

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE
PGEHA-USP

RODRIGO DE SANTANA GONÇALVES

Censura às artes visuais no Brasil do século XXI: Um olhar sobre Cena do Interior II, La Bête e This is not California.

SÃO PAULO

2022

RODRIGO DE SANTANA GONÇALVES

Censura às artes visuais no Brasil do século XXI: Um olhar sobre Cena do Interior II, La Bête e This is not California.

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: História e historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Gg63cc Gonçalves, Rodrigo de Santana
Censura às artes visuais no Brasil do século XXI:
Um olhar sobre Cena do Interior II, La Bête e This is
not California. / Rodrigo de Santana Gonçalves;
orientadora Maria Cristina Castilho Costa - São
Paulo, 2022.
101 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Censura. 2. Arte. 3. Liberdade de Expressão. I.
Costa, Maria Cristina Castilho, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

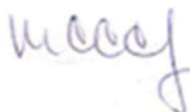
Nome do(a) aluno(a): Rodrigo de Santana Gonçalves

Data da defesa: 20/10/2022

Nome do Prof(a). orientador(a): Prof.a Dra. Maria Cristina Castilho Costa

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 14 /11/2022



Assinatura do(a) orientador(a)

GONÇALVES, Rodrigo de Santana. **Censura às artes visuais no Brasil do século XXI: Um olhar sobre *Cena do Interior II, La Bête e This is not California***. 2022.

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação Internunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Internunidades em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho aos que acreditam na arte e na liberdade de expressão como fatores preponderantes do desenvolvimento humano, para que possamos gozar de um mundo com cada vez maior diversidade e pluralidade.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer o carinho da minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Castilho Costa, que há 10 anos me proporcionou oportunidade de acompanhar seus passos e profundos ensinamentos nos estudos de arte, educação, censura e liberdade de expressão. De maneira dialógica e convidativa, Cristina Costa sempre fez questão de manter as portas abertas para trocas e discussões desde um já longínquo 2012, quando obtive o título de Especialista em Educomunicação contando com sua orientação, até este especial momento. Com certeza, Cristina é uma fonte de inspiração para meus percursos e continua alterando minha percepção de mundo sob a sensibilidade humana.

Agradeço a paciência, força e resiliência que emanaram dos meus pais e familiares, que sempre estiveram juntos comigo nessa jornada, abraçando e endossando meus sonhos, mesmo nos momentos de maiores ausências e dificuldades. Sem a maturidade, experiência e tranquilidade que me trouxeram, o caminho, que já é per se complexo, teria sido muito mais difícil.

Por fim, agradeço aos meus colegas do NAP OBCOM-USP pela imensa troca de conhecimento proporcionada pelos encontros, debates e pesquisas realizados na busca do entendimento sobre a censura e a liberdade de expressão; a participação nesse núcleo me gerou ainda mais vontade de seguir na batalha, com acesso direto a mentes brilhantes que acreditam que a pesquisa científica é, além de tudo, um fator propulsor de mudança da sociedade.

RESUMO

GONÇALVES, Rodrigo de Santana. **Censura às artes visuais no Brasil do século XXI: Um olhar sobre *Cena do Interior II*, *La Bête* e *This is not California*.** 2022.

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação Internunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Internunidades em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

Esta pesquisa teve como propósito compreender as atuais justificativas censórias sobre as artes visuais no Brasil do século XXI, uma vez que recentemente houve relevante aumento de ataques às manifestações artísticas no País. Considerando como ponto de partida as pinturas *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, *This is not California*, de Francisco Hertz, e a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, o texto investiga e analisa as repressões censórias às artes a partir dessas obras e sua ressonância com os motivos de censura do passado. Apesar de ser uma garantia constitucional, a liberdade de expressão artística continua sob constante ataque, agora com a forma de uma censura pulverizada e descentralizada, que trafega entre o público e o privado. Essa pesquisa visou a investigar tais formas censórias contra a liberdade de expressão, tão necessária às artes e à sociedade.

Palavras-chave: Censura; Arte; Adriana Varejão; Wagner Schwartz; Francisco Hertz.

ABSTRACT

GONÇALVES, Rodrigo de Santana. *Censorship of the visual arts in 21st century Brazil:*

A view on Cena do Interior II, La Bête and This is not California. 2022

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação Internunidade em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Internunidades em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

The research aimed to understand the current censorship justifications over the visual arts in Brazil in the 21st century, since there has recently been a significant increase in attacks on Brazilian artistic manifestations. Taking as a starting point the paintings *Cena do Interior II* by Adriana Varejão, *This is not California* by Francisco Hurtz, and the performance *La Bête* by Wagner Schwartz, the text investigates and analyzes the censorship repressions of the arts from these works and their resonance with the reasons for censorship of the past. Despite being guaranteed by law in Brazil, freedom of artistic expression remains under constant attack, now in the form of a pulverized and decentralized censorship, which travels between the public and private sectors. This research aimed to investigate such censorship forms against freedom of expression, so necessary to the arts and society.

Keywords: Censorship; Art; Adriana Varejão; Wagner Schwartz; Francisco Hurtz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1. Otto Dix, Aleijados da Guerra. 1920..... | 20 |
| Figura 2. Adolf Hitler na exposição de Arte Degenerada, 1937..... | 22 |
| Figura 3. Anita Malfatti, O Homem Amarelo. 1915-1916..... | 24 |
| Figura 4. Hélio Oiticica, Parangolé, Capa 30. 1972..... | 29 |
| Figura 5. Márcia X, Desenhando com Terços. 2000-2001..... | 32 |
| Figura 6. Deus Pã e a cabra, encontrada em Herculano. Cerca 79 a.C. | 34 |
| Figura 7. Tintinabulum (campainha) encontrado em Pompéia. Cerca 29 a.C. | 34 |
| Figura 8. Kitagawa Utumaro, Monge budista tem relação com chigo do templo. Cerca 1803..... | 35 |
| Figura 9. Ren Hang, Sem-título, 2017 | 37 |
| Figura 10. Vista externa da Galeria Adriana Varejão – Centro de Arte Contemporânea Inhotim. | 42 |
| Figura 11. Fotografia visão parcial da obra Celacanto Provoca Maremoto, 2004-2008, Centro de Arte Contemporânea Inhotim | 43 |
| Figura 12. Adriana Varejão. Celacanto Provoca Maremoto (detalhe). 2004-2008..... | 44 |
| Figura 13. Jean Baptiste Debret. Um Jantar Brasileiro. 1827..... | 44 |
| Figura 14. Adriana Varejão. Filho Bastardo II, Cena do Interior. 1992 | 46 |
| Figura 15. Adriana Varejão. Filho Bastardo II, Cena do Interior (detalhe). 1992 | 46 |
| Figura 16. Adriana Varejão. Éden. 1992..... | 48 |
| Figura 17. Qiu Ying. Album de pinturas sobre seda (detalhe). Cerca 1520..... | 51 |
| Figura 18. Adriana Varejão. Cena do Interior II. 1994 | 52 |
| Figura 19. Katsukawa Shuncho. Mulher com Harigata. Cerca 1780..... | 53 |
| Figura 20. Adriana Varejão. Cena do Interior II (detalhe). 1994..... | 53 |
| Figura 21. Adriana Varejão. Cena do Interior II (detalhe). 1994..... | 54 |
| Figura 22. Adriana Varejão. Cena do Interior II (detalhe). 1994..... | 55 |
| Figura 23. Wagner Schwartz. La Bête. 2005..... | 61 |
| Figura 24. Apresentação da performance La Bête de Wagner Schwartz no Palais de Tokyo em Paris. 2015 | 62 |
| Figura 25. Parte do vídeo viral recortado e editado da performance <i>La Bête</i> de Wagner Schwartz, compartilhado em plataformas digitais. 2017..... | 63 |

| | |
|--|----|
| Figura 26. Wagner Schwartz. Transobjeto. 2003..... | 65 |
| Figura 27. Lygia Clark. O eu e o tu. 1967..... | 66 |
| Figura 28. Movimento Brasil Livre (MBL) reage intensamente nas redes sociais contra performance <i>La Bête</i> , realizada no Museu de ArteModerna (MAM-SP). 2017..... | 68 |
| Figura 29. O então Deputado Federal Jair Messias Bolsonaro em reação à performance <i>La Bête</i> . 2017..... | 69 |
| Figura 30. Deputado Federal Marco Feliciano sobre <i>La Bête</i> . 2017..... | 69 |
| Figura 31. Manifestantes em frente ao MAM-SP, protestando contra a performance <i>La Bête</i> . 2017..... | 70 |
| Figura 32. Maikon K. <i>DNA de DAN</i> . 2015..... | 71 |
| Figura 33. Francisco Hurtz. Escolha/Escola. 2016..... | 74 |
| Figura 34. Francisco Hurtz. Gay Porn Malevich. 2019..... | 74 |
| Figura 35. Francisco Hurtz. Gay Instead. 2015..... | 75 |
| Figura 36. Francisco Hurtz. This is Not California. 2020..... | 76 |
| Figura 37. Fefa Lins. Preparar o Terreno. 2021..... | 77 |
| Figura 38. Alerta atual (2022) da plataforma Instagram ao artista Francisco Hurtz sobre o status de sua conta pessoal. 2022..... | 78 |
| Figura 39. Francisco Hurtz. Solitário. 2021..... | 78 |
| Figura 40. Caravaggio. Amor Vincit Omnia. 1602..... | 79 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-------|
| Quadro 1 - Obras – Apresentações/Censura / Ataques..... | 60 |
| Quadro 2 - Repercussão mídia/Motivos alegados pela censura..... | 60 |
| Quadro 3 - Agente(s) Censório(s)..... | 60 |
| Quadro 4 - Obras – Apresentações/Censura / Ataques..... | 72 |
| Quadro 5 - Repercussão mídia/Motivos alegados pela censura..... | 72 |
| Quadro 6 - Agente(s) Censório(s)..... | 72/73 |
| Quadro 7 - Obras – Apresentações/Censura / Ataques..... | 86 |
| Quadro 8 - Repercussão mídia/Motivos alegados pela censura..... | 86 |
| Quadro 9 - Agente(s) Censório(s)..... | 86 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-----------------|---|
| CACI | Centro de Arte Contemporânea Inhotim |
| CPI | Comissão Parlamentar de Investigação |
| DF | Distrito Federal |
| DIP | Departamento de Imprensa e Propaganda |
| EAV/Parque Laje | Escola de Artes Visuais do Parque Laje |
| MAM-RJ | Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro |
| MAM-SP | Museu de Arte Moderna de São Paulo |
| MAR | Museu de Arte do Rio de Janeiro |
| MBL | Movimento Brasil Livre |
| MPF | Ministério Público Federal |
| NAP-OBCOM-USP | Núcleo de Apoio à Pesquisa - Observatório de Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão da Universidade de São Paulo |
| PFDC | Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão |
| PM | Polícia Militar |
| PM-DF | Polícia Militar do Distrito Federal |
| PM-PR | Polícia Militar do Paraná |
| PUC-RJ | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro |
| SCDP | Serviço de Censura de Diversões Públicas |
| SESC | Serviço Social do Comércio |
| UFU | Universidade Federal de Uberlândia |
| URSS | União das Repúblicas Socialistas Soviéticas |

Sumário

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO: Arte e censura através dos tempos, reflexões na contemporaneidade..... | 14 |
| Capítulo 1 -..... | 16 |
| Modernidade: a incursão artística sobre a liberdade criativa..... | 16 |
| 1.2 Mercado da arte e liberdade de expressão..... | 18 |
| 1.3 <i>Arte Degenerada</i> e o segundo pós-guerra..... | 20 |
| Capítulo 2..... | 23 |
| – Inovação estética, <i>brasilidade revolucionária</i> , e erotismo na arte..... | 23 |
| 2.1. Rompantes subversivos e a <i>estrutura de sentimento</i> | 26 |
| 2.2 Arte Contemporânea: Repressões do passado, pressões do presente..... | 30 |
| 2.3 <i>Corpora erotic</i>: A censura ao erótico e o estigma do pornográfico nas artes visuais contemporâneas..... | 31 |
| 2.4 Milenar representação do prazer..... | 32 |
| 2.5 Erótico e Pornográfico..... | 36 |
| 2.6 <i>Corpus</i> erótico..... | 38 |
| Capítulo 3..... | 38 |
| 1. Procedimentos Metodológicos..... | 38 |
| Capítulo 4. Cena do Interior II..... | 41 |
| 4.1 Adriana Varejão..... | 41 |
| 4.2 Filhos Bastardos..... | 44 |
| 4.3 As palavras e Shunga..... | 48 |
| 4.4 As cenas eróticas de <i>Cena do Interior II</i> | 51 |
| 4.5 Censura em cena..... | 56 |
| 4.6 Causas da Censura, Cenas do Exterior..... | 58 |
| Capítulo 5. La Bête..... | 61 |
| 5.1 Wagner Schwartz..... | 63 |
| 5.2 <i>Bichos</i> e feras..... | 67 |
| 6.1 Francisco Hurtz..... | 73 |
| 6.2 Censura “Instagramável”..... | 76 |
| 6.3 Sociedade em rede privada..... | 79 |
| 6.4. Invisibilidade algorítmica..... | 81 |
| 6.5. Censura em rede – Privacidade e Privação..... | 83 |
| Considerações Finais..... | 87 |
| 1. <i>Capitalismo artista</i>, sociedade do <i>hiperespetáculo</i> e estética relacional..... | 87 |
| 2. Resistência e <i>regime estético das artes</i>..... | 88 |
| 3. Censura à luz do presente..... | 90 |

1 INTRODUÇÃO: Arte e censura através dos tempos, reflexões na contemporaneidade.

A censura e a repressão sistemáticas à liberdade criativa de artistas e intelectuais e sobre suas obras e pensamentos sempre estiveram presentes na história da humanidade, conforme salienta Cristina Costa (2018). A mesma autora aponta que a censura é tão antiga quanto o próprio homem, uma vez que a partir do momento que “deixamos o estado de natureza, na qual nos sentíamos parte do universo e da natureza, iniciando um longo caminho que nos levaria ao nosso estado de cultura, passamos a conviver com a repressão dos nossos instintos” (COSTA; SOUSA, 2018, p. 7). Porém, o ato censório sobre a arte aumenta substancialmente a partir do momento em que ela começa a ser cada vez mais relevante e/ou questionadora politicamente. O poder centralizado deseja o apoio do artista e, conseqüentemente, que deste não venha qualquer tipo de crítica.

Conforme afirma Ferdinando Martins (2018), nos últimos anos uma série de eventos censórios agiram sobre as artes no Brasil e ganharam novos ímpetus na sociedade; diversas tentativas de repressão apareceram como “formas de contenção do sujeito contemporâneo” (MARTINS, 2018), de modo que a censura às artes na atualidade tem atuado fortemente para garantir a manutenção do *status quo* visado pelo poder centralizado, bem como a manutenção de certa moralidade conservadora, garantida por meio de hipocrisia, dissimulação e abjeção em relação às artes e aos artistas.

Para que possamos entender o início do embate entre liberdade artística e recrudescimento censório, explorar-se-á brevemente o início de uma maior liberdade criativa dos artistas a partir do Renascimento e da institucionalização da arte na Europa. Tratando de seu conceito de campo artístico, Pierre Bourdieu, em seu livro *as Regras da Arte* (2016), assevera que já no século XIX o artista figura como um

profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica da sua arte. (BOURDIEU, 2016, p. 95)

Tendo isso em vista, esta introdução se dividirá em dois subitens. No primeiro, evoca-se o início do desenvolvimento de uma maior liberdade artística a partir do momento da profissionalização da arte na sociedade; no segundo, explora-se, com foco na produção artística brasileira, as rupturas artísticas/estéticas e os embates advindos dos períodos que antecederam a arte contemporânea (que representou uma total mudança na relação da arte com o público e a sociedade em si), para abordar na sequência a arte contemporânea *per se* e sua relação com temas como a sexualidade e o erótico, uma vez que se observou uma grande incidência da

censura sobre obras de arte do presente que evocaram esses temas. Esse breve relato histórico, de um ponto de vista sociológico da arte, nos traz uma jornada introdutória para a pesquisa, pois, ao refletir sobre tais questões seculares, cria-se uma importante base para o desenvolvimento da análise sobre o ataque à liberdade criativa da arte na contemporaneidade.

Mesmo passados séculos desde que emergiu uma exploração artística com mais liberdade temática e estética, contando com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que garante a liberdade de expressão por meio de seu artigo 19º desde 1948¹, bem como a Constituição Brasileira de 1988, que em seu artigo 5º garante a liberdade de expressão artística, podemos observar que a arte continua sob constante censura, sofrendo ataques de uma parcela conservadora da sociedade, bem como de instâncias do poder na atualidade (COSTA, 2018).

Após as partes da introdução e metodologia, seguem-se os capítulos investigativos sobre as três obras censuradas que compõem o *corpus* desta pesquisa, sendo elas a pintura *Cena do Interior II* (1994), de Adriana Varejão, a performance *La Bête* (2005), de Wagner Schwartz, e a pintura *This is not California* (2020), de Francisco Hurtz. É importante frisar desde o princípio que esta pesquisa é pautada principalmente nas artes visuais e em suas linguagens (desenho, pintura, escultura e performance artística).

Nesta investigação, utiliza-se do termo *censura* em seu sentido lato, ou seja, entendido não apenas como uma prática do Estado, mas como práticas culturais cujo maior objetivo é cercear determinadas expressões. Esta pesquisa se conecta ao tema censura e defesa da liberdade de expressão e a outras realizadas por pesquisadores das mais diversas áreas do saber que, ao longo dos anos, se dedicaram a refletir sobre o assunto. Conectamo-nos, em especial, às pesquisas realizadas pelo Núcleo de Apoio à Pesquisa, Observatório de Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão da USP (NAP OBCOM-USP²), do qual o autor desta presente dissertação é membro. Ao longo de mais de vinte anos, comunicadores, historiadores, artistas, sociólogos e filósofos têm se dedicado a estudar e a debater a censura, por meio de publicações, pesquisas que resultam em teses e dissertações, seminários, encenações de peças teatrais censuradas e outras produções que investigam os mecanismos censórios, seus critérios e trâmites. Os pesquisadores do OBCOM-USP se debruçam sobre o entendimento censório do passado e também do presente trazendo grande contribuição teórica sobre o tema e nos influenciando a seguir este caminho de pesquisa. Como exemplo, há o pesquisador Ivan

¹ Declaração Universal dos Direitos Humanos. Artigo 19º: “Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; esse direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 13 jul. 2022.

² Cujo site é www.obcom.net.br.

Paganotti, que com sua tese de doutorado *Ecos do Silêncio: Liberdade de expressão e reflexos da censura no Brasil pós-abertura democrática* (PAGANOTTI, 2015) nos traz um primordial campo de reflexão sobre as transformações das instâncias de censura e controle da liberdade de expressão na censura da atualidade. Também destacamos a tese de doutorado de Carla Risso, *O ato da sociedade paulista – Opinião pública e censura ao teatro de 1957 a 1968: manifestações populares presentes nos processos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca ECA/USP* (RISSO, 2012). A autora aponta reflexões sobre os processos de censura ao teatro profissional partindo de questões como identidade cultural, opinião pública e a contextualização histórica e social. Peças como *Perdoa-me Por Me Traíres* de Nelson Rodrigues (1957), *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Roda Viva*, de Chico Buarque, fazem parte do universo de amostra da pesquisa. Ao percorrer o rico material oriundo do OBCOM-USP ao longo dessas duas décadas, é possível acreditar que esta pesquisa poderá adicionar novos contornos e reflexões acerca da liberdade de expressão e censura às artes, principalmente às artes visuais, uma vez que é nessa linguagem que reside o seu foco principal. Por entender que a produção nas artes visuais na contemporaneidade tem uma grande importância para a sociedade, tanto por seu papel de geradora de debates sobre as realidades da vida quanto pela própria produção poética de seus artistas, esta pesquisa busca analisar como se dá a censura em nossa atualidade sobre a produção artística e visual. É de amplo conhecimento que o contato com a arte pode desenvolver a capacidade intelectual e a consciência crítica do que acontece ao nosso redor (BARBOSA, 2018), por isso entende-se ser de suma importância investigar, entender e confrontar os motivos pelos quais se tenta, por meio da censura, interromper esse contato.

Capítulo 1 - Modernidade: a incursão artística sobre a liberdade criativa.

Por volta do século XIV, a Europa Ocidental passava por importantes mudanças e transformações, em um período da história da humanidade considerado uma transição entre a Idade Média e a Idade Moderna³. O Renascimento, gestado na Península Itálica e que gradualmente se espalhou pelo continente europeu, concatenava boa parte dessas mudanças no

³ Historiograficamente, o período compreendido como Idade Média é demarcado entre a queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C., e o fim do Império Bizantino, em 1453 d.C. Entretanto, como afirma Silmara Lopes, “outras delimitações temporais foram similarmente consideradas, conforme destaca Hilário Franco Junior: para o nascimento da Idade Média se apontou o ‘reconhecimento da liberdade e dos cultos cristãos’, em 330, a ‘oficialização do cristianismo’ em 392, e a ‘conquista muçulmana de Cartago’ em 398; já para o seu ocaso se indicou a descoberta da América em 1492, o término da Guerra dos Cem Anos, em 1453 e o início da Reforma Protestante em 1517 (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 13 *apud* RODRIGUES, 2020, p. 56)

campo da filosofia e das artes. A partir desse contexto, a arte começou a ocupar um espaço completamente diferente da vida na sociedade, havendo a profissionalização do artista e a institucionalização da arte, bem como sua individualização e separação dos outros campos do saber, eventos estes que inaugurariam para os artistas um período de busca pela liberdade criativa, diferenciação estética e rupturas de barreiras com um modelo medieval arcaico e restrito (COSTA, 1998).

Jacob Burckhardt afirma que “diferentemente da Idade Média, em que o indivíduo se encontrava limitado pela religião, pelo ambiente social e pelas práticas comunitárias, o homem do Renascimento pôde, sem entraves, desenvolver sua personalidade” (BURCKHARDT, *apud* LE GOFF, 2015, p. 54). Para o autor, o Renascimento significou definitivamente uma passagem para o mundo moderno, um retorno à sensualidade e à liberdade (BURCKHARDT *apud* LE GOFF, 2015).

Cristina Costa (1998), por sua vez, aponta que o movimento renascentista foi fruto de um resgate da cultura grega clássica, na qual a arte, a filosofia e a ciência voltavam-se para o homem como centro de seus estudos e percepções. Segundo a autora, tal resgate⁴ teve seu curso desenhado por estratos da sociedade burguesa europeia que se encontravam em pleno avanço e que precisavam encontrar uma filosofia de vida condizente com seu atual modelo econômico e social. Segundo Costa:

Fazia parte da própria modernidade europeia essa busca, no passado, dos modelos históricos geradores de suas instituições. Ela expressava, ao mesmo tempo, a importância do espírito racional e a do pensamento histórico evolucionista. Expressava ainda a laicidade e o paganismo, com os quais o mundo europeu procurava rechaçar os resquícios de medievalismo mítico e religioso, representativo do longo período de supremacia da Igreja Católica no continente. (COSTA, 1998, p. 22)

Assim, na Era Moderna, os diferentes campos do saber passaram a se organizar em totalidades isoladas e por muitas vezes opostas; a ciência, a filosofia, e a estética se tornaram independentes entre si, “cada qual com sua natureza, seu objeto e sua metodologia” (COSTA, 1998, p. 39). Essa múltipla divisão não se limitava às atividades intelectuais, mas também repercutiria na vida social, e na institucionalização das atividades. Portanto, a arte se

⁴ É importante frisar que o classicismo grego resgatado na Europa, a partir do pensamento humanista e do movimento renascentista, apresentava inúmeras diferenças face ao passado, tanto em sua estrutura de pensamento quanto em sua estética (COSTA, 1998). Michel Foucault (1999), apontou que a separação entre os fenômenos e as coisas do mundo é característica latente do pensamento moderno e destoante do pensamento helênico. Afirma o filósofo francês que, enquanto no pensamento antigo, buscava-se uma similitude entre as coisas, o pensamento moderno buscava separá-las, evidenciar suas diferenças, analisando e discernindo suas identidades próprias (FOUCAULT, 1999). Essa linha de pensamento é especialmente importante, pois essa busca por identidade própria dentro das áreas do saber advindas do pensamento moderno permitiu a individualização da arte e sua exploração enquanto campo próprio apartado da ciência, filosofia etc.

individualiza e se institucionaliza com o surgimento de academias, salões e coleções particulares de obras de arte; ao passo que se institucionalizava, a arte também ganhava corpo e relevância no mercado, sendo explorada tanto no espaço público como no privado, algo também devido ao crescimento consistente da parcela burguesa da sociedade, que via na aquisição das obras de arte para suas coleções privadas uma maneira de alcançar, de certa forma, o brilho social da nobreza. (COSTA, 1998).

Embora o artista renascentista tivesse conhecimento técnico, além de sensibilidade e erudição, ainda se sujeitava financeiramente a uma rígida estrutura social, na qual dependia do mecenato que lhe vinha da aristocracia, da realeza ou da alta burguesia. Tal estrutura impôs aos artistas condições mais fechadas de exploração artística, tanto na temática quanto na estética de suas composições. Mesmo profissionalizado e habitando um novo lugar na sociedade moderna, os artistas tinham sua liberdade criativa enclausurada em uma relação de troca desproporcional com a alta sociedade.

Via de regra, a produção artística não gozava de uma liberdade estilística profunda, com sua temática sendo reproduzida ao gosto desse mecenato fechado e extremamente rígido, ainda tendo como principais clientes a nobreza e a Igreja⁵. Desde antes do século XV, a censura era fortemente acentuada pelos poderes da Igreja Católica e do Estado no ocidente, com a Igreja possuindo o poder de censurar legalmente através do Tribunal do Santo Ofício, aliado a monarquias absolutistas. Muitas nações⁶ se utilizavam de diversos aparatos censórios a favor do Estado para limitar artistas e intelectuais que lhes parecessem críticos a seus governos ou que pudessem transmitir algum risco à manutenção do poder.⁷

1.2 Mercado da arte e liberdade de expressão.

Foi somente partir dos debates acerca da liberdade de expressão e da promulgação da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, culminantes da Revolução Francesa de 1789-1799, como também do maior desenvolvimento das cidades e da revolução industrial na Europa do século XIX, que o cenário começaria a mudar. Mais organizadas e

⁵ Sobre o assunto, consultar: BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988, p. 1-30.

