos de Violência”, que foi vencedor do 4º Grande Prêmio do Salão de Arte do Distrito Federal ocorrido em 1967 – na ocasião, o evento foi fechado e as obras confiscadas –; e, a frase de Mario Pedrosa “Em tempos de crise melhor ficar do lado dos artistas”.



Fig. 4 – João Câmara, *Exposição e motivos da violência*, 1967

A exposição tinha um forte teor crítico e convidava à reflexão, apresentando obras que provocam e perturbam o espectador, muito além da simples contemplação do belo e sublime, ou do divertimento e tranquilidade, que muitas vezes é esperada pelo público em geral e que, principalmente, desde a arte moderna e contemporânea já não é um recurso tão presente nas obras, visto que atualmente a contemplação implica algum sobressalto, segundo análise da psicanalista Tânia Rivera, em seu livro *Arte e psicanálise*, de 2005.

E realmente perturbou. No dia 13 de setembro de 2017, “Não matarás” foi visitada por membros da frente parlamentar evangélica – o grupo contava com os deputados Takayama (PSC-PR); Pastor Marco Feliciano (PSC-SP); Arolde de Oliveira (PSC-RJ); Lincoln Portela (PRB-MG); Marcos Soares (DEM-RJ); e Luciano Braga (PRB-BA) –, o objetivo da visita seria “inspecionar” o conteúdo das

obras, pois um dos deputados teria recebido denúncia, via *WhatsApp*, alegando incômodo com imagens de corpos nus.

Wagner Barja, diretor do museu e curador da exposição lamentou o ocorrido em entrevista para o Extra Classe: “Aliás, isso é terrível, não é? A nudez nunca vai ser castigada no universo das artes. [...] Não pode ser tratada dessa forma que eles estão querendo tratar, cheio de dogmas, cheio de problemas, preconceitos” disse o diretor.

De fato, “o público parece desorientado diante da arte contemporânea”, segundo a teórica de arte contemporânea francesa Anne Cauquelin (2005, p.9). Apesar de ser cada vez maior o número de obras; os museus e as galerias se multiplicarem, a arte está afastada do público. Esse afastamento provoca a adesão, por parte do público ordinário, de ideologias a respeito do que deve ser a arte, o artista, o mercado (CAUQUELIN, 2005), cria-se expectativas que não são satisfeitas na maioria das exposições contemporâneas. Devido a isso, não existe um grande interesse pela arte, as pessoas buscam divertimento e tranquilidade, na vida moderna não há espaço para a contemplação como ela é atualmente.

E esse é um dado que atinge todas as faixas sociais: “Na realidade cotidiana” - escreveu Mario Pedrosa - “as massas não mostram nenhum interesse pelas artes. Aliás, as chamadas elites também não mostram interesse mais profundo por elas. O que interessa as massas é o cinema, o futebol, o boxe, o circo, o teatro chulo ou *vaudevillesco*, o carnaval. O grande móvel delas é divertir-se. Elas são absolutamente indiferentes, tanto à boa pintura figurativa quanto à abstrata. As elites também só querem divertimento. É natural que tal aconteça. A civilização burguesa, nas suas expressões mais felizes, é uma civilização de extrovertidos. A exteriorização é sua característica mais geral. O ritmo acelerado da vida moderna, por sua vez, não deixa ao homem tempo para a contemplação. E pintura, como escultura, exige contemplação.” (AMARAL, 2003, p.6)

Os “novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização, exigiram e deram forma a um novo tipo de consumidor-observador” (CRARY, 2012, p.20), exposto a múltiplas forças. O sujeito, inserido nessa aldeia global que vivemos desde que essa existência urbana e globalizada instaurou-se, com o capitalismo, tem sua capacidade de encadear signos em uma sequência narrativa prejudicada devido a uma sobrecarga de informações, signos e imagens (FEATHERSTONE, 1995).

Como consequência dessa normatização e sujeição do observador contemporâneo, analisada na adesão de ideologias do que deve ser a arte e, também, na incapacidade do sujeito contemporâneo de encadear signos em uma sequência narrativa, há um olhar censor e dogmático sobre a arte que prejudica a apreensão dos objetos.

As censuras que ocorreram em 2017 podem ser entendidas por meio desse espectro. A exposição “Não matarás”, por exemplo, recebeu a visita de deputados que se arrogam censores, mas que não obtiveram êxito, pois, como disse Wagner Barja, diretor do Museu Nacional da República: “Não é um chilique de alguém que se arvora censor que vai fechar uma exposição ou retirar alguma obra de uma exposição” (BARRETO, 2017). Contudo, é sintomático que eles sejam representantes eleitos por pessoas que supostamente têm crenças e ideias semelhantes as deles e que a “inspeção” no museu tenha sido motivada por uma denúncia feita por alguém que alegou estar incomodado com os nus.

