

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(DOUTORADO)

THAMIRES NASCIMENTO DEARO PORTILHO

**NO ARQUIVO: DO CORPO NU E DA CARNE – NUDEZ E CENSURA EM
OBRAS ARTÍSTICAS ENTRE OS ANOS 2019 E 2022**

Maringá
2024

THAMIRES NASCIMENTO DEARO PORTILHO

**NO ARQUIVO: DO CORPO NU E DA CARNE – NUDEZ E CENSURA EM
OBRAS ARTÍSTICAS ENTRE OS ANOS 2019 E 2022**

Tese apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Roselene de Fátima Coito

Maringá
2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P852n

Portilho, Thamires Nascimento Dearo

No arquivo : do corpo nu e da carne – nudez e censura em obras artísticas entre os anos 2019 e 2022 / Thamires Nascimento Dearo Portilho. -- Maringá, PR, 2024.
172 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Língua Portuguesa, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Arte. 2. Arquivo-Monumento de arquivo. 3. Corpo. 4. Enunciado. 5. Censura. I. Coito, Roselene de Fátima, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Língua Portuguesa. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 701.17

THAMIRES NASCIMENTO DEARO PORTILHO

***NO ARQUIVO: DO CORPO NU E DA CARNE - NUDEZ E CENSURA
EM OBRAS ARTÍSTICAS ENTRE OS ANOS DE 2019 E 2022.***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em Maringá, **29 de fevereiro de 2024**.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ROSELENE DE FATIMA COITO**
Data: 07/06/2024 15:40:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Roselene de Fátima Coito
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANA CRISTINA FERREIRA DIAS DI RAIMO**
Data: 08/06/2024 08:14:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Luciana Cristina Ferreira Di Raimo
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **RENATA MARCELLE LARA**
Data: 08/06/2024 12:50:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Renata Marcelle Lara
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **MONICA DA SILVA CRUZ**
Data: 09/06/2024 11:14:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Mônica da Silva Cruz
Membro Externo (UFMA – São Luiz do Maranhão/MA)

Documento assinado digitalmente
 **RAFAEL DE SOUZA BENTO FERNANDES**
Data: 09/06/2024 22:24:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rafael de Souza Bento Fernandes
Membro Externo (UNIOESTE – Mal. Cândido Rondon/ PR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora que tanto me ajudou e não me deixou desistir.

Aos professores da banca que fizeram contribuições valiosas para enriquecer meu trabalho.

Aos professores que ministraram as disciplinas do doutorado, pois me ensinaram muito e contribuíram com minha pesquisa.

À minha família, que sempre me apoiou nesse processo tão doloroso que é escrever uma tese de doutorado. Agradeço, em especial, a meu marido, que teve muita paciência comigo nesses anos de estudo.

Aos amigos que permaneceram após longo período sem vida social.

Por fim, agradeço às deusas que me permitiram chegar até aqui e entregar o resultado de quatro longos anos de estudo.

DEARO, Thamires Nascimento. **No Arquivo:** do corpo nu e da carne – nudez e censura em obras artísticas entre os anos 2019 e 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR, 2024.

RESUMO: Esta tese explora a relação intrínseca entre a arte, o corpo e a censura, mergulhando na complexidade das enunciações artísticas como arquivos que externam os movimentos socioculturais ao longo dos anos de 2019 a 2022, época do governo Bolsonaro. Investigando as enunciabilidades e dizibilidades dos enunciados artísticos, em sete imagens que foram censuradas por apresentarem nudez, retiradas do *Observatório de Censura à Arte*, destaca-se o corpo como um espaço heterotópico que proporciona visibilidades singulares na arte. Tendo isso em vista, esta pesquisa se insere no campo da Análise do Discurso, nos estudos de Michel Foucault (1971; 1986; 1987; 1988; 1992; 2003; 2009; 2013; 2014; 2019; 2020). Como contribuição aos estudos, trazemos, também, Gilles Deleuze (1988), Pierre Bordieu (1983; 1989; 1996; 2007) e Jacques Rancière (2005). O cerne da pesquisa reside na investigação sobre como o novo se dá no acontecimento de sua volta, tendo em vista que o arquivo interroga o já-dito no nível de sua existência. O objetivo geral é compreender o jogo intricado quando se coloca a nudez e a censura em obras artísticas, na conjuntura sócio-histórica do período entre 2019 e 2022. Para isso, os objetivos específicos delineados são: analisar de que maneira as expressões artísticas se incorporam aos discursos já estabelecidos; identificar as condições necessárias para a validação da arte dentro do espectro social; investigar como, dentro do domínio artístico, o corpo materializa a discursivização da arte em situações específicas; e examinar os impactos culturais gerados pela presença do corpo nu e da carne nas obras de arte, especialmente ao emergirem no tecido social. Essas questões específicas são direcionadas para elucidar a indagação central da tese, nos permitindo compreender os movimentos históricos e a volta de acontecimentos enquanto monumento de arquivo, particularmente no contexto da censura às expressões artísticas. Para tanto, teórico-metodologicamente, partimos dos estudos de Michel Foucault, do conceito de arquivo, e, a partir dele, da regularidade do discurso quando se trata do corpo nu e da carne enunciados em obras artísticas sendo censurados, pensando nas condições de emergência de enunciabilidades outras, em dado momento histórico. Diante disso, conclui-se que os corpos nus e a carne não são só corpos, mas são, também, a materialização da arte deste corpo em seu construto social, que reverbera no tecido social e nele se imbrica em determinadas condições de produção dos/nos movimentos culturais e históricos.