⁶ Partiu de Portugal a oficialização da censura pelo Estado, com a criação da Real Mesa Censória, pelo Marquês de Pombal, por alvará no ano de 1768 (JOBIN, 2011, p. 169).

⁷ Diversos trabalhos já exploraram as mazelas da censura às artes durante o extenso período em que esteve vigente o Tribunal do Santo Ofício, em especial na América Portuguesa. Coloca-se em destaque o trabalho de Leila Algranti, *Livros de devoção, atos de censura: cultura religiosa na América portuguesa (1750-1821)*. 2001. Tese (Livres Docência na área de História do Brasil), Unicamp, Campinas, 2001.

desenvolvidas, as cidades passaram a ter cada vez mais um maior convívio entre as pessoas, com novas estruturas sociais que permitiam a incursão e desenvolvimento de maiores produções simbólicas. A partir de um novo convívio social, desenhavam-se novos hábitos de consumo de uma sociedade que cada vez mais se acostumava a apreciar e consumir arte, abrindo espaço, assim, para a formação de um mercado de bens artísticos⁸ bastante diferente daquele do início da Era Moderna. Com consumidores menos ilustres e mais anônimos, dava-se maior liberdade ao fazer artístico, com os artistas explorando sua criatividade para além da estrutura rígida do mecenato passado. Segundo Cristina Costa,

é importante notar que o mercado da arte e o desenvolvimento da indústria foram elementos fundamentais para a liberdade do artista da dependência em relação a nobreza, à burguesia, e ao gosto do público em geral. O artista passou a criar por iniciativa própria e não mais por encomenda. Apropriou-se do seu fazer, tornando-se um profissional liberal responsável tanto por suas ideias e propostas como por seu estilo e sua técnica, integrados definitivamente no seu trabalho. (COSTA, 1998, p. 52)

Acompanhando o desenvolvimento do mercado da arte, bem como uma crítica própria que contribuiu para seu reconhecimento⁹, o desenvolvimento artístico encontrava um caminho cada vez mais experimental, onde o maior interesse de uma nova clientela burguesa era o investimento justamente na renovação constante de códigos estéticos, seguindo uma lógica capitalista e romântica. Sevilhano Martinez explica que “as práticas de mercado forjadas na decadência do sistema de encomendas ligado à Academia e ao Estado tiveram influência não só na relação do público com as obras, mas também no modo como os artistas da época encaravam a si próprios” (SEVILHANO MARTINEZ, 2019, p. 144). Ainda segundo o pesquisador, “o artista de meados do século XIX deverá vender sua produção diretamente ao

⁸ Nas artes visuais, a multiplicação dos espaços artísticos nas cidades, como salões menores e pequenas galerias, apostavam exatamente em uma liberdade criativa e na exploração da diferenciação entre estilos e temas, além de catapultar a figura do crítico de arte, peça-chave e de extrema importância para o entendimento e reconhecimento da arte nesse momento. Segundo Costa (1998), na Europa a crítica de arte “[...] não teve a finalidade de dizer ao artista como produzir, mas de orientar o público, revelando-lhe o que o artista quis fazer. [...] E o que conduzia o artista no desenvolvimento de sua criação não era mais o gosto do cliente, mas as necessidades próprias de um campo de atividade que se institucionalizava” (COSTA, 1998, p. 51).

⁹ O pesquisador Felipe Severiano Martinez em seu artigo “Mercado da arte e experiência artística no século XIX - o caso de Van Gogh e Milliet” (2019, p. 4) explica que o processo

de educação do público para a arte moderna se dá pela construção de um aparato crítico e teórico por escritores como Zola, Phillipe Burty, Jules Castagnary e Esnest Chesneau. O entendimento se desloca de como interpretar um tema da tradição para a leitura de aspectos formais, como a pincelada e a sinceridade do contato entre o artista e a natureza. Saem de foco os temas da tradição; entra em cena a ‘natureza filtrada pelo temperamento’, para citar a célebre frase de Zola tão mencionada por Van Gogh em suas cartas.

mercado. É o artista quem deve propor ao público aquilo que será comprado” (SEVILHANO MARTINEZ, 2019, p. 145).

Tal caminho, calcado na exaltação das subjetividades dos artistas e em suas novas experiências e inovações e financiado por uma clientela que endossava e lucrava com a arte (SEVILHANO MARTINEZ, 2019), culminou em uma experimentação de liberdade artística jamais vista; rompia-se com os resquícios academicistas do passado e adentrava-se uma estética de vanguarda, com muitos artistas engajados em suas pesquisas sobre as próprias poéticas, como em movimentos que viriam modificar para sempre a relação da arte com o público e a sociedade.

Figura 1. *Aleijados da Guerra*, Otto Dix, 1920.



Fonte: Artsy¹⁰, fotógrafo não informado.

Desse modo, é nesse momento que a arte se torna cada vez mais experimental, crítica, contestadora e, conseqüentemente, mais politizada, passando a enfrentar uma escalada galopante de movimentos de repressão e censura que se perpetuaram ao longo dos séculos seguintes, em um movimento pendular no qual ora estão mais brandos, ora mais contundentes, porém sem nunca deixar de existir.

1.3 *Arte Degenerada* e o segundo pós-guerra.

A partir da experimentação, da inovação e da quebra de paradigmas estéticos seculares, diversos artistas entraram em rota de colisão com governos autoritários que se desenvolviam

¹⁰ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-war-cripples-45-percent-fit-for-service>. Acesso em: 24 jul. 2022.

na Europa da primeira metade do século XX. Por causa dos diversos movimentos políticos nas nações europeias, no início de um século extremamente bélico, com duas guerras mundiais, a liberdade estava na mira de nações com regimes totalitários. Como exemplo, tem-se a dinâmica persecutória encabeçada pelos nazistas na Alemanha¹¹ contra artistas e intelectuais que minimamente se desgarrassem de ideais bem delimitados temática ou esteticamente pelo Partido Nazista, já na década de 1930.

Uma situação emblemática desse modelo de repressão foi a exposição *Arte Degenerada*, concebida pelo próprio governo nazista. A mostra surgiu como um contraponto e fruto de outra, promovida também pelo governo de Hitler e inaugurada em 18 de junho de 1937, abrigando uma coleção de obras de arte que enalteciam, segundo os cânones nazistas, o “espírito” e a raça alemães, ou seja, afirmando o que seria para eles de fato *arte*. Em 19 de junho de 1937, o governo alemão inaugura a exposição *Arte Degenerada*¹², com o intuito de demonstrar ao povo e à comunidade artística aquilo que não seria aceito como arte (CAIRES, 2019). A exposição reunia mais de 650 trabalhos de artistas como Otto Dix, Lasar Segall, Marc Chagall, Paul Klee, Emil Nolde e Oskar Koklave entre outros¹³. Foram anos difíceis para artistas contestadores no período, com o ataque sucessivo do Reich à liberdade artística. Em 1939, mais de quatro mil pinturas e desenhos modernistas considerados degenerados foram queimados em praça pública em Berlim, porém é importante ponderar que obras de arte de grande valor monetário foram mantidas pelo Reich (CAIRES, 2019). A saga de perseguição vivida pelos artistas cassados no regime nazista e expostos como degenerados, sobretudo os expressionistas, demonstra que esse momento não se tratou apenas de uma notória diferenciação estética entre esses trabalhos e

¹¹ A Alemanha, sob o jugo de Adolph Hitler, tinha obsessão por controle social, sendo o campo da criatividade cultural um dos mais afetados por seu modelo de exceção. Os nazistas haviam aprendido que um dos veículos mais eficazes para o controle social e molde ideológico era o domínio dos meios culturais; conseguiram enxergar que o domínio sobre esses meios, e consequentemente o fazer artístico, era vital para a manutenção do seu plano de poder e expansão. Literatura, música, artes visuais e a nova mídia cinematográfica eram assunto de primeira importância para o regime nazista, que enveredou em uma estética própria da exaltação de seu ultranacionalismo, tentando esmagar e aniquilar diferenças e divergências. Na outra ponta, toda forma de arte que não se enquadrasse nessa estética ideológica era considerada um ataque às bases do nacional socialismo nazista e, por isso, rechaçada de maneira patente. Não se tratava apenas de uma questão ideológica e teórica, mas sim um *modus operandi* extremamente prático do governo alemão à época, pois o rechaço se dava de maneira estrutural na profissão *artista*, para todos aqueles que se não estivessem enquadrados nos moldes alemães desejados (CAIRES, 2019).

¹² Não era inédita a exposição em território de alemão de tais trabalhos, uma vez que já haviam sido expostos em outras galerias e cidades, porém o ineditismo se dava pelo espetáculo criado pelo governo nazista ao atacar os trabalhos expostos em uma exposição criada por ele mesmo, com a disposição das obras de arte completamente descuidada e cartazes informando a quão ofensivos e degenerados eram aqueles trabalhos. Membros do governo discursavam sobre como aquelas obras eram frutos de mentes enfermas, enquanto os trabalhos eram dispostos ao lado de pinturas realizadas por pacientes de clínicas psiquiátricas (FERRAS, 2015).

¹³ Sobre o assunto, consultar: FERRAS, João Grispum. O Expressionismo, a Alemanha e a “Arte Degenerada”. *CADUS – Revista de História, Política e Cultura, São Paulo*, v.1, n.1, jul., 2015.

aqueles de um passado recente, mas de questões abordadas na época que a instituição de poder nazista não queria ver, ler ou ouvir, muito menos debater.

Figura 2. Adolf Hitler na exposição *Arte Degenerada*, 1937.



Fonte: Vídeo *The Degenerate Art Exhibition – when Hitler Declared War on Modern Art*, CBS Sunday¹⁴. Foto: Reprodução.

Após a derrota da Alemanha na II Grande Guerra, passou a vigorar um cenário de agitação global fomentada principalmente pela complexidade geopolítica que dominava o mundo na década de 1950 e capitaneada pelo antagonismo e influência de duas superpotências oriundas das grandes guerras mundiais anteriores: de um lado os Estados Unidos com a defesa do capitalismo e, de outro, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e a defesa do socialismo (BERG, 2019). Com a nova ordem política e econômica mundial, viu-se o recrudescimento da vigilância censória em relação às artes e à intelectualidade (COSTA, 2018).

Observa-se que, após a revolução francesa e a declaração da liberdade de expressão como direito do homem, obras de arte alcançam níveis de contestação revolucionários em um espaço de embate político que anteriormente não ocupavam. Até a primeira metade do século XX, há um deslocamento do objeto de estudo da arte, não sendo apenas a estética da obra o seu fator preponderante, mas sim sua temática e conteúdo ideológico (COSTA, 1998). Uma vez que o objeto de pesquisa deste trabalho é a censura à arte contemporânea brasileira no século XXI, volta-se nesse momento a atenção para a produção artística nacional nas primeiras décadas do século XX para que, posteriormente, abordemos a produção contemporânea brasileira, com a maturação de uma estética contestadora nas artes e as mudanças exercidas pela censura na atualidade.

¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_0Rm9uZSyvQ. Acesso em: 24 jul. 2022.

Capítulo 2 – Inovação estética, *brasilidade revolucionária*, e erotismo na arte.

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil atravessava mudanças estruturais no seu tecido social advindas do século anterior, com a proclamação da República através de um golpe militar, o fim da escravidão e o movimento de industrialização que iniciara a urbanização das cidades – inclusive, este último fator consolidava um modelo capitalista advindo de uma revolução industrial tardia, que já estava em franca ascensão na Europa e Estados Unidos (BARATA et al, 1983). Para Walter Zanini (1983), esse construto de situações fomentava a reação de alguns artistas e intelectuais face a antigos valores das artes e das letras ainda muito vigentes na sociedade brasileira de então, calcados na forte tradição estética academicista presente durante o império, porém já esgotada na Europa desde a transição do século XIX para o XX. Zanini explica que essa reação se tratava de “uma orientação revolucionária, de sensibilidade e de ideias, resultante nos anos posteriores em sucessivas e agudas manifestações, que configuraram de vez o fenômeno conhecido como modernismo” (ZANINI et al, 1983, p. 502). Essa tomada de consciência pelas artes no Brasil e suas manifestações no início do século XX, aconteceu em um momento extremamente desafiador, pois a sociedade brasileira continuava a ser amplamente controlada por uma classe dominante conformista, de origem oligárquica e latifundiária, e atrelada a antigos valores imperiais, avessos de maneira contundente às mudanças que passavam a ocorrer no Brasil (COSTA, 2018).

Zanini salienta que foi na “órbita das artes visuais que a definição de modernismo pôde ganhar sua mais avançada consistência” (ZANINI et al, 1983, p. 511), e mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922 (ponto simbólico e marcante desse período e contexto) artistas visuais como Anita Malfatti, Lasar Segall e Victor Brecheret já traziam experimentações que viriam dar impulso às inquietações modernistas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral entre outros. Ao recorrer ao texto escrito por Mario de Andrade¹⁵ sobre o teor disruptivo dos trabalhos da pintora Anita Malfatti, Zanini explica que:

Ninguém pode imaginar a curiosidade, o ódio, o entusiasmo que Anita Malfatti despertou. Não posso falar dos meus companheiros de então, mas eu pessoalmente

¹⁵ Assim como Mario de Andrade o fez na citação acima, Anita Malfatti hoje é reconhecida por historiadores como a grande precursora do movimento modernista no Brasil, por causa de sua segunda exposição individual ocorrida na cidade de São Paulo em dezembro de 1917, intitulada *Exposição de Arte Moderna* (PINTO, 2007). Com mais de cinquenta obras de arte, a exposição individual da artista trouxera inovadora experiência estética, principalmente pelo expressionismo ao qual tivera acesso em sua estada na Europa e Estados Unidos, porém abordando muitas referências à uma buscada identidade nacional. Despertara, assim, como frisou Mário de Andrade, o interesse dos vindouros artistas e escritores de então, que começariam a procurar por uma arte que explorasse as realidades e identidades brasileiras, como o próprio Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Di Cavalcanti (PINTO, 2007).

devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e a força de seus quadros (...) a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim. (ANDRADE, 1944 *apud* ZANINI, 1983, p. 519).

Porém, houve uma reação muito negativa de uma parcela conservadora da sociedade sobre as inovações propostas por Anita Malfatti, cujos trabalhos passaram a ser alvo comum de ataques pela crítica e sociedade conservadoras (ZANINI, 1983). É comum encontrarmos entre os historiadores de arte brasileira a citação da crítica severa do escritor Monteiro Lobato sobre a pintora, com importante parcela de responsabilidade no desencadear de ataques à artista, sendo suas palavras demonstração de apego a um academicismo ainda arraigado nos padrões estéticos brasileiros. Zanini (1983) nos explica que:

[...] a artista tornou-se alvo de comentários violentos e insultuosos, e que interferiam desastrosamente em seus princípios estéticos e na sua qualidade artística. É verdade que, antes da exposição, já havia censuras à sua pintura e que ela em nada reagira às circunstâncias adversas, mostrando-se temerosa de exhibir trabalhos. Em uma última análise, a responsabilidade do retrocesso que se anunciava e que se agravou com os ataques à mostra, coube à sua própria dificuldade de enfrentar não só o poderoso misoneísmo artístico do ambiente, como certamente também outras formas de preconceito da época, a exemplo das restrições à liberdade feminina. (ZANINI, 1983, p. 518)

Figura 3. Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1915-1916



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Fotografia: Rômulo Fialdini.

Além do debate gerado pelos próprios rompantes estéticos, a exemplo do sofrimento relatado de Anita Malfatti¹⁶, artistas e intelectuais brasileiros enfrentavam a censura, que já

¹⁶ Sônia Pinto observa como a artista foi duramente julgada, sofreu ataques e começou um movimento de autocensura de não exposição de suas obras; a estudiosa relata, inclusive, que se tratou de um momento de grande

existia sobre as artes e a intelectualidade no país desde o Império¹⁷, mas que se reforçou durante a recém-nascida República, uma vez que esse prolífero período de modernização e contestação das artes acompanhava o agitado momento vivido pela sociedade brasileira no campo político. Muitos estudiosos apontam que esse período, conhecido como República da Espada (já que oriundo de um golpe de Estado militar para que fosse derrubado o governo monárquico de Pedro II), foi extremamente turbulento, perigoso e, sobretudo, de grande controle do Estado sobre a liberdade de expressão, principalmente na produção artística e cultural. Dessa maneira, encontram-se diversos registros de repressão, interdição e censura a artistas, escritores, jornalistas e intelectuais. O autor Deonísio da Silva (2010), ao refletir sobre o momento da censura nesse período, exorta a perniciosidade do impacto da censura sobre a literatura: “A Velha República constitui-se no período mais repressivo de nossa história literária e, por uma dessas ironias da história, foi em plena república que as proibições superaram os tristes recordes de proibições, detidos pela Inquisição nos tempos monárquicos” (SILVA, 2010, p. 157).

Esse presságio, anunciado pela pulsão modernista das primeiras décadas do século XX, dá o tom de como as manifestações artísticas brasileiras nesse século se tornariam altamente revolucionárias, precursoras de grandes debates na sociedade e que, por fim, extrapolariam as páginas dos livros, as paredes das galerias e de museus e as salas de teatro (COSTA, 2020).

sofrimento para Malfatti, que culminou em uma crise profissional e pessoal (PINTO, 2007). No mesmo sentido interpretativo, Zanini também revela a “crise” sofrida pela artista, que “na indecisão contraída em seu país, psicologicamente menos preparada do que se poderia supor, não assimilou a diátribe e a repercussão que ela tivera nos espíritos recalcados. As razões externas que antes interferiam no seu mundo interior a conduziram a uma crise da qual não mais escapou” (ZANINI, 1983, p. 519).

¹⁷ Há de se imaginar que, herdada a cultura lusitana por meio de séculos de colonização e dominação portuguesa, herdou-se também em território brasileiro todo o autoritarismo e arbitrariedade censórios advindos de Portugal (ALGRANTI, 1993). Ainda que de maneira complexa e com suas particularidades, modificações e transformações, a censura se fez presente desde os primórdios da colonização portuguesa no País. Leila Algranti afirma que “todo um conjunto de medidas se ocupava em dificultar o acesso dos colonos ao mundo das letras, tais como a proibição de tipografias na colônia, a ausência de um sistema de ensino eficaz e o fato de não existirem universidades deste lado do Atlântico. Cabe lembrar ainda o fechamento de academias científicas que existiram no final do século XVIII no Rio de Janeiro, sob o argumento de que nelas se discutiam ideias revolucionárias” (ALGRANTI, 1993, p. 110). Refletimos, ao encontro do pensamento da autora, que a censura no Brasil colônia também atuava como aparato cerceador de possíveis ideais que instigassem a modificação ou a revolução do poder monárquico vigente (ALGRANTI, 1993).

2.1. Rompantes subversivos e a *estrutura de sentimento*.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, essa pulsão artística continua a existir, ainda que enfrentando a ditadura do governo Vargas e o início da censura institucionalizada sobre às artes e à imprensa¹⁸, as crises sociais decorrentes das duas grandes guerras e a vertiginosa urbanização de cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro que cresciam sem estruturas acolhedoras, aumentando ainda mais a diferença e desigualdade no País (VIEIRA, 2019). Marcuse (2016), em seus estudos sobre a arte revolucionária e seu potencial subversivo em uma sociedade, aponta que

a diferença óbvia na apresentação do potencial subversivo [da arte] deve-se à diferença de estrutura social com que estas obras se confrontam: a distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades existentes de mudança radical. (MARCUSE, 2016, p. 11)

A partir de autores como Marcelo Ridenti (2010), Maria Elisa Cevasco (2014) e Arantes (2004), vemos como a sociedade brasileira no período entre as décadas de 1950 e 1970 apresentava componentes incendiários para essa “mudança radical” (MARCUSE, 2016) revolucionária pela arte, subversiva, disruptiva com uma realidade estabelecida, apresentada em muitos trabalhos artísticos e intelectuais.

Maria Elisa Cevasco traz essa reflexão de maneira contundente, quando explica que “fica uma hora histórica em que há um forte nexos entre ebulição política e elaboração artística” (2014, p. 5). Ainda segundo a autora:

A mistura potente da revolução política no horizonte do provável em uma sociedade em movimento dá impulso a uma inovação estética que confere à arte o valor que a vida em escolhas lhe nega, ou seja, a de um ato simbólico, uma intervenção no real que registra e esclarece uma situação histórica específica. (CEVASCO, 2014, p. 195)

¹⁸ Getúlio Vargas (1882–1954) ascendeu ao poder em 1930 depois de mais um movimento conturbado na política brasileira, dando fim à fase historicamente conhecida como República Velha. Foi durante seu primeiro governo que a situação da censura no País começou a se intensificar em moldes institucionais. (LAMAS, 2013). A promulgação da Constituição de 1934 restringia liberdades individuais relativas às diversões públicas, sem tolerância à expressão ou difusão do que era visto como subversivo da ordem política ou social (LAMAS, 2013). Na derradeira fase ditatorial de seu governo, conhecida como Estado Novo (instaurada em 1937), repressões seriam aperfeiçoadas com a criação do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), pela lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939. Era instituída a censura em âmbito federal, sendo o DIP o órgão responsável por fiscalizar as chamadas “diversões públicas” e a imprensa. Além da função de órgão censor, o DIP também funcionava como atuante na política cultural do País durante o regime, pois tinha intensa atividade editorial, sendo também financiador de material propagandístico do governo federal (VIEIRA, 2019). Com a queda do Estado Novo, é criado em 1946 o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão subordinado ao Ministério da Justiça, através do Decreto nº. 20.493, vigorando de maneira interrompida por mais de vinte anos desde sua criação. Apesar da extinção do DIP, não se extinguiu o caráter tradicionalmente policialesco da Censura, ao contrário, mantiveram-se as estruturas e sistemas truculentos característicos do aparato censório do Estado Novo (VIEIRA, 2019).

É fato conhecido que, no Brasil, e em boa parte do mundo, movimentos como o feminismo, a revolução sexual e as teorias psicanalíticas entre outros ganharam muita força a partir da segunda metade do século XX, com pautas igualitárias, democráticas e que se baseavam em uma ideia de liberdade moral e ética, contrastantes com uma ideologia baseada na preservação da moral e dos “bons costumes” e na manutenção do *status quo* da classe de poder dominante (e também da condição das classes subalternas). Segundo Ridenti, é possível enxergar nesse período da história do País uma *brasilidade revolucionária*, que “emoldura o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo” (RIDENTI, 2010, p. 10). O autor nos traça um panorama da época e explica que:

[...] componentes internacionais constituintes da brasilidade revolucionária foram as sucessivas revoluções socialistas do século XX: a soviética, depois a chinesa, a cubana e outras. Elas teriam repercussão no Brasil, especialmente entre artistas e intelectuais, muitos dos quais foram militantes de esquerda. Ademais, essa estrutura de sentimento não se dissociava de traços do romantismo revolucionário em escala internacional nos anos de 1960: a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a libertação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas intelectuais. (RIDENTI, 2010, p. 94)

Maria Elisa Cevasco analisou os ensaios do crítico Roberto Schwarz, considerando-os importantes “instrumentos de descoberta da interpretação do projeto de modernização da sociedade brasileira” (CEVASCO, 2014, p. 191). Em sua análise, a autora traz a dimensão da riqueza estética e multidisciplinar das grandes realizações culturais desse período e evoca algumas delas:

o método revolucionário de alfabetização de Paulo Freire, a arquitetura baseada no coletivo e não de ornamentação burguesa, o teatro engajado cada um a sua maneira, de Augusto Boal e de José Celso Martinez Corrêa, o Cinema Novo e, o mais significativo para esta discussão, o Tropicalismo (...), peças como o “Rei da vela” de Oswald de Andrade e “Roda Viva” de Chico Buarque, ambas dirigidas por José Celso Martinez Correa; filmes como “Macunaíma” de Joaquim Pedro de Andrade; além dos famosos “Parangolés” do artista plástico Hélio Oiticica”. (CEVASCO, 2014, p. 194)

É interessante notar que Cevasco (2014) e Ridenti (2010) se valem do mesmo termo, *estrutura de sentimento*, cunhado por Raymond Williams¹⁹, para apresentar esse peculiar momento, em que pode ser observado nas obras de arte e em diversos circuitos intelectuais potenciais elementos subversivos e revolucionários em comum, mesmo que existam singularidades nas formas artísticas apresentadas pelas próprias diferenças e divergências entre

¹⁹ Conforme explicação da própria Cevasco: “Estrutura de sentimento é expressão cunhada por Raymond Williams para descrever como atua a determinação sócio-histórica nos modos de pensar, produzindo algo tão firme como uma estrutura e tão inefável como sentimentos. O termo procura dar conta de uma área da experiência que é material e social, mas ainda não totalmente articulada”. Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

si. Ridenti (2013), corroborando esse pensamento, diz que:

Nesse sentido, hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassa boa parte das obras de arte, em especial a partir do fim da década de 1950. Amadurece o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, para usar o termo de Benedict Anderson (2008), sobretudo nos meios artísticos e intelectuais de esquerda ligados a projetos revolucionários (RIDENTI, 2013, p. 87).

Arantes (2004) nos revela que a época fora tão prolífera em inovações estéticas e rupturas, que o Brasil mudaria seu *status* de seguidor de um momento artístico para ser precursor dele. Em um texto seu para o Correio da Manhã, de 1966²⁰, Pedrosa dizia:

Hoje, em que chegamos ao fim da “arte moderna” (inaugurada pelas Demoiselles d’Avignon, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos aqui que o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor...). (PEDROSA, 1966, *apud* Arantes, 2004, p. 341)

Percebe-se, portanto, que o parágrafo anterior nos revela como Pedrosa apresenta a expressão *arte pós-moderna*, e nos dá a dimensão da diferença presente nesse momento tão específico do fazer artístico nacional, explicando que:

Os jovens do antigo concretismo e sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op.* e mesmo do *pop.* Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo [...]. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte na antiarte, de “arte pós-moderna” dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais [...]. (PEDROSA, 1966, *apud* Arantes, 2004, p. 341)

Via-se de maneira muito pungente nas artes visuais o envolvimento dos artistas na contestação de antigos preceitos, na criação de novas estruturas²¹ e sentidos sensoriais e questionando e debatendo seu envolvimento com o público e social.