“O nu atravessa a arte desde os seus primórdios. Nós vamos fechar o Louvre? Vamos censurar o Museu do Prado, a Capela Sistina?” questionou Wagner Barja em entrevista sobre o assunto (BARRETO, 2017), essa interpretação e recepção negativa do nu pode ser explicada por intermédio das ideologias aderidas pelo público não especializado e da incapacidade do sujeito contemporâneo de encadear signos em uma sequência narrativa, já comentadas anteriormente e aqui exemplificadas.

Assim sendo, podemos observar que há, na contemporaneidade, certa dificuldade para o público não especializado em conectar-se com a arte, deixando de a entender como espaço de questionamento e de incertezas sobre diferentes aspectos da vida. Com isso quero dizer que a barreira da ideologia e da inaptidão, apresentada pelo sujeito contemporâneo, de encadear signos em sequências lógicas, defasa a comunicação da obra com o público.

“Não matarás – em tempos de crise é preciso estar com os artistas” foi uma exposição política e que convidava à reflexão, como enfatizado pelo artista que participou da mostra, Carlos Lin “A exposição é um ato político, de expressão coletiva, contra formas arbitrárias e ditatoriais de exercício do poder. Minha obra faz um trabalho poético de evocar a natureza-morta como contraponto à tradição pictórica. Arte é aquilo que acontece”. Apesar disso, a mensagem não foi recebida

dessa maneira e o que deveria promover a consciência e a ação revolucionária, provocou a repressão e a censura.

Uma possível maneira de transpor essas barreiras, que impedem o acesso do público não especializado à arte, é a “socialização da arte”, segundo Canclini isso implica esforços tanto dos artistas como do público:

Embora “a prática socializadora da arte seja um instrumento para suscitar a consciência e a ação revolucionárias”, a mudança de função (...) “depende do conjunto da sociedade. É preciso que os artistas imaginem novas obras e experiências, que redefinem seu ofício e seu modo de vincular-se com os receptores; mas é indispensável, também, que se forme um novo público, não apenas pela ação da arte, como pela modificação sistemática de todos os meios de sensibilização visual.” (CANCLINI *apud* AMARAL, 2003, p.26)

No entanto, devemos tomar muito cuidado, pois não devemos “superestimar a importância das crenças produzidas, classificadas e discutidas primordialmente pelos especialistas do signo” e colocá-la em uma relação vertical com os usos práticos do conhecimento se a gente “subestimar a relevância do conhecimento prático, dos esquemas classificatórios e das disposições implícitas, de senso comum” (FEATHERSTONE, 1995, p.162-163). Da mesma forma que não devemos pretender “educar” o povo para entender a arte, “quando o povo diz que não entende ou que não gosta da obra se resolve afirmando que o povo deve ser educado para que a entenda” (FERRARI *apud* AMARAL, 2003, p. 28).

Portanto, vimos que na contemporaneidade, com essa existência globalizada e pautada pelo consumo, os sujeitos estão perdendo a sensibilidade ao corpo vibrátil, o que os deixa mais suscetíveis a submeter-se às ideologias. Ideologias que impregnam a sociedade sob a aparência de moral religiosa e que impedem a reflexão, o questionamento e o debate diante de exposições como *Queermuseu* e *Não matarás*, ações essenciais no olhar de quem visita mostras tão críticas e polêmicas quanto essas.

Ademais, podemos perceber a importância dos espaços públicos de exposição. Enquanto o Santander Cultural optou por fechar a exposição após as polêmicas, esclarecendo em nota que “o objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia”, o espaço cultural do Banco Santander, mantido por incentivo fiscal, está preocupado

prioritariamente com a imagem de sua empresa e a satisfação de seus clientes. Assim e após o ocorrido em 2017, uma arte que incomode, que provoque questionamentos ou que cause “discórdia”, dificilmente será levada adiante por eles. Por outro lado, as tentativas de censura no Museu Nacional da República foram respondidas pelo curador, Wagner Barja, da seguinte maneira: “Não é um chique de alguém que se arvora censor que vai fechar uma exposição ou retirar alguma obra de uma exposição” (BARRETO, 2017).

Por fim, vemos que as relações da arte com a sociedade são complexas, que as censuras, atualmente em nosso País, são realizadas inicialmente pela população que, diante dos arranjos ideológicos e organizações sociais, vê a arte com um olhar cheio de dogmas, preconceitos e conservadorismo impositivos.

## CONCLUSÕES E TRABALHOS FUTUROS

Neste trabalho podemos observar como as mudanças na função do artista o levaram à uma aproximação maior da obra de arte com questões sociais e do contexto ambiental do artista, estabelecendo uma relação de enfrentamento entre arte e ideologia (compreendendo ideologia segundo Marilena Chaui).