Palavras-chave: Arte. Arquivo-Monumento de arquivo. Corpo. Enunciado. Censura.

ABSTRACT

This thesis explores the intrinsic relationship between art, the body and censorship, delving into the complexity of artistic enunciations as archives that reflect sociocultural movements throughout the years 2019 to 2022, the time of the Bolsonaro government. Investigating the enunciabilities and sayability of artistic enunciations, in seven images that were censored for showing nudity, taken from the “Art Censorship Observatory”, the body stands out as a heterotopic space that provides unique visibilities in art. With this in mind, this research falls within the field of Discourse Analysis, in the studies of Michel Foucault (1971; 1986; 1987; 1988; 1992; 2003; 2009; 2013; 2014; 2019; 2020). As a contribution to these studies, we also bring Gilles Deleuze (1988), Pierre Bordieu (1983; 1989; 1996; 2007) and Jacques Rancière (2005). The core of the research lies in the investigation into how the new occurs in the event around it, bearing in mind that the archive interrogates what has already been said at the level of its existence. The general objective is to understand the intricate game when nudity and censorship are placed in artistic works, in the socio-historical situation of the period between 2019 and 2022. To achieve this, the specific objectives outlined are to analyse how artistic expressions are incorporated into already established discourses; identify the necessary conditions for the validation of art within the social spectrum; investigate how, within the artistic domain, the body materializes the discursivization of art in specific situations; and examine the cultural impacts generated by the presence of the naked body and flesh in works of art, especially as they emerge in the social fabric. These specific questions are aimed at elucidating the central question of the thesis, which focuses on the relevance of understanding historical movements and the return of events as an archival monument, particularly in the context of censorship of artistic expressions. To this end, theoretically-methodologically, we start from Michel Foucault's studies, the concept of archive, and, from there, the regularity of discourse when it comes to the naked body and flesh enunciated in artistic works being censored, thinking about the conditions of emergence of other enunciabilities, at a given historical moment. In view of this, it is concluded that naked bodies and flesh are not just bodies, but are also the materialization of the art of this body in its social construct, which reverberates in the social fabric and is intertwined with certain conditions of production of/in cultural and historical movements.