²⁰ Ver mais em: PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos 3. Otilia Arantes (org.) São Paulo: Edusp, 2004.

²¹ Nas palavras do próprio Hélio Oiticica: “Finalmente, quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do Parangolé em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma volta ao mito” (OITICICA, 2009, p. 167).

Figura 4. Hélio Oiticica, *Parangolé Capa 30*, 1972.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Fotógrafo: Andreas Valentin.

Como é sabido, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma rápida modernização da sociedade brasileira, na qual se consolidava cada vez mais uma “juventude intelectualizada” (RIDENTI, 2010, p. 96), que se tornava ao mesmo tempo produtora e consumidora do florescimento cultural que citamos. Ridenti nos traz um panorama dos momentos seguintes quando explica que esse:

[...] florescimento cultural e político teria também desdobramentos de mercado: criou-se a possibilidade efetiva de profissionalização e até mesmo a consagração de inúmeros artistas e intelectuais rebeldes ou revolucionários na década de 1960. (RIDENTI, 2010, p. 96)

Essa possibilidade de consagração e profissionalização, descrita por Ridenti como “reacomodação institucional” (2010, p. 116) era um processo no qual, ironicamente, a ditadura militar severamente perseguia os artistas e intelectuais²², ao passo que também abria a eles frentes de emprego estatais nos campos da cultura e das artes, em uma tentativa governamental de modernização da cultura no País. O arrefecimento dos embates entre alguns artistas e o sistema, seja pelo emprego da extrema violência²³, o exílio ou a necessidade de assumirem outras funções de trabalho face à necessidade de renda, encaminhou, invariavelmente, a uma derrocada gradual dessa estrutura de sentimento de pulso revolucionário citado pelo estudioso (RIDENTI, 2010). Contudo, os pilares construídos pela experimentação estética, assim como

²² Cada vez mais a classe artística e os intelectuais levantavam a sua voz nas mais diversas linguagens para expressar sua rejeição às restrições da ditadura, contrários à enorme escalada da violência policial que estava em curso. A saída encontrada pelos militares não foi outra senão endurecer ainda mais a repressão às liberdades individuais, criando aquele que viria a ser a ação mais cruenta de todos, o Ato Institucional 5 (AI-5). (SIMÕES, 1999).

as inovações e contestações da realidade pela arte, fomentaram os anos seguintes no desenrolar do fazer artístico contemporâneo no Brasil.

2.2 Arte Contemporânea: Repressões do passado, pressões do presente.

A arte contemporânea que, segundo Terry Smith, “teve início nos anos de 1950, emergiu nos 1960, foi discutida nos 1970 e se tornou inegável nos anos 1980” (SMITH, 2012, p. 318), desenvolveu-se em território brasileiro principalmente durante a reabertura democrática e a partir da Constituição de 1988 (COSTA, 2017).

Anne Cauquelin, explica que:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos, os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. (CAUQUELIN, 2005, p. 127)

Ainda segundo a autora, existe uma “cortina de fumaça” que nos impede de enxergar com clarividência a arte contemporânea, tanto por estarmos muito próximos de nosso passado moderno, quanto por ideias generalistas que se colocam sobre o fazer contemporâneo, afastando-o do entendimento do próprio público. As dicotomias daqueles que se propõem uma reflexão à luz do presente também foram abordadas de maneira interessante por Giorgio Agamben (2009) quando este aponta que é verdadeiramente contemporâneo aquele que

[...] não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, neste sentido, inatual. Mas é exatamente por isso, e através desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

É importante frisar, entretanto, que “aquele” contemporâneo exemplificado por Agamben não se trata de um ser nostálgico, que vive fora do seu tempo em um eterno resgate do passado, mas sim um ser inteligente e contemporâneo aquele que “pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo o caso, que lhe pertence inegavelmente” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Já Nathalie Heinich (2014) propõe uma interpretação da arte contemporânea como criadora de um novo paradigma, observando-a de um ponto de vista da sociologia da arte e da sociedade pós-moderna. Em seu livro *L'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, a autora aponta grandes diferenças entre a arte contemporânea e aquelas moderna e clássica, pois afirma que:

Diferentemente da arte clássica, que se baseava na representação figurativa segundo cânones acadêmicos, primando pela expressão artística da natureza e pela beleza, a arte contemporânea considera as obras como uma produção capaz de refletir singularidades da produção e não da obra em si. E diferentemente da arte moderna,

que buscava romper com tais cânones clássicos, priorizando a singularidade da obra como expressão da interioridade do artista, a arte contemporânea rompe com a própria concepção da arte, visando cada vez mais um “inexpressionismo”, tanto da exterioridade quanto da interioridade. (HEINICH, 1994, p. 37, tradução nossa)²⁴

Pérola Mathias (2015), sublinha características marcantes nos trabalhos considerados contemporâneos, tais como

a abstração da materialidade da obra de arte; o tipo de material usado; a dificuldade de lidar com a possibilidade da cópia; suas implicações legais e de mercado; **a importância do ambiente em que uma obra de arte é realizada/exposta (seu contexto)**; e a constante referência à história da arte ou ao tempo passado de forma geral. (MATHIAS, 2015, p. 150, grifos nossos)

Heinich (1994) também aponta que “o contexto, as palavras e as ações (...)” são mais relevantes para a obra de arte contemporânea do que o objeto em si, bem como a transgressão sistemática de fronteiras materiais, institucionais, morais, éticas e jurídicas do senso-comum sobre a arte. A socióloga francesa também explica que tal desconstrução dos princípios canônicos da arte clássica leva a arte contemporânea a ser uma fonte de comoções sociais abjetas, sendo alvo de constantes rejeições por parte do público. É especialmente interessante para a sequência desta pesquisa o grifo nosso na citação acima sobre a importância do contexto, como também do ambiente, em que a obra de arte contemporânea é realizada. Uma vez que a sequência deste texto se dá focando três trabalhos artísticos contemporâneos, que foram sumariamente atacados e censurados pelos mais diversos agentes, é relevante frisar que uma das maiores características desses ataques se deu por causa da retirada das obras dos contextos em que foram produzidas.

2.3 *Corpora erotic*: A censura ao erótico e o estigma do pornográfico nas artes visuais contemporâneas.

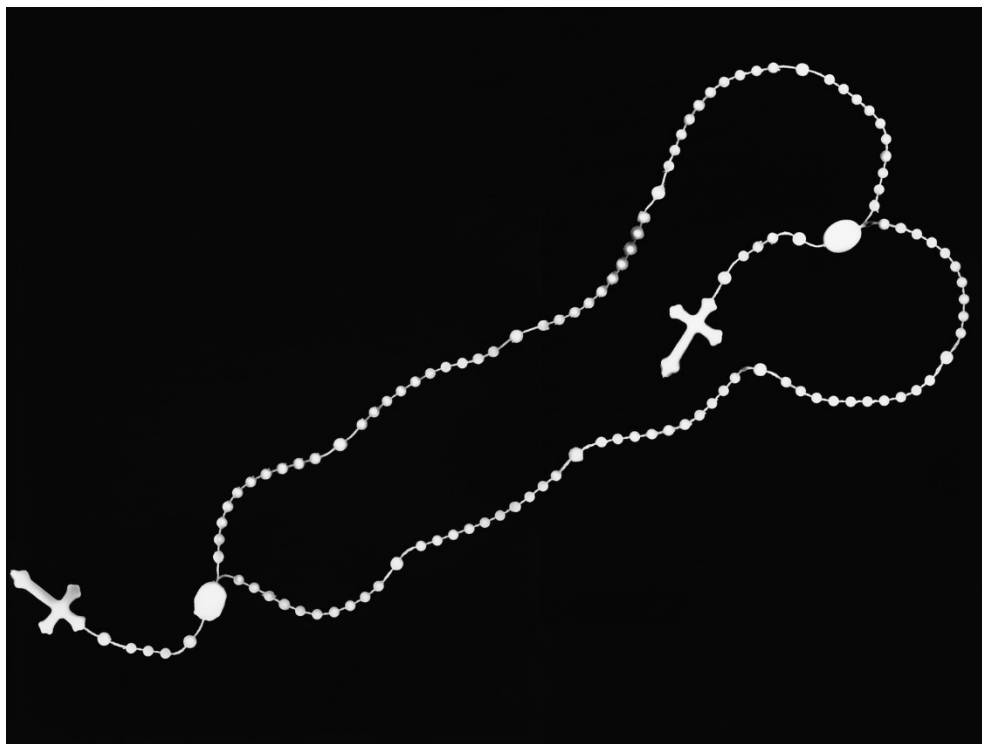
Ao passo que, na contemporaneidade, a sociedade vive um momento prolífero da multiplicação de possibilidades de produção e facilidades de divulgação de conteúdo do simbólico pela revolução dos novos meios de comunicação (ABRANCHES, 2017), com muitos artistas adotando um tom de engajamento crítico frente às pautas conservadoras e propondo novas visões de mundo e alinhamento a pautas progressistas (COSTA, 2020), podemos observar essa comoção social abjeta (HEINICH, 2014) que rejeita e combate manifestações artísticas em defesa de um *status quo* enraizado na sociedade por meio de sua classe dominante (SCHWARCZ, 2019). A censura a diversas obras de arte e exposições, sobretudo as de

²⁴ No original. HEINICH, Nathalie. *L'art contemporain: structures d'une Révolution artistique*. Paris: Gaillard, 1994.

representação erótica, a perseguição a artistas e alegações de que suas obras vilipendiam imagens religiosas e destroem a “tradicional família brasileira”, bem como as ofensas proferidas sobre os artistas, tachados de pedófilos, subversivos, pornográficos, propagandistas de gênero mercenários etc., são apenas alguns exemplos de como a arte brasileira enfrenta atualmente grandes desafios para sua existência.

É exatamente na questão da representação erótica, da temática sobre a sexualidade e do estigma do pornográfico que se encontrou o possível “fio condutor” que une as três obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa. Por consideração a esse tema, que se tornou um dos fatores preponderantes da censura exercida sobre essas obras, desenvolve-se na sequência uma breve imersão no estudo da arte erótica, sua diferenciação do pornográfico e a reflexão de que há uma situação de repressão ao longo dos séculos, e que se repete em nossa contemporaneidade, sobre o tema erótico e sua representação nas artes visuais.

Figura 5. Márcia X, *Desenhando com Terços*. 2000 – 2001



Fonte: Márciax.art.br²⁵ Foto: Reprodução

2.4 Milenar representação do prazer

²⁵ Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47>. Acesso em: 06 ago. 2022.

A repressão censória a trabalhos artísticos visuais que coloquem em discussão o erotismo é de longa data, uma vez que a questão da sexualidade tem sido um grande tema para artistas de todas as épocas e lugares. A historiografia da arte demonstra que, desde as mais antigas e remotas civilizações, a sexualidade e o erotismo têm ocupado manifestações poéticas de artistas e filósofos. Com maior ou menor liberdade sobre a abordagem do erótico, a depender das instâncias de poder das sociedades em determinadas épocas, em todas as culturas, desde a Antiguidade, os artistas sempre necessitaram desenhar, pintar e esculpir o prazer erótico da sexualidade (TERRA, 2018).

Temos como exemplo a produção artística visual das cidades de Herculano e Pompéia, sucumbidas pela erupção do vulcão Vesúvio por volta de 79 d.C.²⁶, nas quais foram encontrados diversas pinturas, esculturas e objetos que faziam alusão à sexualidade, inclusive aproximando por diversas vezes o erótico do divino e do religioso. Em paredes de saunas, afrescos de cenas sexuais eram expostos, como uma espécie de aparato excitador de seus frequentadores. Uma escultura do deus grego Pã a penetrar uma cabra também chama a atenção, justamente pelo uso do divino com a sexualidade²⁷, assim como objetos que seriam de uso comum por parte das pessoas, como campainhas de falos, demonstrando uma aproximação dessa sociedade com a representação sexual e erotizada, principalmente por questões religiosas. Maraysa Figueiredo aponta que “em Pompeia vemos que muitas dessas artes eróticas eram expostas, principalmente quando elas tinham forte ligação com o divino, caso dos símbolos fâlicos usados como amuletos nas entradas das casas, em cerâmicas e esculturas de bronze”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 71).

²⁶ No dia 24 de agosto de 79 d.C., as cidades de Herculano e Pompéia, situadas no sul da Itália, em Nápoles, foram destruídas pela erupção do vulcão Vesúvio. Soterradas pela violenta explosão seguida das cinzas do vulcão, as cidades foram soterradas repentinamente, com sua população praticamente dizimada. Foram redescobertas somente no século XVI, sendo que as escavações arqueológicas aconteceram no século XIX. Pelo fato de terem sido preservadas ao longo dos séculos, tanto por não terem sido descobertas quanto pelas cinzas vulcânicas, Pompéia e Herculano são retratos históricos da humanidade naquela época (FIGUEIREDO, 2018).

²⁷ Maraysa Figueiredo, no texto *Arte erótica e religiosidade em Pompéia e Herculano* (2018), aprofunda-se no estudo sobre como o erotismo na arte dessas cidades era encarado ao mesmo tempo com certa naturalidade, quando representando o divino ou fazendo referência a símbolos religiosos como o deus Priapo, e também com mais restrição quando a representação artística era puramente sexual, como as cenas de sexo pintadas nas paredes de saunas e bordéis (FIGUEIREDO, 2018).

Figura 6. Escultura do Deus Pã penetrando uma cabra, encontrada em Herculano. *Circa 79 a.C.*



Fonte: Museu Capidemonte de Nápoles. Fotógrafo: Fabrizio Antonelli.

Figura 7. Tintinabulum (campainha) encontrado em Pompéia. *Circa 29 a.C.*



Fonte: Museu Capidemonte de Nápoles. Fotógrafo: Fabrizio Antonelli

No Japão, é possível observar, em dimensão também secular, como a representação erótica nas artes e sua eventual repressão acompanham a cultura da sociedade e conseqüentemente suas instâncias de poder. O erotismo da arte permeou a produção de gravuras, pinturas e estamparias eróticas japonesas desde os tempos mais remotos até o século XIX. Produzidas desde o século XII, porém com massiva expansão durante o período Edo, entre os séculos XVI e XIX, por conta da facilidade tecnológica de reprodução de gravuras que as

tornavam eficazes e acessíveis, o estilo de obras de arte eróticas shunga se fazia extremamente popular em uma sociedade japonesa que, segundo historiadores, encarava os prazeres sexuais de maneira abrangente e diversa (HAYAKAWA, 2006). Claramente, isso se refletia no fazer artístico daquela sociedade, sendo o erótico explícito em diversas imagens que eram produzidas sem que parecessem temer uma moral pudica sobre sua exposição (HAYAKAWA, 2006). Entretanto, tal cenário começa a mudar radicalmente a partir da abertura do Japão para o exterior no período conhecido como Era Meiji (1868-1912). Madalena Cordaro (2014) apresenta um panorama de como o sexo e sua representação artística passaram a ser drasticamente censurados e combatidos pelo poder japonês.

A repressão dessas imagens começa a partir do século XIX quando se instaura o período Meiji e o Japão tenta adotar a moral pudica de fundo anglo-saxão, mas teve como fator decisivo a proibição, após a sua ocupação pelo exército americano devido à derrota na Segunda Guerra Mundial, da exibição de pelo pubianos (embora corpos nus pudessem ser expostos), do fechamento das áreas de prazeres (Yoshinara foi oficialmente desmantelada em 1954), do banimento dos entretenimentos eróticos enquanto diversão oficializada. (CORDARO, 2017, p. 31)

Figura 8. Kitagawa Utamaro, *Monge budista tem relação com menino do templo*. Circa 1803.



Fonte: Wikimedia²⁸. Foto: Reprodução.

Ainda na atualidade, as “figuras de primavera”, como são conhecidas as gravuras e pinturas do estilo shunga (CORDARO, 2017), ficam restritas a visitação controlada em museus e instituições artísticas. Até mesmo a produção pornográfica japonesa de vídeos e fotos sugere guardar marcas repressivas desse passado que segue presente. Filmes da indústria pornográfica japonesa são exibidos ao espectador com censura aos órgãos genitais de homens e mulheres, em um resquício e continuidade da censura erótica que teria se iniciado durante o distante século

²⁸ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utamaro_shunga_homoerotic.jpg. Acesso em: 24 jul. 2022.

XIX (CASTURINO, 2013).

2.5 Erótico e Pornográfico.

No Brasil do século XXI, a proliferação da produção de obras de arte que exploram o erotismo tem reacendido questionamentos moralistas e censórios. Tais questionamentos partem tanto da sociedade civil como de algumas instituições, autoridades e políticos de ideologias conservadoras. Por diversas vezes, trabalhos que exploram o corpo, sua sexualidade e o erotismo foram estigmatizados como pornográficos, e tal estigma serviu como combustível para o ataque de agentes censórios que inflamavam um embate com artistas e instituições de arte, bradando que, por serem pornográficos, tais trabalhos não deveriam estar habitando um ambiente artístico ao serem expostos, mas sim o ambiente da intimidade sexual.

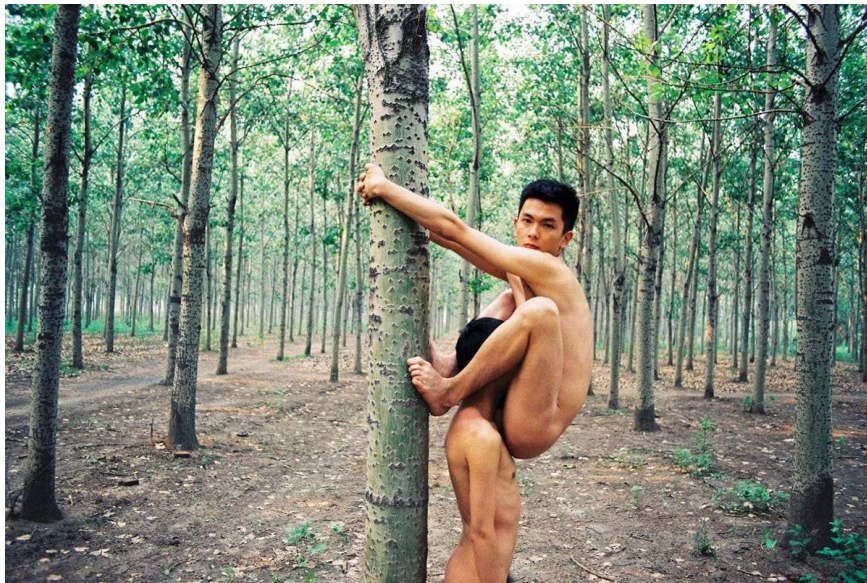
Existem discussões e tensionamentos sobre o erótico e o pornográfico na arte dentro de sua própria filosofia e sociologia, com pesquisas importantes sobre possíveis diferenciações e divergências. Roland Barthes (2015), por exemplo, ao tentar definir os limites e distinções entre uma fotografia erótica e uma pornográfica, afirma que a foto erótica seria um pornográfico desviado, ou mesmo fissurado. Porém, sugere que existem claras e importantes distinções entre pornografia e erotismo. Segundo o autor:

A pornografia representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho; para mim não há *punctum* algum na imagem pornográfica; quando muito ela me diverte (e ainda: o tédio surge rapidamente). A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora do seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu me animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente o “resto” da nudez, não somente o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados [...] a foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo. (BARTHES, 2015, p. 88-89)

Com tal conceituação, Barthes delimita uma clara divisão entre o que considera pornográfico e aquilo que considera erótico, dando a entender que a experiência estética se apresenta ou como erótica ou como pornográfica, não sendo possível que ambas se permeiem. Assim como o pensador, Roger Scruton (*apud* MAES 2016) considera que existem diferenças importantes entre um trabalho pornográfico e a arte erótica, pois para o autor esta tenta captar certas individualidades, personalidades e subjetividades dos corpos representados, enquanto o pornô representa explorações sexuais explícitas, rica em detalhes de anatomia que transformam sujeitos em objetos e pessoas, em coisas.

Georges Bataille (2013) foi outro filósofo que estudou o erotismo e procurou distingui-lo do pornográfico e do obscuro, mostrando que essas categorias dependem daquilo que provocam no observador, se asco ou violência. Como se vê, não só a arte se dedica ao tema, mas também filósofos, historiadores e críticos. Entretanto, na experimentação artística visual contemporânea, as fronteiras entre esses dois conceitos parecem estar borradas. Diversos artistas parecem trabalhar explorando os limites do erótico e do pornográfico, gerando uma tensão entre os dois conceitos, resultando na difícil mensuração ou separação dos mesmos. Como exemplo, pode-se observar o trabalho do jovem fotógrafo chinês Ren Hang²⁹, no qual se vê a exploração clara desses limites do sexo explícito do pornográfico, mas ainda assim a atenção dada pelo artista a sutileza e leveza, e que atingiria o erótico pelo conceito barthesiano. Inclusive o próprio artista, conceituando sua obra, a descreveu como uma ‘nudez pornográfica’: “Penso que este termo é mais direto. Não preciso tentar tornar o trabalho mais fino ao chamá-lo de erótico. Não penso que haja qualquer problema ou que seja de ‘baixo-escalão’ tratá-lo como ‘pornográfico’” (HANG, 2012 *apud* BERNHARDSSON, 2012, p. 17).

Figura 9. Ren Hang, *Sem-título*, 2017.



Fonte: Medium.³⁰ Foto: Reprodução.

²⁹ Fotógrafo e poeta chinês, nascido em 24 de março 1987 e falecido em 24 de fevereiro 2017.

³⁰ Disponível em: <https://medium.com/vantage/ren-hang-2012-eccbf96b136c>. Acesso em: 24 jul. 2022.

2.6 *Corpus* erótico

As considerações acima sobre as distinções entre o erotismo e a pornografia nas artes visuais foram necessárias pela identificação de que as obras que compõe o *corpus* desta pesquisa sofreram perseguição censória justamente por terem sido “acusadas” de pornografia. Ao habitarem esse campo do interregno bastante nublado em conceituação dentro da própria filosofia da arte, os artistas abalaram certas estruturas sociais rígidas que parecem querer manter a arte distante da exploração dos vieses sexuais. As cenas eróticas pintadas por Adriana Varejão em *Cena do Interior II* (1994), a nudez masculina performática de Wagner Schwartz em *La Bête* (2005) e a seminudez masculina na pintura de Francisco Hurtz *This is not California* (2017) em frente a um prédio-símbolo do poder do governo federal sofreram, cada qual a sua maneira, censura por serem trabalhos eróticos estigmatizados como pornográficos. Os artistas pesquisados certamente se debruçaram sobre a imagem/performance do corpo humano, tangenciando o eixo do erotismo e da sexualidade, ao fazer desses corpos laboratórios de criações imagéticas. Pode-se afirmar, então, que a exploração estética do erotismo e da sexualidade é fio condutor que une os trabalhos aqui pesquisados, além de todos terem passado por processos censórios por exercerem tal exploração. Ou seja, a censura que abordaremos parece ligada às questões do erotismo e às múltiplas situações que ele transcende. Posteriormente, veremos que tal ação persecutória sobre a arte e os artistas que desenvolvem sua poética no erotismo e sexualidade não é um sintoma novo de tempos contemporâneos, mas sim algo que acompanha a humanidade ao longo de séculos.

Capítulo 3

1. Procedimentos Metodológicos

O processo metodológico primário desta pesquisa de mestrado contou com um levantamento bibliográfico, concomitante a uma busca documental em acervos de museus, artigos, teses, dissertações, hemerotecas e bibliotecas e outras fontes sobre a censura nas artes visuais. A busca por ressonâncias entre os atos censórios do passado e os do presente, assim como o acesso às diversas intercorrências que correlacionavam as questões levantadas pelo problema abordado na pesquisa entre as artes visuais e a censura, permitiram e deram maior profundidade à elaboração deste texto, da mesma forma que subsidiou as análises e constatações da pesquisa como um todo. Para seu desenvolvimento, foram selecionados e estudados dois trabalhos de artes visuais e uma performance, sendo que, para tal escolha, levou-se em

consideração o período em que ocorreram os eventos censórios sobre esses trabalhos, o século XXI.

Apesar da larga gama possível de escolhas, dada que a produção artística contemporânea brasileira está em uma das suas fases mais prolíferas, limita-se o *corpus* da pesquisa em duas modalidades: na primeira, há dois trabalhos artísticos que tiveram grande repercussão midiática nacional por causa dos ataques censórios que sofreram e que, assim, ampliaram o debate sobre o recrudescimento da censura às artes e à liberdade de expressão na atualidade. Na segunda modalidade, tem-se um trabalho artístico que, apesar de ter sofrido censura, não obteve grande cobertura midiática como nos casos anteriores. O objetivo desse critério de escolha nas duas modalidades também é duplo: por um lado, investiga-se o papel da mídia na condução da transformação dos eventos censórios em escândalo e espetáculo e, por outro, investiga-se a incidência da censura sobre obras de arte sem grande repercussão midiática, que sofrem ataques persecutórios sem o conhecimento do grande público, levando o meio artístico a muitas intempéries.

A pesquisa apresenta um capítulo para cada uma das três obras, nos quais se explora quem é o artista, sua poética e experiência profissional, as intenções por trás da realização da obra estudada especificamente, como também a reação da exposição da obra perante a sociedade, tanto pela parte da crítica especializada, como pelo público geral. Relata(m)-se o(s) evento(s) censório(s) a que a obra foi submetida, correlacionando-a a possíveis outras obras e artistas do passado e presente. Como se investiga a trajetória percorrida por cada um dos artistas, propõe-se a utilização da cartografia, como explicitado no objetivo geral, para uma construção de uma visão múltipla das questões levantadas. Esse processo metodológico, apropriado conceitualmente a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), propõe o acompanhamento de percursos e movimentos, construção de mapas, redes e rizomas, ou seja, de um para muitos e do centro para a periferia (COSTA, 2018), para que dessa maneira se possa ampliar as possibilidades de análise e reflexão. Busca-se na cartografia os rastros que foram deixados nos caminhos percorridos pelos trabalhos citados que compõem o *corpus* da pesquisa.

Portanto, nos próximos capítulos, apresentam-se as seguintes obras e seus respectivos artistas:

- *Cena do Interior II*, 1994³¹, de Adriana Varejão (pintura).