Além disso, foi discutida a relação entre arte e o pensamento religioso, apresentando a religião como uma possível produtora de ideologias, com a qual julga-se competente para falar sobre arte: o que deve ou não conter nas obras, como deve ser apresentado, pra quem pode ser mostrado etc. Também, discutimos como o modo de consumo e produção rápido pode ser facilitador da desorientação que nos deixa propensos a essas ideologias.

Por fim, apontamos a relação entre os conceitos e ideias desenvolvidos ao longo do trabalho e as censuras que ocorreram em 2017 em Porto Alegre (*Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*) e em Brasília (*Não matarás – Em tempos de crise é preciso estar com os artistas*).

Concluimos que, a partir da separação artista-artífice, ocorrida após a revolução industrial, a arte se aproximou mais da realidade do artista, tornando-se, ainda mais, um produto da subjetividade, fazendo com que ela estabelecesse uma relação de enfrentamento com as ideologias da época na qual estava inserida. A arte é, portanto, a quebra do silêncio que sustenta o discurso ideológico.

Quando fazemos falar o silêncio que sustenta a ideologia, produzimos um *outro* discurso, o contradiscurso da ideologia, pois o silêncio, ao ser falado, destrói o discurso que o silenciava. (CHAUI, 2016)



Observamos que um dos produtores dessas ideologias é a religião, que amparada pela desorientação causada pelo sistema capitalista, vê uma brecha para inculcar ideologias. E, no Brasil, há um crescimento do poder e das influências principalmente do protestantismo, o que o torna, supostamente, competente (CHAUI, 2016) para falar inclusive sobre arte. Essa moral e bons costumes, difundido e pregado pela igreja, impede que o sujeito coloque-se diante de uma obra disposto a viver uma experiência que demanda pensamento e reflexão, ao invés disso, apropriam-se intelectualmente de um suposto conhecimento passado pela igreja do que pode ou não ser representado pela arte e de como isso deve ser feito e até mesmo pra quem.

Porém, não podemos deslegitimar o discurso de arte emitido pelo público (inclusive não especializado), devemos, na verdade, encontrar maneiras eficazes de incentivar o debate e a reflexão para quebrar os silêncios e destruir as ideologias.

Além disso, ficou claro para nós a importância dos espaços públicos de exposição por eles possuírem grande visibilidade e certa autonomia para colocar a arte nesse lugar de quebra de silêncio e enfrentamento de ideologias, lugar próprio da arte.

O tema das censuras realizadas pelo público geral e provocadas por ideologias é vasto, são diversas as abordagens que podem ser realizadas a partir desse tema. Escolhemos tratar a partir do viés do pensamento moralista religioso pois parecia ser o mais tangível nos casos analisados mesmo cientes e reconhecendo que a religião não é a única central de distribuição de valor e sentido. Além disso, há muito o quê se falar, em continuidade a este trabalho, a respeito das influências do capitalismo na sujeição às ideologias e sobre a desorientação que vivemos devido a grande quantidade de imagens e informações as quais estamos expostos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª. edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003. ISBN: 85-7553-011-9

**ARACY Amaral**. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10/aracy-amaral>>. Acesso em: 28 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARRETO, Marcelo Menna. **Bancada evangélica tenta constranger exposição por conter nudez, 2017**. Disponível em: <<https://www.extraclasse.org.br/geral/2017/09/bancada-evangelica-tenta-constranger-mostra-por-conter-nudez/>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019.

CARNEIRO, Júlia Dias. **‘Queremuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio, 2018**. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em: 06 de Jun de 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea uma introdução**. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005. ISBN: 85-99102-18-4

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Ideologia e educação**. Educ. Pesqui., São Paulo , v. 42, n. 1, p. 245-258, Mar. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022016000100245&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022016000100245&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX.** – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FABRIS, Annateresa et al. **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura.** São Paulo: FAPESP. Belo Horizonte: c/ Arte, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós modernismo.** Tradução: Júlio Assis Simões. São paulo: Studio Nobel, 1995. ISBN: 85-85445-34-3

FOSTER, Gustavo. **“Queermuseu”:** quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. Disponível em:  
<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>> Acesso em: 11 de Jun de 2019

**MÁRIO Pedrosa.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa>>. Acesso em: 28 de Mai. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PEDROSA, Mário. Mundo **em crise, homem em crise, arte em crise**, 1967. In: Mundo, Homem, Arte em Crise – 1ª ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1975

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise** — 2.ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011

ROLNIK, Suely. **Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma**, 2003. Disponível em:  
<<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Acesso em: 10 de Mai de 2019.