Keywords: Art. Archive Monument-Archive. Body. Statement. Censorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Literatura exposta (2019).....	94
Figura 2	- O sangue no Alguidá, um olhar desde o realismo sujo Latino-americano (2019).....	105
Figura 3	- Dança das cadeiras (2019).....	117
Figura 4	- Ruína (2020)	127
Figura 5	- TODXS XS SANTXS – Renomeado #Eunãosoudespesa (2020).....	137
Figura 6	- Praia (2022)	148
Figura 7	- Trópicos – A Vênus do fim do mundo (2022).....	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ARTE COMO ARQUIVO: DAS ENUNCIABILIDADES E DIZIBILIDADES DOS ENUNCIADOS (ARTÍSTICOS)	24
2.1 Da proposição teórico-metodológica do enunciado em Michel Foucault ...	28
2.1.1 Das regularidades enunciativas que constituem o campo da arte e que instauram, no arquivo, um “monumento de arquivo”	32
3 HISTORIZAÇÃO DA ARTE: MOVIMENTOS SOCIOCULTURAIS.....	41
3.1 De uma “arché” controversa: a quem pertence a arte?	44
3.2 A arte e o mercado: caminhos percorridos nos modos de olhar	48
4 A ARTE E O CORPO COMO LUGARES HETEROTÓPICOS: VISIBILIDADES	56
4.1 As heterotopias e o corpo-heterotópico	62
5 NUDEZ E CENSURA: DO CORPO NU E DA CARNE NA ARTE	72
5.1 Dos dispositivos: o corpo no campo do saber-poder.....	79
6 NAS ANÁLISES: O ARQUIVO NO (ENTRE)VER DAS ENUNCIABILIDADES, DAS DIZIBILIDADES E DAS VISIBILIDADES.....	86
6.1 Literatura exposta (2019).....	89
6.2 O sangue no alguidá, um olhar desde o realismo sujo latino-americano (2019)	100
6.3 Dança das cadeiras (2019).....	113
6.4 Ruína (2020)	123
6.5 TODXS XS SANTXS - renomeado #EUNÃOSOUDESPESA (2020)	133
6.6 Praia (2022)	144
6.7 Trópicos — a Vênus do fim do mundo (2022)	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS	169

“Daí vem a razão por que a literatura e a arte servem de transporte a conduzir o pensamento para o avesso do que se propõe a pensar, ou seja, para a dimensão inventiva que toma a ficção não como oposto da realidade, e sim como possibilidade do real”. Pedro de Souza

1 INTRODUÇÃO

A presença da nudez na arte remonta aos primórdios da civilização, registrada, inclusive, em pinturas nas cavernas. Segundo a Academia Brasileira de Arte (ABRA, s.d.), essa expressão artística não apenas acompanhou a evolução humana, mas também desempenhou um papel essencial no avanço científico e médico. Ao longo dos tempos, a nudez na arte transcendeu sua dimensão estética, revelando-se como uma narrativa multifacetada: ora uma homenagem à fertilidade, ora uma busca pela perfeição divina na antiguidade, e ainda como um veículo de questionamento dos valores sociais e morais.

Entretanto, conforme nos mostra a ABRA, em diferentes períodos, a nudez foi encarada com repressão, sugerindo que, em certos contextos, qualquer manifestação dessa natureza deveria ser punida. Nos últimos anos, o debate em torno da censura na arte ganhou destaque em âmbito nacional e internacional, gerando discussões profundas sobre a liberdade de expressão, cultura e o embate entre poder e controle social. Ao focarmos na realidade brasileira, durante o governo Bolsonaro (2019-2022), testemunhamos um aumento significativo na censura de exposições artísticas, sobretudo aquelas que incluíam performances com corpos nus. Essa postura conservadora em relação à arte e à cultura externou um padrão autoritário de controle sobre a produção artístico-cultural, evidenciando uma imposição de limites à expressão criativa no país.

O discurso oficial do governo Bolsonaro em relação à arte com nudez deve ser compreendido como parte de uma estratégia mais ampla de exercício do poder, que busca impor uma moralidade de um viés cristão repressivo como norma¹ social. Afinal, o poder se dá em todas as relações sociais e é exercido por meio de práticas discursivas, sejam elas institucionais ou não, que moldam as formas de pensamento e comportamento das pessoas. A censura de nudez na arte durante esse

¹ A norma corresponde à aparição de um bio-poder, isto é, de um poder sobre a vida e das formas de governamentalidade que a ela estão ligadas (Revel, 2005, p. 65).

governo reinscreveu o que podemos chamar de “cristianismo repressor” nas práticas discursivas.

Além disso, como afirma Foucault (2014), em qualquer sociedade, a produção do discurso é simultaneamente regulada, escolhida, arranjada e disseminada por intermédio de um conjunto específico de procedimentos que visam neutralizar suas potencialidades e riscos, exercendo controle sobre sua ocorrência e evitando sua densa e ameaçadora materialidade. Entre esses procedimentos de exclusão, temos a interdição, que pode ocorrer por tabu do objeto, ritual da circunstância ou direito privilegiado de fala. Sendo que as áreas em que os “buracos negros se multiplicam”, segundo Foucault (2014), são a sexualidade e a política, por serem as regiões mais complexas e obscuras, sujeitas ao desejo e ao poder. O filósofo também complementa que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2014, p. 10).