³¹ Apesar de a obra *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, ter sido concebida em 1994, o procedimento censório pelo qual passou se deu a partir do ano de 2017, portanto em linha com o que se propõe como critério máximo da pesquisa de investigar os ataques censórios às artes brasileiras no século XXI.

- *La Bête*, 2010, Wagner Schwartz (performance).
- *This is not California*, 2020, Francisco Hurtz (pintura).

As obras *Cena do Interior II* (1994), *La Bête* (2005) e *This is not California* (2020) estão entre dezenas de trabalhos de arte no Brasil que sofreram ataques e censura durante a última década do século XXI. Tais ações persecutórias, que persistem em aparecer no presente, demonstram que, por um lado, a produção artística brasileira contemporânea segue pulsante e contestadora; por outro, salientam também como a censura nunca deixou de existir no Brasil, mesmo com a redemocratização do País calcada na Constituição Brasileira de 1988, carta magna que garante por lei a liberdade de expressão artística e a proibição da censura às artes.

Na atualidade, sabemos que a censura às artes continua sendo realidade. Porém, assim como a arte não é mais a mesma do passado, os mecanismos da censura sobre ela também se modificaram, atualizando-se com o desenvolvimento da sociedade contemporânea. Esse trabalho intenciona mostrar como funcionam os mecanismos da censura atualmente, uma vez que sua diversidade e pluralidade os tornam ainda mais complexos e persecutórios.

Capítulo 4. Cena do Interior II

Ao observar o trabalho *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, é possível analisar interessantes intersecções de hibridização, colonização e violência. A artista hibridiza suas referências históricas e pictóricas, comumente alterando narrativas do passado, criando novas imagens e trajetórias ficcionais, costurando mundos e situações que poderiam ser impossíveis e distantes, mas que em seu trabalho parecem possíveis e tangíveis (TAVEIRA, 2016). Em *Cena do Interior II* podemos ver claras referências ao trabalho do artista francês Jean Baptiste-Debret e também de certa estilística pictórica erótica chinesa. Porém, como é de costume na produção da artista, a referida pintura vai muito além de suas referências pictóricas, históricas e culturais. Neste estudo observa-se em minudência os elementos que compõem a pintura, para que possamos ter uma visão aprofundada do referido trabalho, deveras atacado e censurado nos eventos que sucederam as exposições *Queermuseu – Cartografias da Diferença* (Santander Cultural, Porto Alegre), e *História da Sexualidade* (MASP), ambos em 2017. Apresenta-se, também, uma breve biografia da artista e os percursos traçados por ela para que chegasse à execução da obra, perpassando também as vias que levaram a censura e ataques sofridos pela artista e sua obra em 2017. Como se sabe, *Cena do Interior II* foi alvo de uma série de processos difamatórios durante o ano de 2017, sendo acusada, entre outros, de zoofilia, pornografia e mesmo pedofilia.

4.1 Adriana Varejão

Adriana Varejão é uma artista brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1964. Em 1981, ingressa na Faculdade de Engenharia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), porém abandona o curso no ano seguinte. Sua formação artística se dá através de cursos livres frequentados a partir de 1983 na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV/Parque Laje), no Rio de Janeiro, quando a artista abre seu ateliê no bairro do Horto na capital carioca com outros estudantes. Seus trabalhos ganham impulso a partir da ascensão da pintura figurativa que volta ao centro das artes na década de 1980, tendo a artista participado nessa década de diversas mostras nacionais e internacionais, tanto coletivas como individuais³².

³² Em uma década de ascensão profissional, Adriana Varejão participa de diversas exposições coletivas, como as descritas a seguir: 1984 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Carioca; 1985 - Rio de Janeiro RJ - Ao Mestre com Pinturas, na EAV/Parque Laje; 1986 - Belo Horizonte MG - 9º Salão Nacional de Artes Plásticas: sudeste, na Fundação Clóvis Salgado. Palácio das Artes; 1987 - Rio de Janeiro RJ - 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Funarte -

Majoritariamente amparada pela pintura, Varejão também varia em sua produção as linguagens, como a escultura, instalação, fotografia e cinematografia. Desde por volta de 1980-1990, a artista seguiu em produção ativa, recebendo contínuo reconhecimento pelo seu trabalho, e sendo vista por muitos críticos e estudiosos da arte como uma das mais importantes artistas visuais da contemporaneidade. Entre esses reconhecimentos, merece destaque a Galeria Adriana Varejão inaugurada em 2008 no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, na qual a artista tem importantes trabalhos expostos de maneira permanente, em diálogo direto com a arquitetura e ambiente locais, em proposta muito característica dos trabalhos de arte expostos em Inhotim³³.

Figura 10. Vista externa da Galeria Adriana Varejão – Centro de Arte Contemporânea Inhotim.



Fonte: Archdaily³⁴. Fotografia: Eduardo Eckenfels.

prêmio aquisição MEC; 1987 - Rio de Janeiro RJ - Novos Novos, na Galeria de Arte Centro Empresarial Rio; 1988 - Leverkusen (Alemanha) - Brasil Já, no Morsbroich Museum; 1988 - Stuttgart (Alemanha) - Brasil Já, na Galerie Landesgalerie; 1989 - Amsterdã (Holanda) - U-ABC, no Stedelijk Museum; 1989 - Colônia (Alemanha) - 23ª Art Cologne, na Messehalle Koeln; 1989 - Hannover (Alemanha) - Brasil Já, no Sprengel Museum; 1989 - Rio de Janeiro RJ - Rio Hoje, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ; 1989 - Rio de Janeiro RJ - Stand E 204, na Thomas Cohn Arte Contemporânea. Para mais informações, conferir: <https://www.guiadasartes.com.br/adriana-varejao/obras-principais>. Acesso em: 23 jul. 2022.

³³ A Galeria Adriana Varejão, com projeto arquitetônico de Rodrigo Cerviño, foi inicialmente concebida para abrigar duas obras da artista, a escultura *Linda do Rosário* (2004) e o famoso políptico *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008), porém com o desenvolvimento do projeto mais obras foram adicionadas.

³⁴Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-167472/galeria-adriana-varejao-slash-tacoa-arquitetos/50f7626db3fc4b316d000044-adriana-varejao-gallery-tacoa-arquitetos-photo>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Figura 11. Fotografia - Visão parcial da obra *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004-2008, na Galeria Adriana Varejão no Centro de Arte Contemporânea Inhotim



Fonte: Archdaily³⁵. Fotógrafo: Eduardo Eckenfels.

Fator preponderante na poética de Adriana, o emprego da história não se limita ao uso de personagens históricos ou à paródia de obras de arte do passado; vemos também sua disposição para reconstruir elementos e materiais que dialogam com a história e, assim, constroem uma ponte entre diferentes temporalidades. Esses elementos, muitas vezes de uso comum, dialogam diretamente com o imaginário coletivo e se conectam à história por um meio que vai além de uma narrativa figurativa, compreendendo a materialidade. Adriana busca nessa materialidade alusões e recriações de mapas, livros e documentos antigos, simulacro de técnicas de pintura do passado, louças e azulejos.

Pensando nos azulejos, vemos que eles “ocupam grandes espaços de significação na obra de Adriana e são tão híbridos quanto sua arte” (SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 104). Não escolhidos ao acaso, tais elementos deveras utilizados por diversos povos ao longo da história, são absorvidos por Varejão em seu trabalho como potencializadores conectivos com o imaginário histórico, tornando-se recriações de objetos que remetem a um passado e que perpassam o presente, ressignificado em novas narrativas e realidades. É importante frisar que a artista não traz em seu trabalho a peça per se, materializada em quartzo, areia, argila ou cerâmica, mas sim simulacros de azulejos pintados ou esculpidos de maneira que remetam às características das peças inspiradoras, porém com a devida originalidade plástica. Segundo Lilia

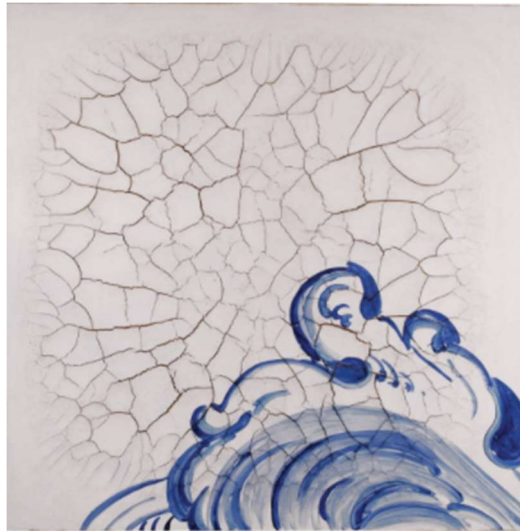
³⁵Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-167472/galeria-adriana-varejao-slash-tacoa-arquitetos/50f7626db3fc4b316d000044-adriana-varejao-gallery-tacoa-arquitetos-photo>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Schwarcz,

a própria evidência material do azulejo lembra o diálogo, a troca, o roubo, uma vez que o material virou patrimônio comum do ocidente até o oriente. A arte teria sido introduzida em Portugal, via Espanha, pelos povos marroquinos, que por sua vez teriam aprendido as suas técnicas dos persas. Portanto, já em seu nascimento, o azulejo é híbrido, aliando e dividindo povos e culturas e colocando-os em circulação. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 104)

A obra *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008) ocupa esse espaço na poética de Adriana, na qual o simulacro, a hibridização e o embaralhamento de narrativas e histórias permeiam o olhar do observador. Vê-se, inclusive, a preocupação da artista de recriar as marcas do tempo nessas peças, como se estivesse demarcando-a em seu local na história.

Figura 12. Detalhe da obra *Celacanto Provoca Maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008.



Fonte: Inhotim.org³⁶. Fotógrafo: Eduardo Eckenfels.

4.2 Filhos Bastardos

A temática da história perpassa diversas obras de Adriana Varejão. É possível observar a artista, por muitas vezes, recorrer ao passado para então desconstruí-lo, reinterpretando-o e trazendo, assim, novas narrativas e ficcionalidades. Segundo Paulo Herkenhoff, observa-se que

essa chave interpretativa serve como bússola para pensar o trabalho de Adriana Varejão com a história. O passado está sempre presente nas obras, mas não como algo morto, e sim carregado de potência e vida. De outra forma, podemos dizer que o passado simplesmente não passa, se mantendo vivo em certa medida, na memória e nos corpos. (HERKENHOFF, 1992, p. 39)

³⁶ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Durante a década de 1990, Varejão usou como base para tais reinterpretações o passado colonial brasileiro. Nos trabalhos dessa época, a artista por vezes se apropria de elementos de outras imagens de artistas do passado, hibridizando-as com as suas próprias imagens para criar novas camadas e elementos, transmutando narrativas. Segundo Carlos Vinícius da Silva Taveira, são “imagens em que os tempos se atravessam e que resultam em novas hipóteses de reflexão que, por desdobramentos e escolhas da artista, provocam uma reflexão da história do Brasil” (TAVEIRA, 2009, p. 79). É o caso de dois trabalhos icônicos da artista, *Filho Bastardo* (1992) e *Filho Bastardo II, Cena do Interior* (1995), intimamente ligados às famosas pinturas de Jean-Baptiste Debret sobre cenas do Brasil durante o domínio português. Adriana parodia as obras *Um jantar brasileiro* (1827) e *Castigo imposto aos negros* (1816-1831) de Debret, usando-se das mesmas personagens, cenário e estilos presentes nas obras do artista francês.

Figura 13. *Um Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret, 1827.



Fonte: Museu Castro Maya³⁷, Rio de Janeiro, fotógrafo não informado.

Dessa forma, a artista subverte a narrativa criada naquelas pinturas, aproveitando de uma situação de violência já presente nas obras (escravidão negra e indígena), para então exacerbá-la³⁸, misturando detalhes que dão aos trabalhos nova identidade visual. Ao descortinar violência e sensualidade e criar cenas de sexo e estupro de escravizadas negras africanas e de indígenas nativas pelos seus senhores portugueses e também pelo clero com grande carga de naturalidade, Varejão exorta, mesmo que em ficção, uma realidade paralela possível.³⁹ Nessas

³⁷ Disponível em: <http://museuscastromaya.com.br/brasiliansa/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

³⁸ Em entrevista a Luísa Duarte, em 2018, Adriana Varejão aponta que já via uma violência patente nos trabalhos do pintor Jean-Baptiste Debret e sua relação com os trabalhos *Filho Bastardo I e II*. A artista elucidou que “No Debret, a violência aparece de maneira muito forte. Ele denuncia a convivência com a escravidão. Eu acho a obra dele extremamente importante e política. Num primeiro momento, fiz os trabalhos intitulados Filho bastardo I e II, trabalhos do início dos anos 1990 que faziam paródia do Debret. Eles simulavam o desgaste do papel antigo, com personagens de Debret, nos ambientes de Debret. Só que os personagens estavam encenando outras cenas de violência e dominação” (VAREJÃO, 2018 *apud* DUARTE, 2018, p. 248).

³⁹ São diversos os relatos de estudiosos sobre a violência, inclusive sexual, sofrida pelos grupos colonizados e escravizados em tempos pregressos do Brasil colônia e império. Leila Algranti (1993) faz importante estudo

obras, a violência se torna latente, constante e por vezes visceral. Talvez por esse motivo Adriana faz questão de rasgar a tela que lhe serve como suporte, abrindo uma ferida em forma de vulva vermelha, escancarada e sanguinolenta, em uma tentativa de transformar plasticamente a situação violenta que se observa. Taveira aponta que:

Em Adriana Varejão múltiplos passados se entrelaçam, contando abordagens sobre fatos cristalizados no imaginário social. A história não é só visitada, mas também transformada e transmitida de maneira distinta, onde cada indivíduo que observa um quadro retirará suas próprias conclusões (TAVEIRA, 2009, p. 97).

Figura 14. *Filho Bastardo II, Cena do Interior*, de Adriana Varejão, 1992.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotógrafo: Rodrigo de Santana Gonçalves.

Figura 15. Detalhe de *Filho Bastardo II, Cena do Interior*, de Adriana Varejão, 1992.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotógrafo: Rodrigo de Santana Gonçalves.

sobre a condição de fragilidade jurídica das mulheres escravas durante o período colonial, quando submetidas ao crime do sexo forçado, e não dispunham de apelação ao aparato legal e jurídico no território brasileiro. (ALGRANTI, Leila. *Honradas e devotas: mulheres da Colônia: Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822*. Brasília: Edunb, 1993)

No artigo *Da violência colonial à violência política: violência seletiva no Brasil*, os autores Clayton Rodrigues, Cleides Santana e Ana Nóbrega discorrem sobre a naturalização da violência na empreitada da invasão e dominação coloniais, que se deu de 200 a 300 anos praticamente, e como ela deixou marcas nos povos que foram colonizados. Segundo os autores:

A violência colonial, por exemplo, foi justificada pela civilidade e, paradoxalmente, pelo humanismo europeu contra o barbarismo dos povos originários e africanos, ou dos povos não civilizados em geral. A escravidão precisou desconsiderar a humanidade do negro, dos povos pagãos, para justificar-se em frente ao humanismo nascente. Isso significa que a violência de morte é admitida se seus fins são bons. Ela é naturalizada a partir de um jogo de enunciados que colocam determinados grupos sociais em contradição com o humanismo. (RODRIGUES; SANTANA; NÓBREGA; 2018, p. 61)

Ao revisitar Debret nesses trabalhos, Varejão mostra a exploração, a violência, o confronto e a meia selvageria que existiam no Brasil colônia, mas, diferentemente da obra do artista francês, que retrata em suas pinturas a violência de maneira velada e higienizada, a artista escancara essa violência de maneira contundente em suas narrativas ficcionais, que por vezes poderiam ser confundidas com narrativas reais daquele momento violento da história brasileira. A partir dessa constatação, segue-se uma reflexão: se o trabalho de Adriana Varejão está ligado ao debate histórico, ele é feito de maneira intimamente ligado à história do Brasil.

Entretanto, além da clara referência à história do País, as obras evocadas acima apresentam ao observador a temática erótica, que por diversas vezes também está presente nas obras de Adriana. Vê-se em várias pinturas a atenção dada pela artista ao tema erótico, o qual se amalgama a outras questões, como a própria violência citada, a sensualidade, dominação e submissão e a miscigenação de povos e raças. Muitas vezes, há a cópula acontecendo em pleno vigor e, em outras, sugestões de encontros que culminariam no ato sexual. A pintura *Eden* (1992), abaixo, exemplifica a exploração do erotismo pela artista. Sobre o erótico nesse trabalho, Schwarcz faz a seguinte observação:

[...] logo no lado esquerdo da tela, assim como no direito, destacam-se cenas de cópula humana, cuja inspiração teria vindo de gravuras antigas de ioga sexual chinesa. O erotismo está por toda a parte: até mesmo nos animais inesperados que contracenam com criaturas igualmente estranhas, com muitos dentes e arestas. Mais uma vez, imaginário e realidade combinam e ajudam a alimentar esse ambiente em tudo familiar, mas, igualmente, em tudo fantástico. (SCHWARCZ, 2019, p. 59)

Além do erotismo presente citado por Schwarcz, mais uma vez a obra representa a pesquisa de Varejão sobre a transmutação da materialidade. O formato de seu suporte faz referência a antigos espelhos chineses, referentes à dinastia *T'ang*. Porém, a artista subverte-o adicionando elementos que causam estranheza, como a corpulenta forma de um ânus, que salta de uma tradicional bidimensionalidade pictórica e expande a pintura do seu campo.

Fotografia 16. *Éden*, de Adriana Varejão, 1992.



Fonte: Pérola Imperfeita⁴⁰. Foto: Reprodução

A leitura atenta das três obras de Adriana Varejão apresentadas acima, *Filho Bastardo I* (1992), *Filho Bastardo II/Cena do Interior* (1995) e *Éden* (1992), permite entender que nessa fase da carreira a artista se apoiava principalmente na linguagem pictórica, remetendo a elementos históricos para recriações e subversões de narrativas, além de trabalhar intrinsecamente o erótico, a hibridização de raças, de culturas e de indivíduos. Tal leitura pavimentou de maneira importante o caminho para uma análise profunda da obra que faz parte do *corpus* dessa pesquisa, *Cena do Interior II* (1994), sobre a qual debruçamos o olhar a partir de agora.

4.3 As palavras e Shunga

Adriana Varejão é uma artista que cunha sua produção em uma profunda relação de simbiose⁴¹ com a história, reinventando-a por meio de novas narrativas e releituras. Porém, outro elemento que salta aos olhos é a conexão da artista com a textualidade e a utilização desta em suas produções plásticas. Segundo Schwarcz o trabalho da artista pode ser entendido como uma ficção literária visual (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014); em diversos trabalhos, Varejão se aproveita da escrita, encontrada em textos, mapas e livros antigos, e a insere no trabalho

⁴⁰ Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão. (SCHWARTCZ, VAREJÃO, 2018, p. 58)

⁴¹ Simbiose no sentido etimológico da palavra, uma relação de dependência para existência.

pictórico, o que conduz o observador a novas leituras e novas realidades. Como exemplo, a pintura *Panorama da Guanabara* (2012) tem em sua composição o texto “Viagem ao seio da Guanabara com Sunqua com tinta da china sobre papel”. A composição transporta o observador a uma viagem plástica da China ao Rio de Janeiro, explorando elementos pictóricos chineses clássicos com a famosa paisagem carioca ao fundo, acompanhados de um texto que faz referência às tradicionais lendas de livros de fotografia, ou pinturas antigas, e que convida o observador a se deslocar nessa temporalidade subvertida.

Orhan Pamuk explica que escrever equivale a pintar com palavras, e que ler um romance corresponde a visualizar imagens por meio de palavras de outras pessoas. O estudioso afirma que a “inteligência visual é nossa capacidade de ver as coisas com olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais” (PAMUK, 2011, p. 37). Lilia Schwarcz, por sua vez, traça um paralelo em relação ao pensamento de Pamuk no que se refere à transformação plástica das palavras através da leitura, afirmando que “é possível escrever com imagens; evocar no leitor, usando recursos de romance e da escrita, desenhos muito nítidos: histórias com imagens” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 349). Parece ser esse o caminho percorrido por Varejão, ao se utilizar das palavras para a visualização de histórias com tamanha visualidade. Além de utilizar desse recurso lexical de maneira plástica, Adriana adiciona mais camadas interpretativas aos seus trabalhos ao escolher minuciosamente seus títulos, pois também se inserem nesse caminho de liberação imaginativa do espectador, que por sua vez percorre caminhos diversos a partir da leitura desses títulos.

No trabalho *Cena do Interior II*, vemos que o título⁴² per se já traz uma série de intenções e suposições. De qual “interior” estaria falando a artista? O interior como um ambiente reservado de uma residência? O interior de um território geográfico, como de um estado ou país? Ou seria o seu próprio interior, em um caminho psicanalítico de fazer imagem do eu, aquilo de dentro da mente? São abertas diversas possibilidades interpretativas ao observador atento ao título dessa obra, a qual não oferece um caminho na literalidade, pois observa-se que, em Adriana Varejão, o caminho mais fácil e literal parece não se fazer presente.

Um aspecto que se faz presente em *Cena do Interior II* (1994) é a intenção da artista de mostrar um pano de fundo histórico, com componentes como manchas e dobraduras

⁴² Durante muito tempo na história da arte, uma grande parte da produção das artes plásticas utilizava-se dos títulos como forma de complementar com palavras o trabalho visual, de maneira a descrevê-lo para o observador praticamente em sua literalidade. Com o desenvolvimento da arte a partir de movimentos modernos como o surrealismo, o dadaísmo e o cubismo, carregados de subjetividade, o título na obra de arte adquire novas funções, ao ponto de ser mais um recurso artístico para construção e desconstrução de narrativas e participando integralmente da produção de sentidos na obra.

intencionalmente colocadas, dando sinais e impressão de marcas do tempo, simulando sua ação sob um importante documento guardado e preservado ao longo dos anos. Essa busca da plasticidade por meio da história, e também por meio da matéria, é constante no trabalho de Adriana Varejão. Conforme coloca o crítico Paulo Herkenhoff:

Na verdade, a pintura de Adriana Varejão não trata de anunciar ou tornar visível uma imagem. É como se fossem imagens de imagens já existentes: estátuas, azulejos, sudário e véu, que migrassem à condição de pintura. Adriana não pinta um anjo, mas o azulejo onde se imprime o anjo. O quadro, num dado momento, passou a ser não uma construção de pinceladas, mas sim um mundo de fissuras. (HERKENHOFF, 1992, p. 26)

Em *Cena do Interior II* (1994), sobre esse suporte com aspecto de documento histórico, são pintadas figuras díspares em práticas sexuais diversas; o estilo delicado, a paleta de cores, bem como a sua disposição e o mobiliário que permeiam a “cena” fazem referência direta a um estilo de pinturas eróticas *shunga*, produzidas no continente asiático desde o século XI e com grande desenvolvimento na China e no Japão a partir dos séculos XVI e XVII (CORDARO, 2012)⁴³.

Entretanto, segundo Madalena Cordaro (2017), a diferença plástica existente entre pinturas eróticas chinesas e japonesas é marcante. Enquanto na China predomina o realismo nas figuras “[...] esguias e delicadas, vê-se no grafismo japonês uma grande expressividade na dinâmica das proporções do corpo: os órgãos sexuais já são exageradamente grandes, no modo que Fukuda Kazuhiko denominou ‘deformado’ (CORDARO, 2017, p. 21). Já a pintura japonesa é característica do estilo *yamato-e*, com fluidez, expressão e cores que “se contrapõe à da China, de compleição mais intelectual e contida” (CORDARO, 2017, p. 21).

⁴³ Coloca-se aqui a preocupação de se distinguir de maneira breve, histórica e esteticamente, as diferenças entre a pintura erótica chinesa e a japonesa uma vez que *Cenas do Interior II* já foi citado por diversas vezes como sendo um trabalho que faz referência ao *shunga*, sem maiores explanações ou diferenciações que existem nesse estilo tão complexo. Madalena Hatsuko pondera que China e Japão tiveram desenvolvimentos muito similares na prática da arte erótica. Segundo ela, “Ao nos voltarmos para a China, nota-se que (...) a prática da arte erótica coincide com o enriquecimento dos comerciantes das cidades do sul da China a partir do século X e alcança o estágio avançado a partir do século XVI” (CORDARO, 2017, p. 15).

Figura 17. Detalhe de *Álbum de pinturas sobre seda*, de Qiu Ying, Circa 1520.



Fonte: A erótica japonesa na pintura e na escritura dos séculos XVII a XIX.⁴⁴. Foto: Reprodução

Na imagem acima, de autoria do pintor chinês Qiu Ying, nota-se essa delicadeza no traço, bem como o cuidado e atenção dada ao ambiente que habitam essas figuras. Aspectos semelhantes são notados no trabalho de Adriana, que se utiliza dessas características da pintura erótica chinesa não como mimese, mas sim para mais uma vez reinterpretar trabalhos do passado e construí-los sobre outras narrativas e perspectivas.

4.4 As cenas eróticas de *Cena do Interior II*

Fica claro ao observador que o tema principal dessa pintura de Adriana é o erótico, apesar de diversas minudências presentes no trabalho, como as referências à pintura asiática erótica e seus detalhes arquitetônicos, bem como o simulacro pictórico que Varejão recorre ao dar a seu quadro um aspecto antigo, quase um exemplar de pintura ou documento seculares. Porém é relevante apontar que o olhar do observador não se volta a apenas uma figura central, mas sim a diversas figuras, heterogêneas, que estão praticando sexo de maneira concomitante, povoando toda a pintura da artista. Ao todo, podemos observar quatro cenas de sexo, dispostas desde o topo da obra até a sua base. Destacam-se os detalhes em que elas foram pintadas, cada

⁴⁴ A erótica japonesa na pintura e na escritura dos séculos XVII a XIX. (CORDARO, 2017, p. 17)

qual em uma cena de sexo diferente, exploradas a seguir e separadas em quatro partes interpretativas denominadas *cena erótica 1, 2, 3 e 4*.

Figura 18. *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, 1994.



Fonte: Coleção Paulo Roberto Santi, RJ. Fotografia: Eduardo Ortega.

Cena erótica 1: A primeira cena erótica que se vê ao observar o quadro de cima para baixo é a de duas mulheres com traços asiáticos, que fazem sexo com a ajuda do que parece ser um instrumento sexual, a exemplo de um dildo. Extremamente comuns na contemporaneidade, e presentes nas mais diversas casas de *Sex Shop*, dispositivos sexuais também se faziam presentes na cultura japonesa do passado. Denominados *harigata* (CORDARO, 2017), são retratados em diversas pinturas *shunga* como expressões do desejo e da fantasia masculina sobre o sexo entre mulheres (CORDARO, 2017). Nessa *cena 1*, fica evidente a referência de Adriana ao erótico da gravura e da pintura asiáticas, em especial a certo estilo japonês, como pode ser visto na pintura abaixo que guarda grande referência às figuras pintadas dessa cena.

Figura 19. *Mulher com Harigata*, de Katsukawa Shuncho, Circa 1780.



Fonte: Shunga Gallery.⁴⁵ Fotografia não informado.

Além disso, um aspecto muito interessante da *cena erótica 1* (figura 20) é que ela foi pintada subvertendo a noção gravitacional que nos habita inconscientemente quando vemos uma pintura, ao compará-las com as leis gravitacionais da realidade. A artista fez a cena de maneira invertida, como se o observador estivesse olhando-a de cabeça para baixo.

Figura 20. Detalhe de *Cena do Interior II*, de Adriana varejão 1994.



Fonte: Coleção Paulo Roberto Santi, RJ. Fotografia: Rodrigo Santana

A *cena erótica 2* (figura 21) demonstra uma relação sexual interracial. Uma figura de aspecto feminino asiática (rosto e cabelos, de fenótipo denotativo) faz sexo em uma rede com

⁴⁵ Disponível em: <https://shungagallery.com/lesbian-sex-toys/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

outra figura negra, um homem de aspecto mouro, mais um exemplo de subversão da narrativa e dos múltiplos e possíveis encontros a que se destina o trabalho de Varejão. Por mais que as gravuras e pinturas chinesas, e principalmente as japonesas, explorassem o tema erótico em seu limite de possibilidades (cenas de sexo entre homens, mulheres, humanos com animais, com monstros marinhos, com criaturas divinas etc.) (CORDARO, 2017), não se encontra facilmente relatado nas escritas ou representado em gravuras e pinturas cenas de sexo inter-racial.⁴⁶

Figura 21. Detalhe de *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, 1994.



Fonte: Coleção Paulo Roberto Santi, RJ. Fotógrafo: Rodrigo Santana

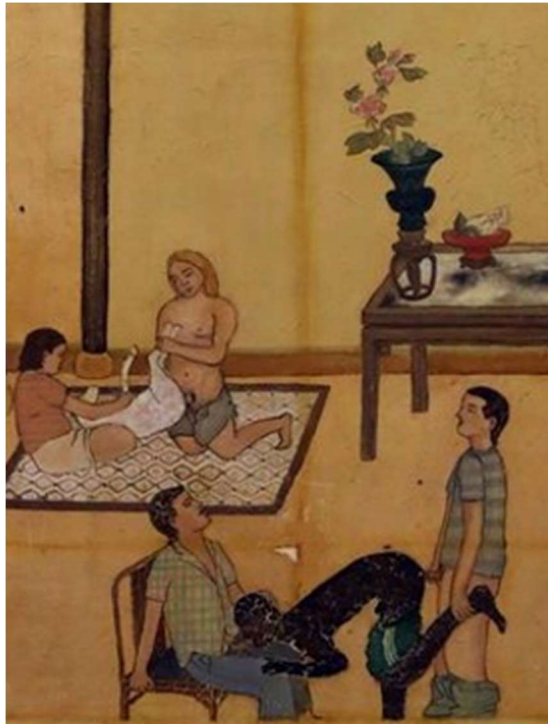
As *cenas eróticas 3 e 4* (figura 22), apresentadas a seguir, foram as que mais foram alvejadas pelos ataques e polêmicas em torno da pintura nos eventos censórios de 2017. Primeiramente, a *cena 3* apresenta uma cópula entre uma figura humana e um animal, cuja presença no trabalho causou furor e acusações de zoofilia. Localizada praticamente no centro da pintura, uma figura humana andrógina (nota-se em detalhe um pênis, mas também feições femininas delicadas no rosto e longo cabelo) penetra um animal quadrúpede, enquanto outra segura suas patas como em um ato de dominação ativa para que se permita a penetração. Na *cena erótica 4*, três figuras masculinas com vestimentas aparentemente contemporâneas fazem sexo; a figura de um homem negro recebe penetração anal e sexo oral por duas figuras de homens brancos. À primeira vista, não fica claro ao observador se, na ficção construída pela artista, a figura do homem penetrado está sob sexo forçado como em outros casos apresentados por Adriana Varejão em pinturas dessa fase próxima, especialmente nas *Filho Bastardo I* (1992) e *Filho Bastardo II* e *Cena do Interior* (1995), nas quais as figuras de homens brancos colonizadores e membros do clero aparecem seviciando figuras escravizadas de mulheres negras e crianças indígenas. Entretanto, por mais que não se possa afirmar a situação sexual

⁴⁶ Percorremos reconhecidas obras da autora Madela Hatsuko Hashimoto Cordaro, como a compilação *A erótica japonesa na pintura & na escritura dos séculos XVII a XIX* (2017), bem como outras obras e acervos digitais sobre do tema, que dispunham de imagens de rolos de pinturas feitas durante o clássico e longo período das pinturas eróticas chinesa e japonesa, sem encontrar cenas ou escritas que relatassem relações sexuais inter-raciais.

forçada, nessa cena fica evidente a exploração da artista de questões de dominação e a sua intenção de apresentar mais uma vez uma relação sexual inter-racial.

A cena ganha contornos ainda mais abrangentes no processo de dominação se observada sob o prisma sexual e racial. Historicamente, o homem que faz sexo com outros homens na posição dita como passiva era relegado a uma situação social vista como inferiorizada⁴⁷, uma vez que estaria assumindo a posição feminina no sexo e renegando sua origem masculina ao não usar o seu pênis para penetrar. Corroborando isso, o fato de Adriana construir a cena com dois homens brancos penetrando um negro demonstra a sensibilidade da artista de trabalhar ao mesmo tempo questões de dominação e submissão tanto raciais quanto sexuais.

Figura 22. Detalhe de *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, 1994.



Fonte: Coleção Paulo Roberto Santi, RJ. Fotógrafo: Rodrigo Santana.

⁴⁷ Diversos estudos existem sobre a condição dos papéis assumidos durante a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo. Nesse sentido, apontamos o livro *O estigma do passivo sexual: Um símbolo de estigma no discurso cotidiano*, de Michel Messi (2007) para se aprofundar no o tema. Na obra, o estudioso explica que a linguagem das relações sexuais expressa e ritualiza noções de dominação e submissão entre o masculino e o feminino, independentemente do sexo dos parceiros. Em sua pesquisa, Messi aponta que “a relação sexual satisfatória e completa era a penetração de um personagem considerado passivo por outro considerado ativo. Assim, da mesma forma que os homens podiam manter relações sexuais com mulheres ou ‘bichas’ sem perder sua identidade de ‘homens mesmo’, os que se definiam como ‘veados’ almejavam relações com ‘homens mesmo’ e ridicularizavam as relações entre duas bichas como ‘quebra-louça’ ou ‘lesbianismo’. [...] Os ‘homens mesmo’ mantinham a sua identidade masculina enquanto as bichas e ‘veados’ ao assumirem a passividade sexual, enfrentam as agruras de um papel altamente estigmatizado” (MESSI, 2007, p. 10).

4.5 Censura em cena

Cena do Interior II foi realizada por Adriana Varejão em 1994. Desde sua criação, percorreu diversos circuitos artísticos, sendo exposta em outras oportunidades, como na retrospectiva da artista feita pelo MAM-SP em 2012⁴⁸. Desde sua criação, há quase três décadas, a obra circula o País e nunca havia sido atacada ou difamada de maneira tão contundente, muito menos acusada de qualquer incitação criminosa, a exemplo das graves acusações que levariam a sua interdição junto a toda exposição *Queermuseu* em 2017 (DUARTE, 2018). Ou seja, de 1994 até 2017, a obra e sua artista nunca haviam sofrido quaisquer ataques e interdições, seja pela sociedade ou poder público. Apesar de a exposição ter sido atacada como um todo, houve uma cruzada moral de setores conservadores da sociedade de maneira específica contra alguns trabalhos, dentre eles *Cena do Interior II* (DUARTE, 2018). Segundo Gaudêncio Fidélis, curador da exposição *Queermuseu*, não se tratou de um ataque simples, senão um “(...) movimento concatenado de setores da ultra direita do país, encabeçadas pelo MBL, e que eventualmente se juntam a lideranças fundamentalistas” (FIDÉLIS, 2018 *apud* DUARTE; VELASCO, 2018, p. 233).

De fato, é notório que o processo de ataque sofrido pela obra teve grande participação do Movimento Brasil Livre (MBL), encabeçado pela figura de seus líderes na época, como Kim Kataguirí e Arthur do Val⁴⁹. Bernardo Mosqueira, no texto *A crise de 2017*, apresentou a fala colhida de Kataguirí sobre artistas que considera “desviados”:

A família está sendo destruída aos poucos pelos artistas e por outros desviados, que vêm espalhando silenciosamente há muito tempo a pedofilia, a zoofilia, a homossexualidade e transexualidade para nossas crianças e comunidades; se nada for feito, será o fim da nossa sagrada família. (KATAGUIRÍ, 2017, *apud* MOSQUEIRA, 2018, p. 173)

Declarações como essa, por meio de textos e vídeos nas redes sociais, ganharam grande alcance através de compartilhamentos, que viralizaram um conteúdo de ataque e ódio. Segundo Mosqueira:

Os grupos que arquitetavam esse movimento contra a arte se valiam da fé e da ferocidade online tanto dos evangélicos (que já constituem 25% da população

⁴⁸ A mostra contou com a curadoria de Adriano Pedrosa, que usou como tema principal para criar um panorama em retrospecto da artista “[...] um elemento [que] atravessa toda a obra de Varejão: o corpo, seja rasgado, cortado, dilacerado, esartejado, seja em fragmentos, em pedaços. O corpo é revelado enquanto pele e carne da pintura, habitando os interiores da arquitetura e descoberto em suas ruínas; é, por fim, representado nas saunas, por metonímia” (MAM, 2012).

⁴⁹ Durante este ano corrente de 2022, Arthur do Val teve seu mandato como deputado estadual de São Paulo cassado pela Alesp, acusado de quebra de decoro parlamentar após dizer falas sexistas contra mulheres refugiadas ucranianas. Sobre o assunto, consultar: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/17/alesp-aprova-cassacao-do-ex-deputado-arthur-do-val-que-perde-os-direitos-politicos-por-oito-anos.ghtml>. Acesso em: 23 jul. 2022.

nacional) quanto da direita radical [...]. A fim de manobrar esses enormes grupos de haters, o MBL, a bancada evangélica e outros grupos conservadores manipulavam as informações em postagens nas mídias sociais com seus perfis oficiais e com o uso de *bots* de maneira a incitar a indignação, por meio da legendagem falsa, da descontextualização ou simplesmente da mentira, em derivações do uso das fake news [...]. (MOSQUEIRA, 2018, p. 173)

No ápice da situação, os ataques não só atingiram a obra em si, mas também a artista Adriana Varejão em pessoa. Surgiriam imagens difamatórias sobre ela, e conteúdos em que foi xingada e ameaçada, compartilhados milhares de vezes pelas redes sociais. Como exemplo, o músico Roger Moreira⁵⁰, na ocasião, publicou na plataforma digital Twitter (onde atualmente possui mais de um milhão de seguidores) uma montagem com a foto da artista com cruzeiros em seus olhos, um pênis e a palavra “puta” em sua face. Recentemente, ela venceu o processo contra tal atitude, considerada misógina e ofensiva pela justiça, que levou o músico a ser condenado a pagar R\$100.000,00 à artista e com sua necessária retratação na plataforma Twitter⁵¹. A própria artista declara: “Eu sofri pessoalmente ataques nas redes sociais. E não sei de onde surgiram aquelas pessoas tão de repente. Muita coisa aconteceu comandada pelo MBL. Eles tinham um exército de pessoas que atacavam nas mídias sociais. A estratégia deles era de ataque. Então, esse movimento fazia um barulho muito grande⁵²”. (VAREJÃO, *apud* DUARTE, 2018, p. 246)

Além disso, a cruzada moral contra obra *Cena do Interior II* não pararia na exposição *Queermuseu*. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) promoveu durante o ano de 2017 a exposição *Histórias da Sexualidade*, cuja curadoria buscava explorar, por meio de trabalhos diversos, o caminhar da humanidade na discussão da sexualidade e a sua importância na representação simbólica nas artes visuais, ocupando muitas vezes papel central na poética de diversos artistas ao longo dos séculos da história humana. O texto curatorial nos mostra o caminho que se desejou seguir:

O sexo é parte integral de nossa vida e, sem ele, sequer existiríamos. Por isso, a sexualidade tem desde sempre ocupado lugar central no imaginário coletivo e na produção artística. A exposição *Histórias da sexualidade* traz um recorte abrangente e diverso dessas produções. O objetivo é estimular um debate — urgente na atualidade — cruzando temporalidades, geografias e meios [...]. O MASP, um museu diverso, inclusivo e plural, tem por missão estabelecer, de

⁵⁰ Roger Moreira é músico integrante e fundador da banda de rock nacional *Ultraje a Rigor*, reconhecida principalmente pelos seus sucessos durante a década de 1980. Recentemente, ficou reconhecido por emplacar ideais ultraconservadores e destilar ataques contra instituições nacionais como Superior Tribunal Federal. Sobre o assunto, consultar: <https://twitter.com/roxmo>. Acesso em: 23 jul. 2022.

⁵¹ Nesse sentido, consultar: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/adriana-varejao-processo-roger-moreira/>. Acesso em: 23 jul. 2022.

⁵² Temos como exemplo o vídeo *MBL censura Exposição Queermuseu do Santander*, vídeo feito por Arthur do Val e postado em seu canal “Mamãefalei” na plataforma Youtube, atualmente com mais de 2,7 milhões de inscritos. A partir da minutagem 3, Arthur Do Val acusa deliberadamente a exposição e seus artistas de promoção da zoofilia e pedofilia. O vídeo possui mais de 439.000 visualizações até o momento. Sobre ele, verificar: <https://www.youtube.com/watch?v=FiSNvXJYmP4>. Acesso em: 23 jul. 2022.

maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. (PEDROSA; BECHELANY, 2017, p. 6)

⁵³

Entretanto, apesar da retórica de estímulo ao debate e diálogo plural vistos na citação acima, o MASP protagonizou outro grande debate, acerca da censura em nossa atualidade, uma vez que restringiu a visitação da exposição para menores de dezoito anos e trouxe à tona resquícios da censura clássica, como a classificação etária indicativa e o debate acerca da proteção das crianças e adolescentes ante as questões de sexualidade e pornografia. Nesse caso, menores de idade não poderiam visitar a exposição, mesmo na presença de pais ou responsáveis.

Após intenso debate, que envolveu a Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (PFDC), órgão relacionado ao Ministério Público Federal (MPF), o MASP liberou a exposição a menores, desde que acompanhado pelos pais e/ou responsáveis (MASP, 2017). No caso, a PFDC argumentou em nota que a exposição do museu, mesmo que contivesse representações simbólicas de nudez e sexo, não oferecia nenhum tipo de risco às crianças e adolescentes, pois não fazia nenhum tipo de apologia à pedofilia. A nota explica que

no âmbito das artes, a nudez e sua representação fazem parte do registro de todas as civilizações, e apresentações envolvendo a nudez do artista ocorrem com frequência em museus de arte contemporânea e moderna do mundo. (MPF/RS, 2017)

Ademais, a PFDC também argumentou que era inconstitucional a restrição à exposição, pois feria a garantia de liberdade da criação dos filhos garantida pela Constituição Brasileira, sendo a classificação etária uma questão indicativa e não restritiva e cabendo aos pais e/ou responsáveis, e não ao Estado ou ao museu, a decisão sobre o que é ou não apropriado às crianças e jovens.

4.6 Causas da Censura, Cenas do Exterior

É importante frisar que as imagens eróticas criadas por Adriana Varejão em *Cena do Interior II* não são elogios às práticas sexuais retratadas, muito menos se tratam de uma cartilha educacional para a realização de tais práticas, como alegavam os ataques realizados à época e até hoje registrados nos mais diversos vídeos e textos em plataformas digitais. Tais imagens são, antes de tudo, retratos ficcionais criados com rigorosa pesquisa histórica, inseridas no contexto estético da artista, em uma poética explorada por Varejão em seus trabalhos ao longo de muitas décadas, e que a elevou a patamares de reconhecimento artístico nacional e

⁵³ O texto completo da curadoria também pode ser encontrado em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>. Acesso em: 23 jul. 2022.

internacional. Em entrevista concedida a autora Luísa Duarte, logo após as agruras que sofreu no incidente de censura de 2017, a artista revela algumas de suas inspirações na concepção de sua obra:

Eu pintei esse quadro inspirada em relatos sobre a iniciação sexual dos meninos no nordeste do Brasil, que ocorre muitas vezes com o uso de frutas, animais ou mesmo outros garotos. [...] A arte habita o campo da ficção, é um lugar de experimentação. É o lugar onde todos os recalques da sociedade podem ser experimentados de milhões de maneiras; uma espécie de laboratório social de toda repressão. [...] Essa minha pintura não está lidando com corpos, ela está lidando com uma linguagem. Quem olha aquilo e apreende literalmente, não entendeu nada do que é arte, do que é esse campo da representação, da sublimação, da imaginação. (VAREJÃO, 2018 *apud* DUARTE, 2018, p. 249)

Apesar de habitar esse campo da representação, sublimação e imaginação pela arte, o trabalho em questão transpassou as fronteiras da discussão artística e estética, gerando, como vimos, debates políticos e jurídicos. Pode-se encontrar, nesse esboroamento das fronteiras por meio do fazer artístico e da estética da arte, uma reverberação no pensamento de Jacques Rancière, em sua teoria sobre o regime estético das artes a partir da modernidade. Segundo ele, o regime estético das artes designa:

[...] não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneira de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 13)

Segundo o autor, a modernidade inaugura, com o regime estético das artes, o embaralhamento de fronteiras, entre arte e vida (SILVA JUNIOR, 2017). Clécio Luiz Silva Júnior afirma que Rancière reflete sobre um regime estético na modernidade que não seria mais um regime ético preso a uma configuração hierárquica do visível, mas sim aquele

[...] que requer um estado de exceção que permita ver, sentir e, sobretudo, agir de maneira diversa às barreiras do ethos e da ordem policial. A atitude de baralhar e de romper com um estado determinado de pensamento levará, por fim, a uma atitude política, na medida em que se borram os limites e os papéis do ser social. (SILVA JUNIOR, 2017, p. 47)

Entende-se que essa linha de pensamento estético, proposta por Rancière, na qual “descansa sobre a estética uma série de relações e possibilidades de interação entre sujeito e mundo, entre indivíduo e sociedade política, entre arte e vida [...]” (SILVA JUNIOR, 2017, p. 48) ecoa na poética de Adriana Varejão e, em especial, no trabalho que foi estudado neste texto. *Cena do Interior II*, ao habitar diversas cenas, do erótico ao racial, do histórico ao ficcional, bem como ao se tornar epicentro de debates nas mais diferentes esferas da sociedade, transpassa as barreiras do fazer artístico na seara do prazer estético, e promove o que o autor francês aponta como um produto gerador de novas inteligibilidades, nova percepção de mundo e nova percepção do sensível (RANCIÈRE, 2009).

A censura que se abateu sobre a obra resvala exatamente no sentido exposto acima, pois o trabalho proposto por Adriana traz à superfície aquilo que geralmente está sendo realizado apenas na profundidade, ou seja, no “sigilo” da sociedade. As causas da censura sobre a obra não se dão apenas por causa da representação erótica de cenas de sexo, mas também por representar, trazer à tona e/ou denunciar realidades sexuais que ocorrem na sociedade. Ainda que a obra não tenha caráter documental, como releva Adriana, não se desconecta de uma realidade possível, assim como suas obras predecessoras *Filhos Bastardos* e *Cena do Interior I* o fazem com realidades possíveis/reais da violência colonial.

Quadro 1

| Obras - Apresentações | Censura / Ataques |
|--|--|
| <i>Cena do Interior II</i> - Adriana Varejão Setembro 2017 - Santander Cultural | Proibição da continuidade da exposição <i>Queermuseu</i> Agressão verbal à artista e linchamento virtual em diversas plataformas na internet. |
| Outubro 2017 – MASP Histórias da Sexualidade | Proibição da exposição para menores de 18 anos - Censura etária |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 2

| Repercussão mídia | Motivos alegados pela censura |
|---|---|
| https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/ | Pornografia Defesa da Moral/Bons Costumes Promoção zoofilia e sexo entre homens |
| https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1927629-mostra-no-masp-sobre-sexualidade-reforca-que-censura-e-inaceitavel.shtml | Defesa da Criança/Adolescente |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 3

| Agente(s) Censório(s) |
|------------------------------|
| Santander Cultural |
| Corpo Diretivo MASP |
| Sociedade Civil |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Capítulo 5. La Bête

No dia 26 de setembro de 2017 acontecia no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) a abertura do *35º Panorama de Arte Brasileira*, com o tema *Brasil por multiplicação*⁵⁴, que contava com uma grande diversidade de obras, poéticas e artistas. A performance *La Bête*, do coreógrafo Wagner Schwartz⁵⁵, fora o trabalho escolhido pela curadoria de Luiz Camillo Osório para a abertura da exposição. Na performance, Schwartz se põe nu ao lado de uma peça/cópia de um *Bichos* de Lygia Clark e permite que o público manipule as articulações de seu corpo, de maneira a interagir livremente com o artista, trocando a posição de suas pernas, tensionando seus braços, cabeça, tronco e muitas vezes testando os limites físicos da forma humana durante uma hora.

Figura 23. Performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, 2005



Fonte: Wagner Schwartz.com⁵⁶. Fotografia não informado.

⁵⁴ Segundo o próprio site do MAM-SP, o *35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação* tinha por objetivo “Misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, [e] tudo isso é parte de uma ideia de Panorama e de uma discussão sobre o Brasil. Isso, no exato momento em que o Brasil vive uma de suas piores crises de identidade, quando a promessa de futuro virou uma terrível distopia que constribe as possibilidades do presente, parece propício colocar, mais uma vez, a pergunta sobre o Brasil”. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>. Acesso em: 23 jul. 2022.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>. Acesso em: 26 abr. 2021

Figura 24. Apresentação da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, no *Palais de Tokyo* em Paris, 2015.



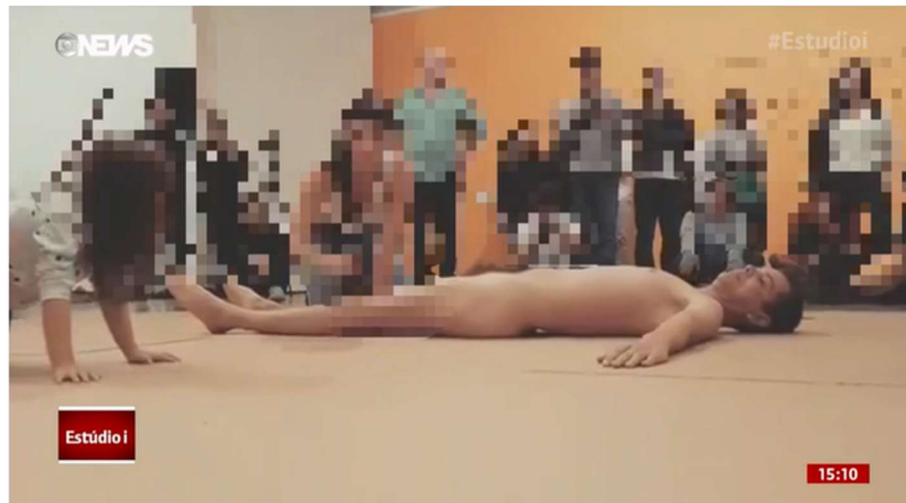
Fonte: Revista Cult⁵⁷. Fotógrafo: Bennoit Capponier.

Entretanto, a apresentação da performance se transformou em epicentro de grande debate público que logo culminara em ataques de ódio ao artista, ao MAM-SP, à curadoria da exposição e às artes de maneira geral. O estopim para os ataques aconteceu a partir da gravação de um vídeo amador e seu massivo compartilhamento em diversas plataformas digitais, de maneira não autorizada. Um dos espectadores gravou o exato momento em que uma criança interage com o artista tocando-lhe o tornozelo, enquanto o mesmo se mantinha inerte na posição anterior que outro participante lhe havia deixado. Na ocasião, a criança era acompanhada por sua mãe, que também interagiu com o coreógrafo e que também é coreógrafa e amiga do artista. O que decorreu após a divulgação do vídeo gerou grande repercussão nacional e internacional⁵⁸, com eventos que extrapolaram o espaço artístico do museu e se encaminharam para questões jurídicas, criminais e de censura à liberdade de expressão artística, com o artista sendo acusado de pedofilia poucas horas após o vídeo de sua performance (recortado, editado e tirado fora do seu contexto) começar a circular nas redes sociais e “viralizar” pelo País.

⁵⁷ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/>. Acesso em: 26 abr. 2021.

⁵⁸ Em seu site oficial, Wagner Schwartz selecionou uma série de reportagens em que seu trabalho foi destacado. Chama a atenção que, durante os meses de setembro e dezembro de 2017, existam mais de cinquenta reportagens de diversas plataformas midiáticas, nacionais e internacionais, sobre a performance *La Bête*. Como comparação, durante os meses de setembro e dezembro de 2016, o site relaciona apenas sete reportagens em que a performance foi destaque, o que nos dá a dimensão e alcance do fato ocorrido a partir da apresentação no MAM-SP em setembro de 2017. Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>. Acesso em: 25 abr. 2021.

Figura 25. Parte do vídeo viral recortado e editado da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, compartilhado em plataformas digitais.



Fonte: G1.⁵⁹ (A censura vista na foto é original de sua fonte.)