Nesse sentido, a censura de temas que envolvam política e sexualidade, nas suas mais variadas formas, se torna uma maneira de vigilância e controle social que visa moldar os comportamentos e as subjetividades dos indivíduos de acordo com as normas e os interesses de grupos específicos. Falamos de vigilância, pois de acordo com Foucault (1987), “a vigilância torna-se um operador econômico decisivo, na medida em que é ao mesmo tempo uma peça interna no aparelho de produção e uma engrenagem específica do poder disciplinar” (Foucault, 1987, p. 200).

O poder disciplinar, afirma Foucault (2019), é uma forma de poder que se concentra na regulação e normalização do comportamento humano em instituições como escolas, prisões, hospitais etc. O poder disciplinar é exercido por meio de técnicas disciplinares, como a vigilância constante, a hierarquização, a normalização e a punição. Essas técnicas são usadas para conduzir condutas e produzir sujeitos disciplinados e obedientes. Foucault argumenta que o poder disciplinar é uma forma de poder que opera em níveis microscópicos da sociedade, moldando as relações sociais e as formas de conhecimento. Ele também argumenta que o poder disciplinar é uma forma de poder que é naturalizada pelos indivíduos, tornando-se parte de sua constituição histórica.

O "regime disciplinar" caracteriza-se por um certo número de técnicas de coerção que exercem um esquadramento sistemático do tempo, do espaço e do movimento dos indivíduos e que atingem particularmente as atitudes, os gestos, os corpos (Revel, 2005, p. 35).

Sendo assim, em outras palavras, o poder não é algo que é exercido apenas por governos ou instituições políticas, mas sim algo que está presente em todas as relações sociais, desde as mais íntimas até as mais amplas. Levando isso em consideração, devemos lembrar que houve parcelas da sociedade que também “reagiram” aos corpos nus nas performances artísticas, levando em consideração suas concepções daquilo que entendiam como moral. Essa teia do exercício do poder instaurou práticas disciplinares, que impuseram limites e normas sobre o que é permitido e o que é proibido na arte, mais especificamente, naquilo que se refere ao corpo nu, ou ainda, à nudez.

Houve, no exercício do poder, que se dá em rede, uma prática de controle sobre as artes em geral, mas aquelas que traziam corpos nus foram mais expostas e censuradas. Com essa censura sobre a nudez na arte, buscaram exercer controle nas formas de expressão e limitar a liberdade artística. Essa prática disciplinar reforça a ideia de que a nudez é algo obsceno e deve ser evitado, perpetuando, assim, uma norma social que restringe a liberdade dos sujeitos à interação com a pluralidade de linguagens artísticas.

O movimento conservador que desencadeou a censura de várias obras artísticas teve seu prelúdio em 2017, coincidindo com o surgimento de apoiadores fervorosos de Bolsonaro na corrida presidencial. Esse contexto trouxe à luz os primeiros casos de censura que reverberaram amplamente, como as obras "Queermuseu" e "La Bête", catalisando a criação de iniciativas de denúncia, como o *Observatório de Censura à Arte*, selecionado aqui como uma fonte essencial para o *corpus* deste estudo. Enquanto há uma extensa base acadêmica que analisa profundamente essas obras inicialmente censuradas, antes de 2019, os trabalhos que se debruçam sobre as obras censuradas durante o governo de Bolsonaro (2019-2022) são escassos, limitados, muitas vezes, voltados a uma abordagem sobre o conservadorismo

desse período, além de frequentemente mesclarem a representação do nu na arte com outras temáticas que também foram alvo de censura nesse período. Por isso, traremos o conceito de “condições de emergência” para atrelarmos ao arquivo no sentido foucaultiano.

O conceito de "condições de emergência", segundo Foucault (2019), refere-se a eventos, situações ou contextos específicos que dão origem a um determinado discurso. Busca-se, então, entender como os discursos se tornam visíveis e ganham destaque em uma determinada sociedade. Os discursos emergem quando certos tópicos ou questões se tornam relevantes e significativos, muitas vezes em resposta a desenvolvimentos sociais, políticos ou culturais.

As condições de emergência dependem de eventos históricos, crises, conflitos e mudanças nas dinâmicas de poder. A análise dessas condições ajuda a evidenciar como os discursos não são entidades fixas, mas estão sujeitos a contingências históricas e transformações. Sendo assim, para analisar as obras de arte que foram interditadas por apresentarem corpos nus em performances, entre os anos de 2019 e 2022, precisamos entender quais são suas condições de emergência.

A arqueologia não se ocupa dos conhecimentos descritos segundo seu progresso em direção a uma objetividade, que encontraria sua expressão no presente da ciência, mas da episteme, em que os conhecimentos são abordados sem se referir ao seu valor racional ou à sua objetividade. A arqueologia é uma história das condições históricas de possibilidade do saber (Castro, 2009, p. 40).

As imagens foram aqui selecionadas no intervalo de tempo entre 2019-2022, pois a partir do primeiro ano de governo de Jair Bolsonaro, houve um aumento significativo da censura na arte, com justificativas diversas. Essa censura assumiu muitas formas, desde o cancelamento de fundos de organizações artísticas até a remoção de exposições de arte consideradas inadequadas pelo governo ou seus eleitores, como bem nos mostra o *Observatório de Censura à Arte*. Essas interdições às artes são fruto de todo um histórico que, podemos arriscar a dizer, teve início com as manifestações de 2013, que são retrato, inclusive, de protestos globais que já estavam

acontecendo anos antes. Como argumenta Alonso (2019), é necessário desvendar como o ““desculpe o transtorno, estamos mudando o Brasil” das manifestações de 2013 acabaram em “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos””, *slogan* do governo Bolsonaro.

Então precisamos retornar às manifestações de 2013 para compreender como esse processo de censura/interdição foi possível. Alonso (2019) explica que nas manifestações de 2013 havia protestos de vários movimentos sociais de forma simultânea, tendo ativismos anarquistas, socialistas e nacionalistas. O campo “patriota”, que acabou ficando gigante no decorrer das manifestações, participou desde o começo, empunhando cartazes em repúdio a partidos políticos, reclamando de impostos ou da segurança pública, colocando-se contra corrupção e até pedindo intervenção militar. Em geral todos estavam descontentes com as políticas adotadas por Lula e Dilma, mas a partir de pontos de vista diferentes, pois uns queriam menos Estado e outros clamavam por maior participação social. Além disso, os escândalos de corrupção (mensalão e petrolão) levaram uma grande parcela das pessoas às ruas, pedindo por governos menos corruptos.

Somando tudo, desde o início do governo Lula, foram se cristalizando: descontentamentos nascidos do novo equilíbrio de poder entre as camadas sociais; focos de insatisfação (ineficiência estatal e corrupção); redes de sociabilidade de “empoderamento” dos cidadãos para substituir o Estado no espaço público e modelos internacionais de protesto. Neste cenário, surgiram reações organizadas a agendas e estratégias dos governos petistas (Alonso, 2019, p. 108).

Segundo Alonso (2019), três redes de sociabilidade foram importantes para levar pessoas às ruas, sendo elas orientadas por senso de solidariedade, interesse econômico ou ativismo religioso. Nessa última, igrejas e redes confessionais, sobretudo neopentecostais, fizeram uso da televisão, internet, rádio, jornais e cultos para difundir a “teologia da prosperidade”, que mesclava os conceitos de empreendedorismo, Deus e família, como uma forma de promover mudanças na sociedade brasileira – apesar de que todas as três direcionaram o modo de viver das pessoas e interferiram em espaços de gestão do poder público.

Em 2014 a aprovação de Dilma havia caído muito, acrescenta a autora, e com os resultados das eleições a seu favor surgiram muitas insinuações sobre a confiabilidade das urnas e um grande antipetismo. No primeiro ano do segundo mandato, as manifestações eram polarizadas entre “Fora Dilma” e “Não vai ter golpe”, sendo que o primeiro grupo estava mais fortalecido com coletivos ultraconservadores como o Movimento Brasil Livre (MBL), Endireita Brasil e Revoltados online². O campo patriota ganhou muito espaço com o ativismo empresarial e religioso, incorporando também um ativismo militar, que fazia uso dos símbolos nacionais misturados aos símbolos religiosos e militares. Todo esse descontentamento (em especial da parcela mais rica da população), os diversos protestos e o fato de a Dilma ter irritado militares (com a Comissão da Verdade) culminou em seu *impeachment* em 2016.

Todos esses acontecimentos favoreceram a imagem de Bolsonaro que se dizia a favor da família, da pátria e de valores cristãos. Ele, que já contava com o apoio dos militares, passou a também receber apoio de base evangélica.