Na sequência, resgata-se uma breve biografia do artista e percorre-se a poética do seu trabalho para entender sua intencionalidade com a obra, bem como aprofundar o olhar no movimento de censura e repressão que a mesma sofreu após sua apresentação. Novamente, temos uma obra que fora criada muito tempo antes dos eventos censórios que lhe foram destinados. Assim como a obra *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão, a performance *La Bête* já fora realizada anos antes de ser atacada nos eventos de 2017.

5.1 Wagner Schwartz

Wagner Schwartz é natural da cidade de Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro, nascido em 1972. Aos 19 anos migra para a cidade de Uberlândia, em Minas Gerais, onde se forma em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. Em 2005, a convite do coreógrafo Rachid Ourademe, muda-se para Paris, tendo até os dias atuais residência na capital francesa, como também na cidade de São Paulo. Já na estada em Uberlândia, embrenha-se no universo da dança contemporânea em festivais que aconteciam na região. Conforme entrevista a Márion Strecker para a revista *Select* (2019)⁶⁰, o coreógrafo revela que sua relação com a dança foi uma maneira de expandir-se para além do seu próprio corpo, além da necessidade de entendê-lo, já

⁵⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2022.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

que desde muito jovem sentia que seu corpo estava enclausurado em moralidades da sociedade e de sua família:

Eu precisava experimentar o corpo de alguma forma. Tive um passado complicado com meu corpo, por que nasci e fui criado numa família protestante, então o direito ao corpo era muito rastreado. Foi bastante dolorido ter de lidar com todas as necessidades de um corpo nessa época, da minha adolescência, da minha sexualidade, da minha alegria de me relacionar com as pessoas. A liberdade não existia [...]. Na dança, eu criei um corpo e também criei a distância do meu próprio corpo. Eu consegui ver ele de longe, olhar ele no espelho. (STRECKER, 2019)

A relação de Wagner com corpo, dança e performance já apareceria no contexto nacional pelo programa *Rumos Itaú Cultural Dança* em 2000, 2003, 2009 e 2014, sendo nesse projeto que Wagner lança o espetáculo *Wagner Ribat Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* (2003), no qual o artista faz objetiva referência aos trabalhos de Lygia Clark e ao conceito de “transobjeto” cunhado por Hélio Oiticica nas décadas de 1960 e 1970.

A pesquisadora Angela Varela Loeb retoma o conceito de “transobjeto” cunhado por Oiticica no texto *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé I* (1964), através de diversos teóricos, entre eles Sônia Salzstein e Celso Favoretto. Angela explica que o termo “transobjeto”

[...] tanto torna o desconhecido conhecido, quanto transforma o habitual em estranho. Sobretudo, ele acarreta em um modo e um meio específicos de se relacionar com o mundo, que ao descortinar potencialidades ocultas e destituir padrões, tira simultaneamente certezas instituídas e afirma subjetividades. No vocabulário do artista, ele acarreta um comportamento experimental. (LOEB, 2011)

No espetáculo *Transobjeto*⁶¹ (2003, nome curto para o trabalho citado), Wagner Schwartz embreava na relação do corpo contemporâneo na arte, sendo ao mesmo tempo seu corpo objeto que se destitui de certezas, cria subjetividades e novos contextos, mergulha em interioridades e na relação coletiva, tanto pelo espectador que o vê nu, como pela evocação de artistas pregressos a que faz intensa referência na relação dialógica do objeto de arte-espectador, principalmente os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark das décadas de 1960 e 1970.

⁶¹ Segundo a definição do artista, “TRANSOBJETO ou WAGNER RIBOT PINA MIRANDA XAVIER LE SCHWARTZ TRANSOBJETO. Um homem-placa entra em cena, fica nu, vira bicho, artista e modelo, canta, bebe, dança e fuma um cigarro. Se essa história fosse um poema, ele seria modernista; se fosse um espetáculo, ele seria ativista; se fosse música, ela seria tropicalista; e, se a história fosse verdade, o homem estaria solto pelas ruas do Brasil”.

Figura 26. *Transobjeto*, de Wagner Schwartz, 2003.



Fonte: Wagner Schwartz.⁶² Fotografia não informado.

Dois anos depois, o artista cria a performance *La Bête* (2005). É inegável que a obra está completamente conectada à pesquisa poética do artista sobre o corpo como objeto, espetáculo, dança e a relação com o público, que tanto marcou seu trabalho na busca feita durante a performance *Transobjeto* (2003). Em *La Bête* (2005), Schwartz se ocupa de referenciar especificamente a artista Lygia Clark, uma vez que a performance suscita a obra *Bichos* (1960) da icônica artista brasileira. Segundo o autor (2018), as ideias para a performance começaram a surgir quando estava em Paris e se deparou com uma das peças da série *Bichos*, de Lygia Clark, enclausurada em uma caixa de vidro, impossibilitando o público de manipulá-la e lhe dar forma, a despeito da poética de interatividade, conexão e ressignificação do objeto de arte e público no espaço expositivo, da qual artista foi expoente e por isso reconhecida mundialmente.⁶³

⁶² Disponível em: <https://www.wagnerschwarz.com/transobjeto>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁶³ Segundo Luis Peres-Orama, “os Bichos são fundamentalmente estruturas instáveis. Eles questionam a certeza física do usuário, já que estão a todo momento à beira do colapso. Eles não têm uma forma ideal. Eles não têm frente e trás. Eles são totalmente manipuláveis. E se desdobram como potenciais multiplicadores, tanto estruturalmente como organicamente”. Texto disponível no site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) sobre a exposição Lygia Clark, *The Abandonment of Art, 1948-1988*, realizada entre 10 de maio e 24 de agosto de 2014, através do link: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Figura 27. Lygia Clark, *O Eu e o Tu*. 1967



Fonte: Portal Lygia Clark⁶⁴. Fotografia não informado.

A série *Bichos* de Lygia Clark, criada entre 1960 e 1964, ocupa um espaço de referência mundial na história da arte, pois segundo Otília Arantes oferecem uma “verdadeira renovação, ao cancelar a recepção puramente estética-contemplativa da obra (que deixava, num certo sentido, de ser tal) jogando por assim dizer o espectador dentro da obra.” (ARANTES, 2004, p. 164). Refletindo sobre sua própria criação, Lygia revela que:

O “Bicho” não tem acesso. Cada “Bicho” é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro do seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e com a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ela se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. (CLARK, 1960)⁶⁵

Na obra de Lygia, o corpo do espectador é encarado em sua relação dialógica com o objeto de arte e outros corpos, gerando uma intercorporeidade. Na interação com a obra se produz a percepção e a experiência para além de sua estética. Em outras obras da artista também é possível observar como se relacionam os mesmos conceitos de conexão, relação e diálogo de corpo, obra e público, assim como em *O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa*. Durante as décadas de 1960 e 1970, tanto Clark quanto Oiticica engendravam por meio de sua produção artística um movimento de contracultura, subversiva da moral conservadora e repressiva da época, ao

⁶⁴ Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/222/o-eu-e-o-tu>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁶⁵ Texto referente a carta redigida por Lygia Clark, acervo consultado digitalmente em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>. Acesso em: 24 jul. 2022.

explorar a tensão entre arte e vida, bem como a negação do adestramento e obediência dos corpos por meio dessas experimentações artísticas.

5.2 *Bichos e feras*

Com *La Bête* (2005), Schwartz se relaciona diretamente com uma réplica do *Bicho* (1960) de Lygia e, conforme propôs a artista que se manipulassem seus *bichos*, Wagner se coloca no lugar destes e deixa-se manipular pelo público, evidenciando que o corpo na arte contemporânea pode ser visto como esse objeto sensível e sensorial, ou seja, um objeto relacional que dialoga vividamente com aquele outro corpo, o do espectador e com os outros em seu entorno.

Resgatando conceitos de Merleau-Ponty, o corpo do espectador é tudo, menos passivo, pois dotado de gestos e ações, direciona-se à obra e ao mundo de maneira sensória. (MERLEAU-PONTY, 2011). Na performance de Wagner, realmente não há passividade, tanto do artista como do espectador. O artista ao expor sua nudez e permitir-se manipular pelos espectadores, expande seu corpo como objeto artístico manipulável e provoca no espectador a ideia de manipulador e manipulado. É evidente que, diferentemente da manipulação de um objeto metálico ou uma roupa de nylon, o corpo nu manipulado não passa de maneira indiferente aos olhos dos outros humanos que o vêem e o tocam. Existe na relação com o corpo do outro uma enorme gama de subjetividade e interioridade, ainda mais quando esse corpo se coloca nu, desprovido de adornos ou adereços que possam desviar e confortar a atenção, como ocorre em praticamente todas as situações de encontro sociais.

Foi a partir dessa falta de indiferença que a obra habitou, em 2017, o cerne das discussões sobre limites da arte contemporânea no Brasil, perante um público milhares de vezes maior do que aquele que costumeiramente entravam em contato com Wagner e seus trabalhos. Ele e sua performance tiveram grande repercussão midiática, habitando espaços em diversos veículos de comunicação e nas mídias digitais e gerando calorosos debates em nível nacional. O pesquisador e artista Tales Frey, em entrevista com Wagner Schwartz para a revista *Performatus* (2019), chega à seguinte reflexão sobre esse período:

Foram viralizadas as convicções mais radicais, com exacerbado sentimento de orgulho e presunção, que consideraram tal episódio como um atentado “à moral e aos bons costumes”, ignorando que um corpo nu não necessariamente é um corpo sexualizado, e que a veste não é um manto sagrado que blinda o corpo tido meramente como um objeto de desejo (ou desejante) do prazer carnal. Um corpo nu pode

simplesmente ser um corpo nu e não categoricamente um corpo erotizado. (FREY, 2019)

Porém, a midiaticização do caso não aconteceu de maneira branda. Assim como vinha fazendo desde a criação do trabalho e sua vasta apresentação no Brasil e no mundo desde 2005, Wagner Schwartz se pôs mais uma vez nu dentro dos limites de uma instituição artística, e performou *La Bête* dentro do tempo estabelecido. Bastou um singular registro em vídeo pela câmera de um celular, de poucos minutos, feito e compartilhado nas mídias digitais por um espectador, no qual uma criança acompanhada por sua mãe toca a perna do artista, para que a apresentação se tornasse incendiária. Como é de costume em ocasiões de compartilhamento massivo de certo conteúdo viral em plataformas digitais, é difícil concluir de onde partiu o início do compartilhamento, dos ataques e das lascivas acusações sobre o artista e sua performance. Porém, é evidente a utilização da gravação da performance por grupos políticos de direita e extrema-direita e outros setores de ideologias conservadoras da sociedade como pretexto para a propagação de discurso de ódio e manifestações contrárias às liberdades artísticas. Como exemplo, destaca-se o grupo Movimento Brasil Livre (MBL), que usou massivamente as suas redes sociais, por meio de textos, vídeos e imagens, para atacar o artista e o MAM-SP, discursando em retórica sensacionalista sobre como a performance era um ato de pedofilia cometido pelo artista.

Figura 28 - Movimento Brasil Livre (MBL) reage intensamente nas redes sociais contra performance *La Bête*, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM-SP). 2017

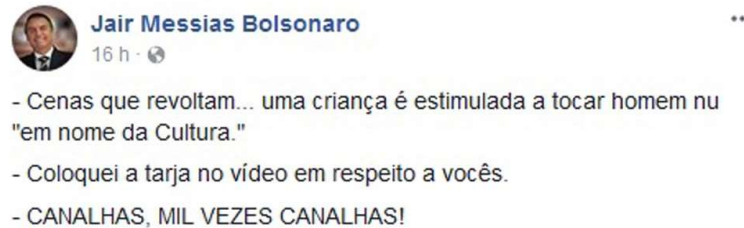


Fonte: G1.⁶⁷ Foto: Reprodução Facebook.

Outros exemplos podem ser vistos abaixo (figuras 29 e 30), partindo de famosos políticos de extrema-direita, com conhecido apelo religioso neopentecostal e ideologia conservadora, e que também se utilizaram de suas redes sociais para compartilhar o vídeo e suas acusações à performance.

⁶⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Figura 29- Publicação do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro sobre a performance *La Bête*, 2017.



Fonte: G1⁶⁸. Foto: Reprodução Facebook.

Figura 30 – Publicação do então deputado federal Marco Feliciano em reação à performance *La Bête*, 2017.



Fonte: G1⁶⁹. Foto: Reprodução Facebook.

A situação começou a tomar contornos ainda mais graves a partir de uma série de atos violentos que aconteciam tanto no plano digital quanto no físico. Segundo a revista *Veja* (2021), o MAM-SP foi palco de intensas manifestações presenciais, em que alguns de seus trabalhadores chegaram a ser agredidos verbal e fisicamente. O artista Wagner Schwartz relatou que sofreu mais de cento e cinquenta ameaças de morte, além de ter sido alvo de uma série de *fake news* que, dentre outras coisas, anunciavam linchamentos ao artista, noticiavam falsamente seu suicídio ou afirmavam que ele teria sido assassinado a “pauladas” em frente à sua casa. Além das agressões advindas da sociedade civil, entrou em cena também a arbitrariedade judicial contra o artista e a instituição MAM-SP. O Ministério Público Federal (MPF) abriu inquérito que resultou na Comissão Parlamentar de Investigação (CPI) sobre maus-tratos às

⁶⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acesso: 24 jul. 2022.

⁶⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acesso: 24 jul. 2022.

crianças e adolescentes no Senado Federal, na qual o artista, a mãe da criança e os responsáveis pela exposição no MAM-SP foram convocados a prestar esclarecimentos.

Figura 31. Manifestantes em frente ao MAM-SP, protestando contra a performance *La Bête*, 2017.



Fonte: Estadão⁷⁰. Foto: Agência Estado/Estadão Conteúdo.

Além disso, o artista foi convocado a prestar depoimento na Delegacia de Polícia à Repressão a Pedofilia, processo que, segundo Wagner, teve duração de mais de três horas (VEJA, 2017)⁷¹. Temendo por sua vida e de sua família, constantemente ameaçados, o artista teve de mudar diversas vezes de endereço, foi acolhido em casa de amigos e durante muito se reservou em anonimato para enfrentar uma situação de ameaça física e grande tortura psicológica (EL PAÍS, 2017)⁷².

Tais circunstâncias repressivas também aconteceram com outras performances de artistas contemporâneos pelo País. No mesmo ano de 2017, houve censura policialesca sobre o artista Maicon K e sua performance *DNA de DAN* (2015). Apresentada como uma dança-instalação, a performance é realizada dentro de uma bolha inflável em três partes, onde em um primeiro momento a artista se mantém estático enquanto uma substância envolve todo o seu corpo, secando com a ação do tempo, transformando-se de um aspecto viscoso para rígido como uma segunda pele. Em um segundo momento, os espectadores podem entrar na bolha inflável e interagir com o artista, ao passo que sua “segunda pele” vai craquelando e se deteriorando

⁷⁰ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,protesto-contr-performance-no-mam-termina-em-agressao,70002022348>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁷¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/funconarios-do-mam-sao-agredidos-em-protesto-contr-performance/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁷² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 25 abr. 2022.

com a ação da dança. Em um terceiro momento, a bolha inflável murcha e o artista se deita extenuado, enquanto o público se esvai da performance.⁷³

Figura 32. Performance de Maikon K. *DNA de DAN*, 2015.



Fonte: Foco in Cena⁷⁴. Fotógrafo: Guto Muniz.

A performance foi censurada pela Polícia Militar (PM) dos estados do Paraná (PM-PR) e Distrito Federal (PM-DF), durante suas apresentações. Em julho de 2017 quando em Brasília na mostra *Palco Giratório*, organizada pelo Serviço Social do Comércio (SESC), o artista foi preso pela PM-DF⁷⁵ acusado de ato obsceno por se apresentar nu. Já em outubro de 2017, durante o festival de dança de Londrina, a PM-PR invadiu o lugar onde se dava a performance e tentou prender o artista, porém foi impedida por um cordão de isolamento feito pelos espectadores presentes. Assim como em *La Bête* (2005), na performance *DNA de DAN* (2017) o artista se apresenta nu, porém sem explorações sexualizadas do seu corpo. Seus movimentos ou interações com o público, não são sexualizadas. O que existe nas performances que usamos como exemplo, são os artistas em exploração de seus corpos com a dança, o público e outros objetos. Portanto, a nudez de ambos os artistas foi a causa maior da justificativa censória que se abateu sobre seus trabalhos. Como colocado, no caso de Wagner Schwartz, agravaram-se as acusações de promoção de pedofilia, pornografia e tantas outras interpretações que a viram como imoral, perversa e contraventora.

⁷³ Informações obtidas através da visualização da performance e pela página oficial do artista. Disponível em: <https://maikonk.com/dna-of-dan>. Acesso em: 05 jul. 2022. O vídeo da performance pode ser parcialmente assistido ao acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=beemwtNUMPQ>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁷⁴ Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/dna-de-dan/12288>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁷⁵ Ver: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/16/interna_cidadesdf,610075/artista-e-presos-durante-apresentacao-que-integra-o-palco-giratorio.shtml. Acesso em: 24 jul. 2022.

Ferdinando Martins, ao estudar a performance e a censura ao corpo em diversas e amplas pesquisas, aponta a performance artística como uma manifestação em que se trabalham as limiaridades. Nesse sentido, conforme o estudioso:

[...] a performance arte é produzida no encontro entre o real do artista e seu corpo, em um contexto disruptivo e questionador das normas estabelecidas, em um amplo espectro que vai desde o questionamento dos sistemas até a denúncia política. É, portanto, uma prática artística limiar, tanto por borrar as fronteiras entre as linguagens quanto por deliberadamente não estabelecer limites entre a criação e o real. (MARTINS, 2018, p. 5)

Com o deliberado embaralhamento do real, abstrato e ficcional, proposto pela prática da performance, não se pode dizer que sua ação passe indiferente aos olhos dos espectadores; há ainda mais atenção e tensão do público ao se deparar com a nudez interativa. Há que se pensar que esse emaranhado de percepções e sentimentos que decorre da prática da performance é disruptivo com a moral conservadora que habita o cerne das sociedades, mostrando-se muito arraigada na brasileira. Portanto, não causa espanto que exista o choque e, a partir dele, o debate sobre a obra. Entretanto, espantosa é a redução dessa prática a uma condição de leviandade e imoralidade, que levou aos violentos ataques censórios aos quais a performance foi submetida.

Quadro 4

| Obras - Apresentações | Censura / Ataques |
|---|---|
| <i>La Bête</i> – Wagner Schwartz Outubro 2017 – MAM-SP | Agressão física e verbal ao corpo diretório da instituição MAM-SP no período da apresentação. Ameaças de morte ao artista e linchamento digital. |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 5

| Repercussão mídia | Motivos alegados pela censura |
|---|---|
| https://veja.abril.com.br/cultura/funcionarios-do-mam-sao-agredidos-em-protesto-contr-performance/ | Pornografia Defesa da Moral/Bons Costumes Pornografia |
| https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html | Defesa da Criança/Adolescente |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 6

| Agente(s) Censório(s) |
|--|
| Santander Cultural Políticos e candidatos brasileiros durante o ano de 2017 |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Capítulo 6. This is not California

A obra *This is not California* (2020), do artista visual Francisco Hurtz, faz parte da extensa produção do jovem artista que habita a cena artística contemporânea brasileira, com seus trabalhos em galerias de arte, instituições culturais e museus. Ao fazer uso da rede social *Instagram* em 2021 para a divulgação dos seus trabalhos, ele passou pela censura digital da plataforma, tendo a sua conta pessoal suspensa por aproximadamente seis meses, o que acarretou uma série de problemas para divulgação de seus trabalhos e, conseqüentemente, intempéries financeiras. A seguir, apresenta-se brevemente o artista e o desenvolvimento da sua poética para, na sequência, adentrarmos a censura sofrida por sua obra *This is not California* (2020), bem como os meandros da censura algorítmica, fenômeno típico da censura na atualidade. Por se tratar de uma rede social que movimentava milhões de imagens e transmissão de conteúdo diária e ininterruptamente, exercendo papel preponderante na comunicação imagética e artística mundial, entende-se como relevante também a investigação neste texto da comunicação na era digital e a capitalização financeira através das redes de dados, tomando-se como base os autores Manuel Castells, Jon Von Dijck, Jesús Martín-Barbero e Sophia Zuboff.

6.1 Francisco Hurtz

Francisco Hurtz é natural da cidade de São Paulo, na qual nasceu no ano de 1985. Trata-se de um jovem artista o qual teve como formação acadêmica o curso de *Design* de Moda no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Hurtz possui mais de dez anos de carreira profissional como artista visual, com trabalhos que já percorram os circuitos nacional e internacional das artes em relevantes mostras, exposições e que se encontram também em coleções particulares⁷⁶. Recentemente, duas de suas obras foram adquiridas para fazerem parte

⁷⁶ Dentre outras, Francisco Hurtz participou das mostras *ARSENAL* no Es Baluard - Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Palma de Mallorca, Espanha, 2014; *Espelho Refletido - Surrealismo e arte contemporânea brasileira* no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, 2012; *O ESTRANHO*, mostra individual e debate 'Queer Na Arte Contemporânea Brasileira' pela galeria Emma Thomas e Festival Mix Brasil em 2015; *Um Homem Bateu Em Minha Porta*, exposição individual na Verve Galeria, em 2018; e várias outras mostras e publicações nacionais e internacionais. Seu trabalho integra, desde 2017, o acervo de arte da Fisher Library, biblioteca de livros raros da Universidade de Toronto e também os Arquivos Gays e Lésbicos do Canadá. Fonte:

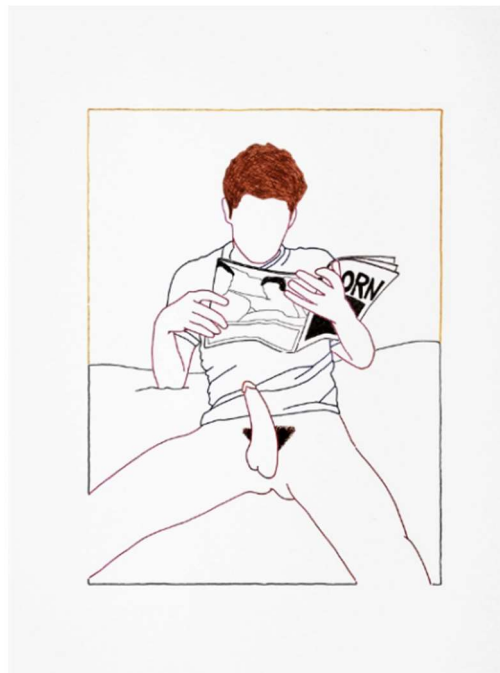
do acervo permanente do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), sendo estas as gravuras *Escolha/Escola* (2016) e *Sem-Título* (2019).

Figura 33. *Escolha/Escola*, de Francisco Hurtz, 2016.



Fonte: Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Fotógrafo: Francisco Hurtz.

Figura 34. *Gay Porn Malevich*, de Francisco Hurtz, 2019.



Fonte: Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Fotógrafo: Francisco Hurtz.

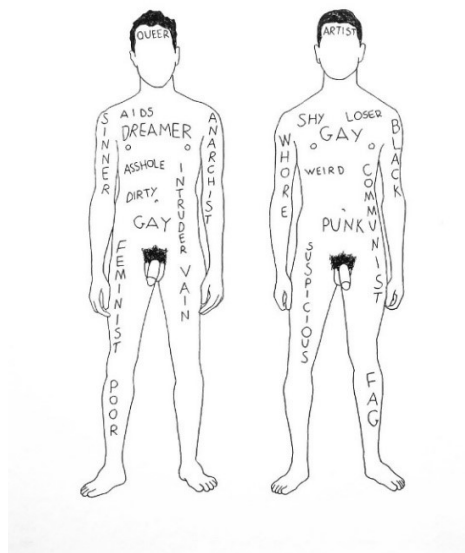
Navegando majoritariamente no desenho, gravura e pintura, Hurtz também se embrenha na fotografia e escultura. Seu trabalho explora a representação do corpo masculino em diálogos com a relação homoafetiva, o fetiche, a nudez, a violência, a símbolos capitalistas e anticapitalistas; o artista afirma que com seu trabalho há uma busca por “romper com uma tradição homoerótica do desejo e afeto projetados na criação estética” (HURTZ, 2018), dando lugar “ao vazio, à dubiez, a indefinição e a perplexidade” (HURTZ, 2018).

Jorge Coli afirma que

ao centrar-se sobre o corpo masculino e sobre o fetichismo homoerótico, Francisco Hurtz celebra menos uma sexualidade exuberante do que o vigor próprio a uma síntese concentrada. Opera na desumanização, seja ela sentimental, seja ela de estímulos eróticos. Instaura mais a contemplação do que o apelo ao desejo. [...] Mesmo suas épuras de jovens, delicadas, sugerem um esvaziamento: nem rosto, nem alma. Os personagens sadomasoquistas expulsam o erotismo pela objetivação de uma imagem que possui algo de demonstrativo. (COLI, 2018)⁷⁷

Com uma estética ao mesmo tempo delicada e cuidadosa, mas potencialmente subversiva, Hurtz é um artista contemporâneo proeminente no circuito das artes visuais no Brasil, com seus trabalhos em pleno diálogo com os questionamentos do fazer artístico contemporâneo, do qual a estudiosa Katia Canton (2011) sublinha relações de dualidade entre “identidade e alteridade, corpo e espírito, tempo, história e memória, a tensão entre o público e o privado e a atuação política fora dos limites partidários” (CANTON, 2002, p. 30).

Figura 35. *Queer Artist*, de Francisco Hurtz, 2015.



Fonte: Galeria Verve. Fotógrafo: Francisco Hurtz.

⁷⁷ Trecho retirado do texto curatorial de Jorge Coli para a exposição *Um Homem Bateu Em Minha Porta*, exposição individual na Verve Galeria, em 2018. Disponível por completo em: <https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/read/7559>. Acesso em: 31 jul. 2022

6.2 Censura “Instagramável”

Apesar de terem sido apontadas diversas características que poderiam ser encaradas como subversivas e questionadoras, como a nudez masculina, o homoerótico e o discurso *queer*, a obra *This is not California* (2020), escolhida para o *corpus* da pesquisa por ter sofrido censura pelo *Instagram*, parece branda perto da comum temática do artista. Obviamente, vê-se o estilo perseguido por Hurtz, na busca por traços minimalistas que sintetizam as formas de corpos masculinos e de outros elementos. No caso desse trabalho, porém, salta aos olhos a representação do Palácio do Planalto, elemento arquitetônico que compõe a imagem ao fundo da pintura, sendo observado por uma figura masculina seminua.