No momento em que Bolsonaro dá passos quase simultâneos rumo a uma digitalização de sua atuação política e a uma nacionalização de sua atuação na forma de uma candidatura presidencial, essa base deixa de estar concentrada apenas no estado do Rio de Janeiro – em que obteve, já em 2014, extraordinária votação para deputado, tendo sido o candidato mais votado – e passa a contar com núcleos de apoio por todo o país (Nobre, 2022, p. 135-136).

Nobre (2022) argumenta que as manifestações de 2013 foram consequência dos treze anos de governo petista, o funcionamento do sistema político desde 1994, além da inação e incapacidade da esquerda de gerenciamento. E tudo isso favoreceu a ascensão do bolsonarismo. “Bolsonaro é resultado, não é causa nem acaso” (Nobre, 2022, p. 147). O autor acrescenta que “como todo movimento autoritário de tendências fascistas, o bolsonarismo se apoia em razões reais para criticar a democracia

² Os três grupos, Movimento Brasil Livre (MBL), Endireita Brasil e Revoltados Online, compartilham uma orientação política de direita e se destacam por suas atuações nas redes sociais, onde promovem ideias conservadoras, defendem o liberalismo econômico e frequentemente criticam políticas de esquerda. Eles têm sido influentes na cena política brasileira, mobilizando seguidores e participando ativamente de debates políticos e sociais.

como funcionou e como funciona” (Nobre, 2022, p. 147). Seu governo teve como cerne fazer com que a minoria que o apoiava se tornasse maioria, e para isso executou um projeto autoritário que visava à manutenção de sua base de apoio.

Devemos destacar o apoio evangélico que ele recebeu, sendo que até o *slogan* de seu governo, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, foi para agradar esse público. Nobre (2022) salienta que ele recebeu apoio das principais lideranças pentecostais, como Edir Macedo, Valdemiro Santiago e Silas Malafaia. Devido a isso, seu governo foi marcado por uma agenda religiosa e que, frequentemente afetou diversos setores públicos, como saúde, educação e cultura. Nesse último setor, inclusive, é o que fez com que houvesse tantas obras de arte censuradas por serem consideradas uma violação da moral e dos bons costumes.

A censura artística promovida pelo governo e seus apoiadores, com base em critérios religiosos e morais, externaliza um poder-saber (Foucault, 2019) que restringe e molda a produção cultural. A imposição de valores religiosos como padrões a serem seguidos, além de desrespeitar a liberdade artística, contribui para a exclusão de manifestações artísticas que não se enquadram nesses moldes. A diversidade cultural e o diálogo intercultural são afetados, uma vez que a censura limita a possibilidade de expressão e de troca de ideias.

Com o *Observatório de Censura à Arte*, podemos observar que os artistas ou obras que ficaram na mira desses indivíduos foram privados de seus direitos e colocados à margem; foram classificados como infames. Os “homens infames³”, de acordo com Foucault (2003), são aqueles que foram excluídos da sociedade e tiveram suas reputações manchadas de forma a serem considerados indignos de memória coletiva. Da mesma forma, a censura artística promovida pelo governo, com base em critérios religiosos e

³ A literatura [todas as artes], portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (Foucault, 2003, p. 221, grifos próprios).

morais, tem como resultado a exclusão de obras e artistas que não se enquadram nos padrões estabelecidos.

Foucault (2003) argumenta que a interdição é uma forma de controle social que visa manter a ordem e a estabilidade da sociedade, mas que também é uma forma de violência que perpetua a exclusão e a marginalização dos indivíduos, sendo usada para silenciar e oprimir aqueles que são considerados diferentes ou desviantes.

A exclusão social dos "homens infames" e a interdição de obras de arte são produtos de uma dinâmica de poder que restringe a diversidade cultural e a liberdade de expressão. A análise dessas relações nos convida a questionar e desafiar as estruturas de poder, buscando uma sociedade mais inclusiva, que valorize a pluralidade de vozes e a liberdade criativa na produção cultural. É necessário promover um diálogo intercultural e garantir espaços para expressões artísticas diversas, desafiando os sistemas de poder-saber que perpetuam a exclusão e a censura na arte. Com esta preocupação, buscamos trabalhos científicos que tratassem desta temática e encontramos apenas alguns.