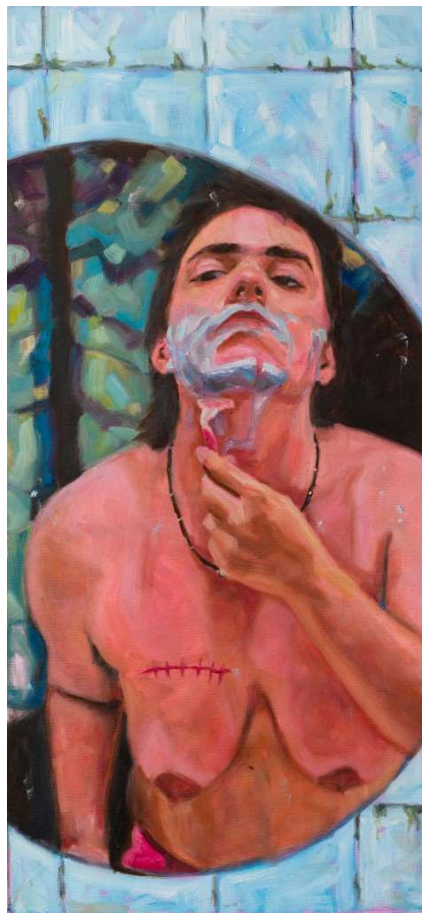
Figura 36. *This is Not California*, de Francisco Hurtz, 2020.



Fonte: Galeria Verve. Fotografia: Francisco Hurtz.

Entretanto, apesar de a obra dialogar com a figura masculina em frente ao Palácio do Planalto - tal diálogo é feito de maneira leve e sem literalidade sobre a nudez ou a sexualidade. Mesmo assim, o *Instagram* impôs a suspensão da conta da galeria Verve, representante de Francisco Hurtz, na plataforma após a tentativa de divulgação do trabalho em 2021. A censura durou quatro dias, até que a galeria Verve, por meio de seus advogados, conseguiu recuperar a conta profissional⁷⁸. Além do trabalho de Hurtz previamente citado, a Verve aponta que a divulgação da pintura *Preparando o terreno* (2021), do artista visual Fefa Lins, também foi citada pelo *Instagram* como fator responsável pela suspensão da conta. Fefa Lins é artista visual que explora em sua poética o diálogo do corpo transexual não-binário, e por muitas vezes se utiliza da técnica do autorretrato para criar narrativas ficcionais sobre situações de embate entre sua realidade trans e a heteronormatividade estrutural da sociedade.

Figura 37. *Preparando o Terreno*, de Fefa Lins, 2021.



Fonte: PIPA⁷⁹. Foto: Divulgação.

Além da conta profissional da Galeria Verve na plataforma *Instagram*, a conta pessoal de Francisco Hurtz também já foi excluída da rede digital por causa da publicação de suas obras.

⁷⁸ Relato feito em entrevista concedida a este pesquisador pelo sócio da galeria, Ian Duarte, no dia 25 jun. 2022.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.pipaprize.com/feffa-lins/preparando-o-terreno-feffa-lins/>. Acesso em: 24 jul.2022

Porém, ao invés de durar apenas poucos dias como no caso da galeria, a suspensão durou praticamente seis meses. Atualmente o artista a recuperou, mas vive em situação delicada na relação com o *Instagram*, uma vez que a cada compartilhamento de imagens de suas obras recebe mensagens como a abaixo:

Figura 38. Alerta atual (2022) da plataforma *Instagram* ao artista Francisco Hurtz sobre o *status* de sua conta pessoal com a possibilidade de perde-la, 2022



Fonte: Instagram @houseofhurtz. Captura de tela feita por Francisco Hurtz.

Figura 39. *Solitário*, de Francisco Hurtz, 2021.



Fonte: Galeria Verve. Fotógrafo: Francisco Hurtz.

Em entrevista a este pesquisador, Ian Duarte, um dos sócios da galeria Verve, explica que a censura sofrida pela galeria e pelos artistas trouxe prejuízos econômicos e de imagem à sua empresa, uma vez que o contato direto das galerias com colecionadores e instituições pelo

Brasil e pelo mundo passa diariamente pela plataforma. Particularmente sobre a obra *This is not California* (2020), de Hurtz, Ian acredita que

[...] quando Francisco explora o tema capitalismo, gênero e sociedade por meio do corpo humano em frente ao Palácio do Planalto, o algoritmo do Instagram pode ter entendido como uma ofensa direta à Instituição da presidência e/ou aos símbolos do governo brasileiro. É assustador, pois demonstra que o algoritmo tem uma busca por se antidemocrática, como também é antítese do livre compartilhamento e liberdade de expressão. (DUARTE, 2022)

6.3 Sociedade em rede privada

Os casos de censura nas redes ocorridos com os artistas Francisco Hurtz e Fefa Lins estão longe de serem exceções. Em 2016, o *Facebook* bloqueou a página de um promotor de artes brasileiro que havia divulgado a obra *Amor Vincit Omnia* (1602), do pintor Caravaggio. Datada de 1602, a obra retrata um jovial cupido, que nas palavras dos historiadores e críticos de arte se mostrava erótico e insolente. O *Facebook* alegou a interdição da página porque a imagem violaria os padrões de utilização da comunidade sobre fotografias de “pessoas que mostram os seus genitais ou foco em nádegas completamente expostas”⁸⁰. O caso gerou grande furor e discussão internacional, tendo o *Facebook* horas depois liberado a conta do promotor.

Figura 40. Caravaggio, *Amor Vincit Omnia*. 1602.



Fonte: Caravaggio.net⁸¹, fotógrafo não informado.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/internacionais/1535-03-11-2016-facebook-censura-obra-de-caravaggio-por-nudez.html>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁸¹ Disponível em: <https://www.caravaggio.net/amor-victorious/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

Redes digitais como o *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* e, mais recentemente, o *Tik Tok* têm constantemente exercido o papel de mediadoras da sociedade, principalmente por serem redes sociais que possuem números estratosféricos de usuários ativos, com o frenético compartilhamento de conteúdos digitais⁸², além de serem o circuito de debates e discussões, como aquela que exemplificamos, e da interdição de contas de usuários pela divulgação de obras de arte que fogem às suas diretrizes. Relembrando Manuel Castells, pode-se refletir que “vivemos a emergência de um novo paradigma tecnológico, baseado nas tecnologias de comunicação e informação, que se difundiram de forma desigual por todo o mundo” (1999, p. 17). O autor aponta uma “sociedade em rede”, extremamente diversa e desigual, pois sua manifestação difere conforme as instituições, a história, e a cultura de cada sociedade. Sendo as redes digitais a “coluna vertebral” (CASTELLS, 1999) dessa sociedade, sua lógica de profusão é capaz de atingir todo o planeta⁸³, difundida pelo capital, serviços, bens e tecnologia.

Nesse cenário em constante evolução e mudança tecnológica, vê-se cada vez mais as mídias digitais assumindo um espaço de mediação preponderante na comunicação contemporânea. Alguns pensadores da área refletem sobre as tecnologias e suas conexões com a sociedade de maneira crítica, considerando as disparidades dos agentes hegemônicos presentes nesse diálogo das tecnologias na era contemporânea e suas imbricações culturais, bem como seu papel no cotidiano. Ainda na década de 1990, Jesús Martín-Barbero apontava que as tecnologias “são, em última instância de análise, a materialização da realidade de uma certa cultura, ou seja, de um modo global de organização e poder” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 256). No pensamento crítico e cultural barberiano, as tecnologias são vistas como ferramentas não transparentes e não neutras, que não se deixam usar de qualquer modo. Por outro lado, é importante ressaltar que o autor não é contrário à tecnologia, pois demonstra a importância da internet e as possíveis abrangências e miscigenações culturais em sua utilização quando aponta que:

[...] a narrativa oral, sonora, gestual, entra agora como cultura pela internet e se juntam ao hipertexto [...]. A imaginação não é mais um poder dos poetas e artistas. As tecnologias são aparatos que permitem uma apropriação, uma hibridização, mestiçagem de culturas cotidianas da maioria com o que era apenas a cultura da pequena elite que era a escrita. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 15)

Tais produções de conteúdo digital (imagem, som, vídeo e hipertexto) se libertam de

⁸² Segundo reportagem da revista Exame de 2018, o *Instagram* atingiu a marca de 1 bilhão de usuários ativos, sendo o Brasil o segundo colocado no ranking de usuários, perdendo apenas para os Estados Unidos da América. Sobre o assunto, ver: <https://exame.abril.com.br/tecnologia/instagram-superou-1-bilhao-de-usuarios-ativos/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁸³ É importante frisar, à luz de Castells (1999), que, embora impactante no mundo todo, da sociedade em rede não se participa “todo mundo”; uma vez que sua estrutura está intimamente ligada ao *modus operandi* do capital, boa parte da humanidade atualmente não tem acesso a ela, apesar de ser afetada por sua lógica.

uma camada artística restrita aos espaços do rádio, da televisão, do teatro e da galeria de arte e encontram reverberação na internet. As mídias sociais tornaram-se, pois, mediações importantes da comunicação contemporânea.

6.4. Invisibilidade algorítmica

Outro ponto de vista interessante sobre a lógica dos algoritmos que embaralha o ambiente comunicativo contemporâneo nas redes é a problemática proposta por Eli Pariser sobre a personalização (2011). Pariser cita o “filtro invisível” (2011), um evento próprio do nosso tempo, na era da personalização:

A personalização influencia os vídeos a que assistimos no Youtube e numa dúzia de concorrentes menores, além das postagens em blogs que acompanham. Afeta os e-mails que recebemos, os possíveis namoros que encontramos no OkCupid e os restaurantes que o Yelp nos recomenda - ou seja, a personalização pode facilmente afetar não só quem sai para jantar com quem, mas também aonde vão e sobre o que conversam. Os algoritmos que orquestram a nossa publicidade estão começando a orquestrar a nossa vida [...]. (PARISER, 2011, p.24)

Dessa dura frase do autor, de que os algoritmos “começam” a orquestrar toda uma vida social, decorrem diversas outras situações atuais, como a lógica algorítmica e do *big data*, e suas imbricações na sociedade, como a censura digital. Para olhar os algoritmos e sua utilização na lógica econômica das mídias digitais, retoma-se a uma questão histórica necessária sobre os números. Segundo Ian Stewart (2014), quer queiramos ou não, é impossível negar a presença universal e onipresente da matemática como também que os números têm tido profundos efeitos sobre o desenvolvimento da civilização humana.

Seria difícil separar causa e efeito – eu hesitaria em afirmar que inovação matemática provoca mudanças culturais, ou que necessidades culturais determinam a direção do progresso matemático. Mas ambas as afirmações contêm um grão de verdade, porque matemática e cultura coevoluem. (STEWART, 2014, p. 22)

Entretanto, o pensador alerta sobre como a matemática e sua revolução acontecem nos bastidores, ou seja, de maneira a não aparecer claramente para sociedade, algo constante na história da humanidade.

Muitas mudanças culturais são claramente visíveis. Novos tipos de habitação, novas formas de transporte, até mesmo novos modos de organizar burocracias governamentais, são relativamente óbvias para todo cidadão. A matemática, no entanto, ocorre em sua maior parte nos bastidores. Quando os babilônios usavam suas observações astronômicas para prever eclipses solares, por exemplo, o cidadão médio ficava impressionado com a precisão com que os sacerdotes previam este acontecimento estupefacente, mas a maioria dos sacerdotes tinha pouca ou nenhuma ideia dos métodos empregados. (STEWART, 2014, p. 23)

É relevante relacionar essa revolução matemática que acontece nos bastidores, apontada

por Stewart (2014), ao que vem ocorrendo em nossa sociedade contemporânea com a utilização de algoritmos pelos grandes conglomerados de tecnologia digital, e a opacidade dessa utilização. Atualmente os algoritmos estão completamente penetrados em nosso cotidiano, engendrados em plataformas, sistemas e dispositivos. Eles são incumbidos, muitas vezes, de tomadas de decisões, análises e avaliações com impacto direto na vida social. Com o avanço de sofisticação de sua utilização, parecem cada vez mais “autônomos” e “invisíveis” (DONEDA; ALMEIDA, 2018) aos olhos da sociedade no geral. Danilo Doneda e Virgílio Almeida afirmam

[...] não ser tarefa fácil para o cientista que trabalha com dados ou para quem escreve algoritmos descrever os passos dados por um algoritmo para produzir determinados resultados, nem que seja apenas em termos abstratos. Os algoritmos acrescentam um novo elemento à cadeia de informação – a sua opacidade que costuma estar associada a dificuldade de decodificar seu resultado. (DONEDA; ALMEIDA, 2018, p. 143)

Tal invisibilidade algorítmica pode ser vista inclusive na fala do artista estudado neste texto, Francisco Hurtz⁸⁴, que ao lamentar sobre a censura constante do seu trabalho revela que não consegue enxergar, ou descobrir previamente, o que será censurado ou não a partir da postagem de suas obras. Em entrevista particular a este pesquisador, o artista diz:

Meus desenhos, pinturas e fotografias são barrados desde que criei minha conta, em 2012, das mais diversas maneiras. É quase impossível prever a reação do algoritmo em relação às imagens. É uma sensação de incerteza, de inconsistência. A gente não sabe o que o robô vai interpretar. (HURTZ, 2018)

Apesar da sensação de incerteza e da falta de visão possível sobre a lógica da ação algorítmica sobre a qual lamenta o artista, é importante frisar que os algoritmos são basicamente um conjunto de instruções para que seja realizada uma tarefa que objetive um resultado, a partir de um ponto de partida. Para que essas tarefas sejam realizadas, os algoritmos se “alimentam” de uma fonte crucial para sua lógica, que é a base de dados. Tarleton Gillespie destaca que, assim como os números não fazem sentido sem um contexto, “os algoritmos são inertes, máquinas sem sentido, enquanto não estiverem ligados à base de dados sobre as quais funcionar” (GILLESPIE, 2014, p. 18). Chegamos então à ideia paradigmática do *big data*, na qual os algoritmos são “alimentados” com o rastro de nossos dados que deixamos na nossa utilização digital. Diversos teóricos da comunicação têm se debruçado necessariamente sobre uma discussão sobre a utilização de dados de usuários *on-line*, o *big data* e a possível invasão de privacidade e quebra de princípios democráticos que isso tem trazido. Jose Van Dijck reflete sobre a utilização do que chama de *metadados* e a questão da privacidade no artigo *Confiarmos nos Dados?*, no qual a autora aponta que:

[...] os usuários fornecem informações pessoais às companhias e recebem serviços em troca – uma espécie de permuta. A troca de metadados por serviços de comunicação tornou-se a norma; poucas pessoas parecem dispostas a pagar por mais privacidade.

⁸⁴ Relato feito em entrevista concedida a este pesquisador pelo artista Francisco Hurtz, no dia 25 jun. 2022.

Seu uso como moeda para pagar pelos serviços on-line e por segurança tornou os metadados uma espécie de ativo invisível, processados, na maioria das vezes, fora de seu contexto original e sem que as pessoas tenham [disso] consciência. As companhias de mídia social monetizam os metadados ao reprocessá-los e vendê-los para anunciantes ou companhias de dados. (DIJCK, 2017, p. 42)

Dijck (2017) aponta que “a datificação e a mineração da vida se apoiam em pressupostos ideológicos, que são, por sua vez, enraizados em normas sociais dominantes” (DIJCK, 2017, p. 45). Shoshana Zuboff em seu estudo *Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização da informação* (2018) nos aponta que o *big data* é muitas vezes projetado como “a consequência inevitável de um rolo compressor tecnológico que possui vida própria totalmente exterior ao social” (ZUBOFF, 2018, p. 18). A autora releva, contudo, que de seu ponto de vista o *big data* têm a sua origem no social, onde deve ser devidamente estudado e discutido, pois não se trata de forma alguma de uma “tecnologia inevitável ou um processo autônomo” (ZUBOFF, 2018, p. 18).

Ao invés de um “agente autônomo”, consequência de uma evolução tecnológica, a autora aponta que o *big data* é decorrente de uma nova lógica de acumulação de capital, e seu *modus operandi* está intimamente ligado à mineração de dados de usuários das tecnologias digitais. Zuboff usa o termo “capitalismo de vigilância”, sendo este uma forma de “prever e modificar o comportamento humano, como meio de produzir receitas e controle de mercado” (ZUBOFF, 2018, p. 20). Nessa ordem de vigilância, organiza-se uma nova classe de ativos, combinada pela expressão: dados, extração e análise (ZUBOFF, 2018).

6.5. Censura em rede – Privacidade e Privação

Diversos artistas e produtores de conteúdo imagético (designers digitais, fotógrafos *etc.*) têm argumentado que as redes sociais em que divulgam suas produções artísticas, como o *Instagram*, atuam com interdição sobre seus trabalhos.⁸⁵ Tais movimentos são muitas vezes classificados como atos censórios, porém é importante frisar alguns pontos de diferença entre censura e interdição que por vezes são confundidas. Cristina Costa aponta que existem sutis diferenças entre os atos que podem ser classificados como censórios ou não:

Redes sociais são o veículo do momento e, realmente muitas vezes promovem atos censórios: excluem conteúdos, proibindo nudez de qualquer espécie, extraindo postagens que denigrem pessoas, especialmente celebridades. Mas nem tudo que as

⁸⁵ Ver mais em: <https://noticias.uol.com.br/tecnologia/noticias/redacao/2018/12/01/ate-quando-as-redes-sociais-vao-censurar-mamilos-femininos.htm> e <http://dasartes.com/de-arte-a-z/artistas-protestam-contr-a-censura-das-midias-sociais/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

redes sociais aplicam em suas políticas de publicidade e privacidade pode ser chamado de censura. [...]. Da mesma forma, a regulamentação do fluxo de imagens não é efetivo sinal de desejo de impedir o trânsito de informações. A Defensoria Pública do Rio de Janeiro, por exemplo, resolveu que as imagens de presos ainda não julgados não podem ser exibidas na imprensa. Não se trata de censura, mas de proteção a pessoas que podem ser inocentes e teriam sua imagem previamente criminalizada. (COSTA, 2017, p. 19)

Costa afirma que a atividade de privação de conteúdo, seja imagem ou texto, tem de ser analisada com bastante critério e cuidado para que o uso do termo *censura* não seja banalizado ou usado incorretamente; segundo a autora, o fator de complicação do atual momento da sociedade se dá, obviamente, pela grande quantidade de imagens e conteúdos midiáticos que são produzidos aos milhões diariamente. Costa nos aponta alguns critérios que podem servir de baliza para definir a censura:

Não resultando de um processo instituído oficialmente, mas do desejo de defender a própria imagem e os próprios interesses, os atos censórios precisam ser analisados com cautela. Para identificá-los, estabelecemos alguns critérios que podem servir de baliza. Vamos a eles:

1. **A censura é um ato que visa [a] alterar, modificar, silenciar e interditar manifestações de produção simbólica: livros, revistas, charges, encenações teatrais, músicas, danças, pinturas, desenhos, notícias, conteúdos digitais, games;**
2. **Esse ato tende a fazer com que o público, a quem a obra se destina, seja privado de seu conteúdo, contrariando o desejado por seu(s) autor(es);**
3. É preciso que o ato censório se dê no espaço público ou nele repercuta. Quando um jornalista é impedido de publicar ideias diferentes das da direção da empresa para a qual trabalha (editorial), o jornal está impedindo que tais interpretações dos fatos se divulguem ao público leitor;
4. A censura atua de forma a inibir certos conteúdos, sua menção ou defesa, sua discussão, buscando apagar interpretações da realidade não oportunas a certos grupos. Tende também a promover a autocensura. Isso significa que a principal motivação do ato censório é que o caracteriza é o seu cunho ideológico;
5. Os atos censórios tendem a ser justificados por razões morais e éticas, sempre vistas como universais e não histórica. Tendem também a ser considerados como forma de proteção a minorias, sejam elas crianças, mulheres, grupos étnicos ou em situação de risco;
6. A censura sempre explicita a interpretação de mundo que se torna inconveniente, indesejável e que se deseja silenciar;
7. O mais importante: o mundo que os atos censórios dizem defender não existe. Não há ideologias hegemônicas e sem dissidência, não há sociedade com relações afetivas, sexuais e familiares modelares, mas muitos arranjos pessoais, improvisados, dissidentes, inusuais, que assinalam tendências de uma sociedade em movimento e em transformação;
8. A censura, onde quer que se manifeste, é sempre política, tem a ver com o exercício do poder, com privilégios, com dominação. Como afirma Pierre Bourdieu (2000), as trocas simbólicas são um espaço de prática do poder. Por isso, mais uma vez, a censura é histórica, temporal e datada. Dessa forma qualquer tentativa de criar critérios supra-históricos é falsa. (COSTA, 2017, p. 21, grifos nossos)

Os itens 1 e 2 dos referidos critérios apontados pela autora frisam o ato censório *como uma privação de manifestações de produção simbólica e conteúdos digitais*. Desse modo, entende-se como plausível a afirmação que o trabalho *This is not California* (2020), de Francisco Hertz, sobre o qual debruçou-se a análise deste texto, sofreu censura.

Nesse circuito de mediação cultural comunicativa, plataformas digitais como o *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* e *Youtube* são as grandes responsáveis por permitirem a produção e circulação de boa parte do conteúdo digital produzido no mundo atualmente, além de permitirem também uma conexão global entre usuários. Manuel Castells sublinha em seu livro *Redes de indignação e de esperança* (2013) como as redes sociais tiveram papel preponderante na mobilização popular em diversos acontecimentos relevantes de nossa história recente, e que a rede não é somente propícia ao desenvolvimento dos negócios e do capitalismo mundial, mas também do conhecimento. Muitos movimentos sociais como o feminismo, o movimento de luta LGBTQIA+ e o movimento negro encontram uma possibilidade de maior diálogo, empoderamento, conscientização e abrangência da divulgação de seus atos por meio das mídias digitais, sendo as mediações (debates e discussões públicas) na sociedade possibilitadas por essas mídias. Ademais, temos como nunca, por meio dessas mídias, a possibilidade de divulgação de trabalhos de artistas, autores, fotógrafos e muitos que lidam com a produção simbólica, encontrando estes a chance de venderem e explorarem seus trabalhos de maneira global.

Entretanto, tal facilidade de acesso, produção e circulação não pode escapar a uma análise crítica sobre a maneira de funcionamento dessas mídias digitais e seu relacionamento de valores capitais com a sociedade. A lógica de acumulação de capital desse novo paradigma tecnológico, com a extração de dados, predição e modulação de comportamento humano “real” pelo comportamento humano no virtual parece um desafio às bases de uma sociedade democrática. A privação de imagens por meio das políticas de assunto e conteúdo das principais plataformas digitais traz um conflito com a liberdade de expressão, tão cara à produção simbólica e à sociedade, por diversas vezes não permitindo o debate, o conhecimento e/ou o encontro com temas diversos.

Esbarrando em um possível conservadorismo moral, essas redes podem estar privando a sociedade de uma discussão pública de temas de suma importância. Ao se comportarem como agentes hegemônicos, capazes de, ao mesmo tempo, invadir a privacidade, privar e ainda assim promover a produção de conteúdos artísticos digitais, encontros e debates, as mídias sociais podem ser analisadas sob o paradigma crítico da comunicação (HALL, 2016)⁸⁶, uma vez que sua lógica de utilização, monetização e consumo tem origem no social e no impacto direto na vida dos seres humanos.

⁸⁶ Stuart Hall (2016) evoca a importância do paradigma crítico da comunicação, o qual é antagonista a um pensamento dominante por se colocar de caráter interrogativo.

Quadro 7

| Obras - Apresentações | Censura / Ataques |
|--|--|
| <p><i>This is not California</i> - Francisco Hurtz, 2020</p> <p>Agosto 2021 - <i>Instagram</i></p> | <p>Suspensão da conta pessoal do artista Francisco Hurtz por aprox. 6 meses</p> <p>Suspensão da conta profissional da Galeria Verve 4 dias</p> |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 8

| Repercussão mídia | Motivos alegados pela censura |
|--|--|
| <p>https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/de-almodovar-a-pocah-saiba-como-algoritmos-censuram-os-artistas-nas-redes-sociais.shtml</p> | <p>Nudez</p> <p>Alegado conteúdo que iria contra as diretrizes da comunidade</p> |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Quadro 9

| Agente(s) Censório(s) |
|------------------------------|
| Instagram |

Fonte: Elaboração do autor, 2022

Considerações Finais

1. *Capitalismo artista, sociedade do hiperespetáculo e estética relacional*

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, apresentam em seu livro *A Estetização do Mundo: Vivendo na era do capitalismo artista*, o conceito de “sociedade do hiperespetáculo”, que é um importante contraponto ao conceito de “sociedade do espetáculo”, cunhado pelo célebre Guy Debord (DEBORD, 2007). Enquanto, na “sociedade do espetáculo”, Debord aponta para uma separação clara entre arte e indústria cultural, Lipovetsky e Serroy alertam que atualmente a arte (espetáculo) se cruza diretamente com o “imperativo mercantil”; se havia qualquer sinalização de separação entre arte e indústria no passado, na contemporaneidade existe um verdadeiro cruzamento entre capitalismo e arte, o “capitalismo artista”, que gera uma hibridização entre a estética e os negócios, diluindo a arte no mundo corporativo, no *design*, na moda, no luxo e intervindo a arte dentro do próprio mundo mercantil.

O alto desenvolvimento do mercado da arte que caminhou com a evolução das sociedades, como explorado no capítulo introdutório deste texto, foi um dos fatores fundamentais para o desenvolvimento da arte e da maior liberdade artística, inclusive tornando possível ao artista ser realmente encarado como profissional. Entretanto, Lipovetsky e Serroy (2015) apontam que, com a globalização e a nova ordem econômica mundial neoliberalista, desde o final dos anos 1980, tendo o capital financeiro e as grandes corporações cada vez poder e influência sobre o Estado e a vida em sociedade, a arte também passa a ser abarcada nesse sistema que privilegia estratégias financeiras, no qual a criatividade artística só tem lugar se favorecer a rentabilidade.