No banco de dados da CAPES não foram encontradas teses ou dissertações que contemplassem as palavras-chave "arte+nudez+Bolsonaro" ou "corpo+censura+arte". Ao pesquisar pelas três primeiras no Google Acadêmico, filtrando os resultados a partir de 2019, a plataforma retorna cerca de 3310 trabalhos. Contudo, após a décima página de busca, a quantidade de publicações que realmente englobam essas três palavras-chave diminui significativamente. A maioria dos trabalhos encontrados, como já dito, refere-se a obras como "Queermuseu" e "La Bête", anteriores ao governo de Bolsonaro, enquanto menos de dez abordam especificamente ou dão ênfase a obras produzidas a partir de 2019.

Entre os trabalhos encontrados, apenas seis abordam a interação entre arte, nudez e o contexto político do governo Bolsonaro. O artigo de Oliveira, Targa e Costa (2020), intitulado "A arte resiste à censura?", examina casos de censura e proibição nas artes, ocorridos entre 2018 e 2020, focalizando ataques impulsionados por questões morais e extremismo religioso. Este estudo estabelece paralelos com eventos como o Queermuseu e a obra "Todxs xs santxs - renomeado - #eunãosoudespesa", que é também aqui

analisada; Já o trabalho de Souza (2023), intitulado "Censura às Artes do Corpo Ontem e Hoje", investiga a influência da consciência conservadora e neoliberal no Brasil, evidenciando a perpetuação de práticas culturais opressivas contra corpos que desafiam as normas estabelecidas; A dissertação de Corrêa (2022), "A exposição 'Vestidos em Arte: os Nus nos Acervos Públicos de Curitiba' e a incidência de ofensivas conservadoras, difundidas por meio das redes sociais digitais", analisa a exposição no Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, explorando o contexto de intolerância contra obras de nudez e identidade de gênero, realçando as tentativas de censura; A pesquisa de Pina (2020), intitulada "Transluz: nudez fotográfica e sociedade" foca na reflexão sobre minorias, vulnerabilidade social, identidade de gênero e os desafios enfrentados em meio à censura; Por sua vez, o artigo de Oliveira, Orlandini e Sanglard (2022), "Vilipêndio à fé? Reflexão sobre censura e repressão à arte por motivação religiosa", busca compreender a interseção entre a religião e a repressão cultural no Brasil desde 2017, explorando episódios de censura à arte até 2020; Finalmente, o artigo "Censura à arte como sintoma do autoritarismo brasileiro", de Sanglard, Orlandini e Oliveira (2023), analisa a relação entre o legado autoritário no Brasil e os recentes casos de censura às artes entre junho de 2017 e março de 2020, ampliando a compreensão do fenômeno.

Já pesquisando as palavras-chave "corpo+censura+arte" também foram encontrados alguns artigos que tinham alguma aproximação temática. O artigo "É uma censura diferente, mas é censura: crise de hegemonia e controle das artes no Brasil (2019-2021)", de Silva e Gonçalves (2022), explana sobre o movimento censório no campo cultural, durante o governo de Bolsonaro, mas não aborda nudez na arte. O livro *Resistência – Leitores, autores, livreiros, editores e censura a livros no Brasil de 2019 a 2022*, dos autores Reimão, Nery e Maués (2023), focaliza a censura que aconteceu sobre obras literárias durante os anos de 2019 a 2022. Há também o artigo de Lirio (2023), "Teatro brasileiro e censura no governo Bolsonaro", que tem como objetivo falar sobre censura especificamente sobre a arte teatral. Albert (2023), em seu artigo "A arte sob censura autoritária? Comparações entre Brasil e Coreia do Norte", compara o autoritarismo brasileiro durante o governo de Bolsonaro, com o que acontece em um país com regime ditatorial.

O trabalho de conclusão de curso de Pepice (2023), “Disputa pela Ancine: censura e o governo Bolsonaro para o audiovisual”, explica a regulação sofrida pela Ancine. O artigo “Acervo da vergonha: censura e resistência”, de Rocha e Costa (2023), também discorre sobre livros censurados, mas centralizando os livros didáticos. Por fim, os autores Reimão, Nery e Maués (2023) também escreveram o artigo “Tentativas de censura a livros nos primeiros dois anos do governo Bolsonaro 2019-2020”, também falando sobre livros censurados.