Encontramos ressonância do pensamento do estudioso quando analisamos situações de censura sofridas pela obra *Cena do Interior II*, de Adriana Varejão. Como descrevemos anteriormente no texto, a censura à exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença* pelo próprio Instituto Santander Cultural⁸⁷, da qual fazia parte a obra estudada, é um claro exemplo dessa situação, e representa a dimensão corporativista à qual a censura pode chegar em nossa atualidade. A exposição, promovida pelo banco Santander em seu instituto de promoção cultural, deixou de ser interessante ao banco no momento em que diversos correntistas e

⁸⁷ Sobre a nota de fechamento da exposição pelo próprio Santander, ver: <https://pt-br.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

parceiros financeiros deixaram a instituição financeira por conta da repercussão causada pela exposição, que ligava o nome do banco a promotor de obras de arte baseadas na imoralidade. Em um sistema em que impera o modelo do “capitalismo artista”, descrito por Lipovetsky e Serroy (2015), manifestações artísticas que deixem de ser estratégias financeiras e passem a atacar ou ferir a imagem do capital, como também a sua rentabilidade, são rechaçadas, reprimidas e por vezes censuradas.

2. Resistência e *regime estético das artes*

Cena do Interior II (1994), *La Bête* (2005) e *This is not California* (2020) são obras de arte contemporâneas brasileiras que, de muitas maneiras, entraram em rota de colisão com o *status quo* dominante da sociedade e, por causa disso, sofreram represálias por diversos agentes censórios. São exemplos de como a arte contemporânea consegue embaralhar e desestabilizar uma lógica mercadológica do capital artístico, sistema que, segundo pensadores como Lipovetsky e Serroy (2015), impera em nossa atualidade. São, portanto, obras de arte que ocuparam um lugar de resistência, uma vez que ao serem produzidas e colocadas aos olhos do público permitiram que se expandissem questões sobre a liberdade de expressão artística, e que resistiram às investidas repressoras da censura na atualidade. Ademais, exploraram temas que geraram debates públicos importantes. Adriana Varejão ao abordar as divergências da sexualidade, Wagner Schwartz por explorar a nudez masculina em sua performance e Francisco Hurtz ao pintar um homem seminu em frente ao Congresso Nacional brasileiro de alguma forma abalaram estruturas e ataçaram uma reação conservadora.

Ricardo Fabbrini em entrevista (ALMEIDA, 2018) aborda a imagem na arte contemporânea enquanto resistência sob outro aspecto, também muito relevante. Segundo o autor, é importante pensar sobre como a arte produz a “imagem enigma” que opera dentro do sistema de comunicação na sociedade, mas necessariamente se desprende dele, pois a sua missão não é ser um meio para comunicar, mas sim exatamente o contrário, resistir à comunicação rápida e imediata da qual (e na qual) vive-se hoje. Nessa era de “esgotamento das imagens”, existe uma necessidade de se pensar em uma “reeducação dos sentidos (ALMEIDA, 2018), pois

[...] nesse contexto de saturação de imagens que nos deixou cegos de tanto ver é necessária uma reeducação dos sentidos que devolva à percepção sua capacidade de apreender as nuances de *uma* imagem. É preciso recuperar, pode-se dizer sem vacilar, a potência do olhar cioso e moroso. (ALMEIDA, 2018)

Portanto, obras de arte como as descritas acima, que ocupem posições de enigma, podem ser vistas como obras de resistência a essa sociedade do hiperespetáculo, na qual impera essa hiperestética, tão bem descrita por Lipovetsky e Serroy (2015).

Jacques Rancière (2009) elucida que, na época da razão moderna, imperava um regime de representação na estética artística, onde existia uma imitação e delimitação de modelos existentes. Ou seja, a arte desenvolve

formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como sendo boas ou ruins, adequadas ou inadequadas. (RANCIÈRE, 2009, p. 31)

Porém, ao desenvolver o conceito do regime estético das artes, o autor elucida que na modernidade inauguram-se intransigências com essa normatividade do fazer artístico, e a arte passa a desenvolver a possibilidade de esboroamento das fronteiras entre sujeito e mundo, indivíduo e sociedade política, entre ser e pensar, em suma, entre a arte e a vida. Emerge-se de um estado de pensamento e reflexão, para a ação, de forma que a obra de arte que habita esse novo “regime estético, é um trabalho que molda pensamentos, gera nova inteligibilidade sobre o mundo, transforma relações e altera percepções” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Nesse regime, “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada em si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica.” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

A transformação de relações, proposta por Rancière no regime estético das artes, pode encontrar ressonância no discurso de Nicholas Bourriaud (2009), quando este propõe na década de 1990 o conceito de estética relacional. O crítico e curador francês explica que, de certa maneira, a arte sempre foi “relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora do diálogo” (BOURRIAUD, 2009, p. 21). Porém, o autor também nos afirma que na arte contemporânea, o artista que se propõe uma arte relacional “desenvolve um projeto político, quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Não significa, porém, que as obras tenham nascido deliberadamente propositivas de uma ação relacional transformadora ou ainda, segundo Bourriaud (2009), com a clarividente intenção de criar um interstício social. Assim como explicitado no capítulo sobre a obra *Cena do Interior II* (1994), Adriana Varejão explica que sua pintura não pode ser encarada como uma cartilha de práticas e relações, mas sim como um trabalho visual de pesquisa histórica, com narrativas e ficções. Wagner Schwartz, antes de performar *La Bête* (2017), provavelmente também não imaginara que a partir de um recorte de menos de cinco minutos de sua extensa performance, exibida continuamente há anos no circuito artístico internacional, embarcaria num

caloroso debate sobre nudez masculina, e proteção de crianças e adolescentes. Portanto, pode não partir dos artistas a intenção primeira de transformar a relação sujeito/obra de arte, ou ainda de expandir diálogos relacionais da humanidade como a diversidade das sexualidades que vão além dos limites dos museus e galerias. Todavia, por serem exibidas no tempo presente e conter elementos que instigam o debate em uma sociedade com conservadorismo galopante, tornam-se pilares de uma troca diferenciada de relações e, de certa forma, tangenciam essa estética relacional proposta por Bourriaud (2009), como também frequentam esse lugar de esboroamento de fronteiras ente arte, vida e sociedade proposta por Rancière (2009).

3. Censura à luz do presente

A análise feita nos capítulos anteriores, onde são detalhados os processos censórios das obras escolhidas para *corpus* desta pesquisa, bem como seus percursos e maior aprofundamento da leitura artística desses trabalhos, forneceram a base para que chegássemos a algumas constatações. Primeiramente, é relevante afirmar desde o princípio que a censura é terrível para a produção artística, uma vez que sua ação causa diversos malefícios que minam a existência das artes. Por exemplo, a censura cria a autocensura, desestimulando artistas a explorarem temáticas que sofreram ataques censórios pelo receio de serem sabotados no meio artístico. Assim como qualquer profissional, artistas precisam do trabalho para continuar sobrevivendo com suas necessidades da vida humana na sociedade contemporânea e a falta de trabalho, relacionada a algum tipo de censura pregressa, acaba por desestimulá-los, e a outros artistas não censurados, a investirem em um tema que possa lhes causar prejuízo no circuito da arte. Obviamente, em escala isso acaba por atingir a cadeia do mercado da arte e do meio artístico como um todo e não somente os artistas em questão, mas também curadores, galerias, museus, publicações *etc.* Além dos prejuízos econômicos e financeiros causados pela censura, priva-se a sociedade de se desenvolver a partir do debate gerado pela obra de arte, enclausurando-a em um lugar de restrição a novas questões e avanços da própria sociedade. Todos os trabalhos que aqui foram analisados sofreram os prejuízos acima.

Os elementos e agentes censórios encontrados nas três obras de artes analisadas nesta pesquisa foram diversos. Como explicitado, é característico das formas repressivas na atualidade essa pluralidade de agentes que embaralham o processo censório na pós-censura (COSTA, 2018). Apesar dos dispositivos pétreos sobre a proibição da censura e a vigência da liberdade de expressão, presentes desde a Constituição de 1988, não houve uma completa

desarticulação do sistema censório (COSTA, 2018). Ainda que não seja mais um aparato institucionalizado, centralizado e legalizado pelo Estado, não contando mais com os órgãos oficiais nem com as figuras dos censores públicos, característicos do passado, a censura continua presente no período de redemocratização do País. Nessa nova era, com novas características, mecanismos e dispositivos, a censura se manifesta em “procedimentos diversos, plurais e indiretos, tanto públicos quanto privados” (COSTA, 2018, p. 20). Para esse momento específico da censura na atualidade, usaremos o termo *Pós-Censura*, cunhado pelos pesquisadores do OBCOM-USP. Nesse contexto, há uma pluralidade de agentes censórios, os quais fazem utilização da censura por motivos diversos, porém principalmente por seus interesses pessoais. Além do próprio Estado, empresas, meios de comunicação, escolas públicas e privadas, igrejas das mais diversas religiões, partidos políticos e outras instituições definem seus próprios critérios censórios, em defesa de seus interesses morais, de costumes, políticos e econômicos.

Novamente, é necessário contextualizar o momento historicamente para que possamos refletir sobre a questão. No decorrer das últimas décadas do século XX e início do século XXI, a sociedade passa por grandes mudanças na política internacional, no modelo econômico dominante mundial e na produção de conhecimento intelectual e artístico (SEBESTYEN, 2009). A dissolução da URSS em 1991 e o arrefecimento da Guerra Fria, com a queda de poder do Bloco Comunista, abriram caminho para um maior desenvolvimento do liberalismo econômico, com prevalência do capitalismo liberal de mercado, em detrimento de um controle maior do Estado para a garantia do bem-estar social. Aliado a isso, o desenvolvimento de novas formas mídias, com a revolução tecnológica e digital, e a consequente globalização e encurtando distâncias no mundo, deram à sociedade novas tendências e direções.

Com o aumento dos meios de comunicação como mediadores da vida na sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2001) e o relevante aumento da produção simbólica, cujo alcance é multiplicado pelos novos meios de comunicação, acirrou-se novamente o desejo de controle e arbitrariedade sobre ideias e expressões que abalasses o *status quo*. Revela-se uma grande efervescência cultural nesse interregno que vivemos, entre o passado e presente, que continua a ser, em uma linha de pensamento gramsciano, uma grande arena de batalha na qual se confrontam forças de resistência e hegemonia (KONDER, 2013). Não é estranho, portanto, que haja similitudes entre o recrudescimento censório e persecutório sobre as artes no Brasil de hoje e os movimentos censórios do passado, conforme panorama histórico traçado anteriormente, desde o Brasil colonial. Ao passo que a sociedade contemporânea vive um momento prolífero da produção simbólica, com a multiplicação de possibilidades de produção e facilidades de

divulgação de conteúdo pela revolução dos novos meios de comunicação, com muitos artistas adotando um tom de engajamento crítico às pautas conservadoras e propondo novas visões de mundo e alinhamento a pautas progressistas, podemos observar novamente a crescente onda de conservadorismo moral e político no Brasil e no mundo.

Entretanto, existe um ponto de vista que, se não positivo, pode ser encarado como pelo menos inesperado dentro das circunstâncias censórias que envolveram esses trabalhos. Se é verdade que a censura é causadora dos malefícios descritos, ela também se torna responsável por jogar luz sobre obras de arte que poderiam passar despercebidas na história, fomentando debates sobre temas que estariam escondidos ou reduzidos a certo nicho de pessoas. Assim como no passado, quando a censura realizada pela Inquisição do Tribunal do Santo Ofício tornava público aquilo que considerava que ia contra a Igreja Católica, a censura atualizada traz à tona aquilo que estava represado e dificilmente iria se expandir para além das paredes de instituições artísticas. Em uma sociedade midiaticizada e conectada, rapidamente os atos censórios mais publicizados como fechamento da mostra *Queermuseu* e o ataque à performance *La Bête* foram transformados de espetáculo em escândalos, ganhando manchetes e espaço em diversas plataformas midiáticas que costumeiramente a arte não ocupa.

Vimos também que a exploração da temática erótica e sexual se desenhou como fator preponderante para a censura e os ataques sofridos pelas obras que compõem o *corpus* deste trabalho. É possível observar que artistas que lidam com o tema erótico acabam por estabelecer e criar resistência a ações reacionárias que, inspiradas por moralismo, combatem a representação do sexo, mas não a sua ação entre os indivíduos. Brada-se contra uma obra de arte erótica que representa o sexo interracial ou transgênero, mas ignora-se o fato de que no Brasil vídeos de sexo envolvendo transexuais são mais assistidos por usuários de plataformas de vídeos on-line do que qualquer outro lugar no planeta.⁸⁸ Na esteira das hipocrisias, ignora-se ainda fatos como a violência a população LGBTQIA+, sendo a mortalidade por assassinato de travestis e transexuais no Brasil a maior do mundo, segundo diversos grupos de pesquisa⁸⁹.

Chegamos, portanto, a importantes reflexões sobre a repressão da representação do erótico. Primeiramente, a representação sexual e erótica na história da arte atravessa os séculos e é contínua em sua prática, acompanhada da censura e da repressão em um movimento pendular que por vezes é rígida, e por vezes mais permissiva. Em segundo lugar, a censura

⁸⁸ Sobre esse assunto, consultar: <https://revistahibrida.com.br/brasil/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

⁸⁹ Sobre o assunto, verificar: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>. Acesso em: 29 jun. 2022.

segue condenando o erotismo tanto por uma questão moral, uma vez que o sexo continua sendo visto em sua representatividade como liberdade, tanto de vida como de expressão, e por conta disso como um atento à moralidade e aos bons costumes, quanto por uma costumeira estigmatização com materiais pornográficos. O sexo, já censurado no passado, continua censurado no presente pois passa a ser visto como uma continuação da liberdade do artista, e a liberdade da sociedade como um todo, o que fere valores de uma sociedade burguesa, hipócrita e moralista. Deonísio da Silva, ao escrever sobre manifestações artísticas que sofreram repressão, em especial a literatura do escritor Rubem Fonseca, faz a seguinte reflexão sobre a moralidade protegida pelo Estado e pela classe de poder dominante:

Mesmo que não admita, o Estado busca caracterizar que nesta luta guerreira de uma obra de ficção estaria sendo travada a luta mais importante da história: A luta de classes. A moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas não se pode expressar, é que está sendo questionada. (SILVA, 2010, p. 51)

Assim, irrompe-se, de acordo com o autor, possíveis locais de resistência que são ocupados pela produção de arte erótica, em uma clássica batalha contra certa moralidade de classes dominantes, que insistem em censurar e reprimir manifestações artísticas.

Somado a isso, vimos por meio das obras pesquisadas que a arte contemporânea continua a colocar em evidência aspectos da realidade cuja exposição incomoda determinados setores da sociedade. Continua, portanto, publicizando, recortando e demonstrando contradições e desafios da realidade que muitas vezes só aparecem na superfície através do mergulho da produção simbólica. A censura, por meio de seus múltiplos agentes, tenta ceifar a possibilidade de vermos a intencionalidade dos artistas e as discussões transgressoras que possam vir a partir dessa intenção. A liberdade de expressão artística conquistada a duras penas, se não garantida efetivamente, impossibilita um alargamento do pensamento humano e das discussões de mundo, tão caros à sociedade na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANCHES, Sérgio. **A era do imprevisto** - A grande transição do século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas: mulheres da Colônia** - Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822. Brasília: Edunb, 1993.
- ALMEIDA, F. A. de. O que há para ver na imagem que temos diante de nós. Entrevista com Ricardo Fabbrini. **Prometeica - Revista de Filosofia y Ciencias**, [S. l.], n. 17, p. 111-115, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1694>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos 3**. 1.ed. São Paulo: Edusp, 2004b.
- BARATA, Mario *et al.* **História Geral da Arte no Brasil. Vol I**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1983.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo. Cortez, 2018.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAXANDALL, Michael. **Painting and experience in fifteenth century Italy** - a primer in the social history of pictorial style. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988 p. 1-30.
- BECHELANY, Camila. PEDROSA, Adriano; (org.). **Histórias da sexualidade**. Catálogo de Exposição. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2017.
- BENEVIDES, Bruna. Brasil lidera consumo de pornografia trans no mundo (e de assassinatos). **Híbrida**. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/brasil/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>. Acesso em: 24 jul. 2022
- BERG, Cleuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar**. 1.ed. Rio de Janeiro: Autobiografia, 2019.
- BERNHARDSSON, Erik. Conversation with Ren Hang. *In: Revista eletrônica Vantage*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/vantage/ren-hang-2012-eccbf96b136c>. Acesso em: 10 jul. 2022
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da arte**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Constituição. Inciso IC, do artigo 5º da Constituição de 1988. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal/Centro Gráfico, 1988.

BRUM, Eliane. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead. **El País**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 30 jul. 2018

CAIRES, Daniel Rincon. **Lasar Segall e a perseguição ao modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil**. 2019. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CANTON, Kátia. **Temas da arte contemporânea**. (Coleção em 6 volumes). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

CARNEIRO, Julia Dias. “Queermuseu”, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC NEWS – BRASIL**, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 6 mai. 2022.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança - Movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTURINO, Márcia. **Transgressões no cinema japonês - o corpo violado como manifesto**. In. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Florianópolis, 2013. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: http://www.fg2013.wvc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381937310_ARQUIVO_MarciaCasturino.pdf. Acesso em: 31 jul. 2022.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CEVASCO, Maria Eisa. Modernização à Brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 59, p. 191-212, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042>. Acesso em: 6 mai. 2021.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

CLARK, Lygia. **Os Bichos**. Documentos guardados dentro do diário de Lygia Clark. Datilografia. Paris, 1960. Disponível em: <https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/65340/1960-os-bichos-diario-2>. Acesso em: 31 jul. 2022

COLI, Jorge. Um Homem Bateu em Minha Porta. **VitruVius**. Texto curatorial. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/read/7559>. Acesso em: 31 jul. 2022

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. **A erótica japonesa na pintura & na escritura dos séculos XVII a XIX**. São Paulo: Edusp, 2017.

COSTA, Maria Crista Castilho; SOUSA, Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Pol. Cult. Rev.**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28154>. Acesso em 6 mai. 2021.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Arte, Resistências e Rupturas** - Ensaio de arte pós-clássica. São Paulo: Moderna, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho. (org.). **Leituras e Releituras: Sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade**. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017a.

COSTA, Maria Cristina Castilho. (org.). **Privacidade, Sigilo, Compartilhamento**. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017b.

COSTA, Maria Cristina Castilho. (org.). **Pós-tudo e a crise da democracia**. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIJCK, Jose Van. Confiamos nos dados? **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 11, nº1, p. 39-59, jan./abr. 2017.

DONEDA, D.; ALMEIDA, A. F. V. O que é a governança por algoritmos? *In*: MELGAÇO, L. (Org.). **Tecnopolíticas da resistência, perspectivas da margem**. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, p. 141-148.

DUARTE, Luisa (org.). **Arte Censura Liberdade** - Reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUARTE, Luisa; SUZANA, Velasco. Entrevista com Gaudêncio Fidélis. *In*: DUARTE, Luisa (org.). **Arte Censura Liberdade** - Reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUARTE, Ivan. Entrevista concedida a Rodrigo de Santana Gonçalves. Rio de Janeiro, 22 jul. 2022.

FERRAS, João Grispum. O Expressionismo, a Alemanha e a “Arte Degenerada”. **CADUS – Revista de História, Política e Cultura**, São Paulo, v.1, n.1, p. 51-58, julho/2015. Disponível em <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/23725-61310-1-SM.pdf>. Acesso em 24 jul. 2022

FREY, Tales. Wagner Schwartz: Falar do que eu vejo. Falar do que o outro me fala. Falar do que pode ser falado. **Performatus**. [S. l.]. Disponível em <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/wagner-schwartz/>. Acesso em: 30 jul. 2022

FIGUEIREDO, Maraysa. Arte erótica e religiosidade em Pompéia e Herculano. *In.*: TERRA, Carlos (Org.). **Olhares sobre o erotismo na arte**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** - Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNCIONÁRIOS do MAM são agredidos em protesto contra performance. **VEJA**, [S. l.], 30 set. 2017. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/funcionarios-do-mam-sao-agredidos-em-protesto-contr-performance/>. Acesso em 24 abr. 2021.

GILLESPIE, Tarleton. **The relevance of algorithms. Media Technologies** - Essays on Communication, Materiality and Society. Cambridge, MA: Editora MIT PRESS, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. São Paulo: Editora Apicuri, 2016.

HAYAKAWA, Maysa. Peculiaridades das pinturas eróticas do mundo flutuante [Shunga Ukiyoe]. **Revista Estudos Japoneses** [S. l.], n. 26, p. 9-24, 2006.

HEINICH, Nathalie. **L'art contemporain: structures d'une Revolution artistique**. Paris: Gaillard, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: da China Brasileira à unificação com o mundo. **Revista Galeria**. [S. l.], nº 31, p. 24- 28, 1992.

HURTZ, Francisco. Entrevista concedida a Rodrigo de Santana Gonçalves. Rio de Janeiro, 18 jul. 2022.

JOBIM, Danton. A liberdade de imprensa é uma conquista pela qual temos que lutar todos os dias. *In.*: MELO, José Marque de (org.). **Pensamento comunicacional uspiano: ideias que abalaram os alicerces da ECA-USP**, vol. 3. São Paulo: SOCICOM, 2011.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte** - breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

ZUBOFF, Shoshana. Big Other: Capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização da informação. *In.*: MELGAÇO, L. (org.). **Tecnopolíticas da resistência, perspectivas da margem**. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 17-68.

LAMAS, C. **Boca do Lixo**: Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985). Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). 2013. 257f – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 257. 2013.

LE GOFF, Jacques. **A História Deve Ser Dividida em Pedacos?** São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; & SERROY, Jean. **A estetização do mundo** - Viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS** [S. l.], v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3097>. Acesso em: 6 jul. 2022.

MAES, Hans. **Erotic Art. The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/erotic-art/>. Acesso em: 31 jul. 2022

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARTINEZ, F. Mercado de arte e experiência artística no século XIX: o caso de Van Gogh e Millet. **Revista Limiar**, [S. 1.], v. 6, n. 12, p. 143–155, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9994>. Acesso em: 6 jul. 2022.

MARTINS, Ferdinando. **Censura ao corpo na performance contemporânea**: estéticas, políticas e afetos. Análise comparativa Brasil/Estados Unidos. Projeto apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo, FAPESP, para a obtenção de Bolsa de Pesquisa no Exterior. Dezembro, 2018.

MATHIAS, Pérola. Arte contemporânea: do que se trata? Notas feitas através da leitura do livro *The contingent object of contemporary art* de Martha Buskirk. *In: Revista VISUALIDADES*, Goiânia, v.13 n.2 p. 144-167, jul-dez 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MESSI, Michel. **O estigma do passivo sexual: Um símbolo de estigma no discurso cotidiano**. Rio de Janeiro: Booklink, 2007.

MOSQUEIRA, Bernardo. A crise de 2017. *In: DUARTE, Luisa (Org.). Arte Censura Liberdade - Reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MPF/RS recomenda imediata reabertura da exposição “Queermuseu” em Porto Alegre. **MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL – SALA DE IMPRENSA**, [S. 1.] 28 set. 2017. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/rs/sala-de-imprensa/noticias-rs/mpf-rs-recomenda-imediate-reabertura-da-exposicao-201cqueermuseu201d-em-porto-alegre>. Acesso em: 6 mai. 2021.

PINTO, Sônia Maria de Carvalho. **A controversa pintura de Anita Malfatti**. 2007. 255f. Tese (Doutorado Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PAGANOTTI, Ivan. **Ecos do Silêncio** - Liberdade de expressão e reflexos da censura no Brasil pós-abertura democrática. 2015. 342f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PARISER, Eli. **O Filtro Invisível** - O que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

PEDROSA, Adriano. **Histórias às margens**. Catálogo de Exposição. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013

PINHEIRO, Ester. Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo. **Brasil de Fato**. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>. Acesso em: 24 jul. 2022.

PINTO, Sônia Maria de Carvalho. **A controversa pintura de Anita Malfatti**. 2007. 255f. Tese (Doutorado Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** - estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária** - um século de cultura e política. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

RISSO, Carla. **O ato da sociedade paulista**. Opinião pública e censura ao teatro de 1957 a 1968: manifestações populares presentes nos processos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP. 2012. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RODRIGUES, Emanuel Clayton; SANTANA, Cleides Marques de.; NOBREGA, Ana Kelly Ferreira. Da violência colonial à violência política: A violência seletiva no Brasil. **Revista Americania** - Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, Sevilla, n. 8, 257-289, jul-dez, 2018.

RODRIGUES, Silmara. Fausto histórico e literário: um mito do individualismo no contexto de transição da Idade Média para a Era Moderna **Revista Contraponto** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, Teresina, v. 9, n. 2, p.55-67, jun./dez. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SEBESTYEN, Victor. **A revolução de 1989** - A queda do império soviético. 1.ed. Tradução de Douglas Kim. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2009.

STRECKER, Márion. O corpo de uma geração. **Select.art**. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>. Acesso em 25 abr. 2022

SILVA JUNIOR, Clécio Luiz. O impulso estético contra as determinações da polícia: uma leitura de Schiller e de Jacques Rancière. *In*: GUIMARÃES, Bruno; KANGUSSU, Imaculada; COSTA, Rachel. **Estética Moderna e Contemporânea**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura** - sexualidade, literatura e repressão pós-64. 2.ed. São Paulo: Manole, 2010.

SMITH, Terry. **Que es el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

STEWART, Ian. **Em busca do infinito** - uma história da matemática dos primeiros números à teoria do caos. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

TAVEIRA, Carlos Vinícius da Silva. **As fronteiras e o uso da história na produção artística de Adriana Varejão**. 2016. 132f. Tese (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TERRA, Carlos (org.). **Olhares sobre o erotismo na arte**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

TREVISAN, A. R. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural**, [S. l.], v. 14, p. 9-32, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75459>. Acesso em: 5 jul. 2022.

VIEIRA, ANA PAULA L. **O Departamento de Imprensa e Propaganda e a política editorial do Estado Novo (1937-1945)**. 2019. 249f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ZANINI, Walter *et al.* **História Geral da Arte no Brasil. Vol. I e II**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZUBOFF, Shoshana. Big Other: Capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização da informação. In: MELGAÇO, L. (org.). **Tecnopolíticas da Resistência, Perspectivas da margem**. São Paulo, Editora Boi Tempo, 2018. p 17-68.