Apesar de esses trabalhos encontrados apresentarem certa proximidade com o que é proposto aqui, apenas o trabalho de Oliveira, Targa e Costa (2020) segue a mesma linha de pesquisa e base teórica aqui realizada, com uma obra em comum, inclusive, porém com encaminhamentos diferentes de análise do que aqui é proposto. Além disso, nenhum deles utilizou o Observatório de censura à Arte para compor seu *corpus*, sendo que as obras analisadas pelos autores foram diferentes das propostas aqui. Um trabalho que foi bem relevante para essa pesquisa foi o texto “Cartografia descontínua do corpo: o visível e o enunciável”, de Fernandes (2019), pois, apesar de trabalhar com obras anteriores ao governo de Bolsonaro, faz a intersecção dos temas “censura, corpo nu e arte”, com fundamentação teórica em Foucault, permitindo compreender o que precisava ser analisado aqui.

A escassez de trabalhos acadêmicos abordando a censura artística durante o governo de Bolsonaro é um vácuo significativo na compreensão do cenário cultural contemporâneo. Tal lacuna sugere uma necessidade premente de investigação detalhada sobre o conservadorismo manifestado nesse período e seu impacto na expressão artística. A limitada presença desses estudos dificulta uma análise aprofundada das dinâmicas entre poder, saber e arte, privando a academia e a sociedade de uma compreensão mais abrangente sobre como as obras de arte (assim como a ciência e outras áreas) foram alvo de censura e o contexto político que permeou essas ações. Diante dessa lacuna, este estudo se propõe a diminuir essa falha na literatura, oferecendo uma análise abrangente e crítica de obras censuradas durante o governo Bolsonaro, visando contextualizar esses eventos dentro do

debate mais amplo sobre liberdade de expressão, arte e política no Brasil contemporâneo.

Todos os meus estudos, desde a graduação, têm colocado a arte como uma poderosa ferramenta para compreender o mundo ao nosso redor. Inicialmente, em uma iniciação científica pesquisei, a partir da concepção de gêneros textuais de Bakhtin, a importância da leitura e interpretação de diversos gêneros literários na formação de leitores. Já no mestrado, aprofundei a ideia de formação de leitores, na visão discursiva de Pêcheux, a qual vê a leitura como muito mais que um mero processo de decodificação, extração de sentidos do texto ou ainda mobilização de estratégias de leitura no ato de ler, ou seja, levando em consideração que para determinadas análises é necessário algo além do que é proposto por Bakhtin. Meu foco das pesquisas até então recaíram sobre a literatura, entretanto, desde o início da minha jornada na educação, como professora, tenho trabalhado com diferentes formas de expressão artística, pois vejo na arte um meio de explorar e questionar nossa sociedade, nossa cultura e nossa história.

Por acreditar que todos os tipos de arte nos permitem mergulhar nas complexidades da vida, transcender fronteiras e desvendar perspectivas únicas, escolhi deixar um pouco a literatura de lado e trabalhar com artes visuais/perfomáticas em minha tese, pois essa é uma extensão desse compromisso com a compreensão profunda do mundo e da busca pela preservação da liberdade criativa e da diversidade cultural.

Com base nos estudos foucaultianos, a questão central desta pesquisa reside na compreensão de como o novo se dá no acontecimento de sua volta, especificamente aqui com relação à censura a arte, tendo em vista que o arquivo interroga o já-dito no nível de sua existência. Explorar essa dinâmica implica mergulhar na complexa interação entre o retorno do conhecido (governos autoritários) e o surgimento do novo (governo de Bolsonaro), particularmente observando como as obras censuradas durante os anos de 2019 até 2022, resgatadas do arcabouço da memória, desafiam e remodelam as noções estabelecidas.

Diante disso, o objetivo geral da tese é compreender o jogo intricado quando se coloca a nudez e a censura em obras artísticas, na conjuntura sócio-histórica do período entre 2019 e 2022, que foi o período em que

Bolsonaro esteve na presidência, a partir da dispersão de enunciados, já que em vários momentos históricos a nudez na arte foi censurada, procurando romper com a visão estreita e limitada da nudez como algo meramente sexual. Esperamos mostrar que é possível utilizar o corpo nu como um meio de expressão artística, poética e política, desvinculando-o de associações objetificantes e explorando sua capacidade de questionamentos mais profundos e complexos.

Então, do objetivo geral, desdobramos os seguintes objetivos: a) Explorar, a partir dos enunciados artísticos, como o já-dito se inscreve; b) Identificar quais são as condições de possibilidade para que a arte seja legitimada; c) Analisar, na arte, como o corpo, em dadas condições de possibilidade, instaura um dizer-enunciar/ver na emergência do(s) discurso(s); d) Compreender quais efeitos culturais o corpo nu e a carne na arte produzem em sua emergência social.

Diante das interrogações sobre o corpo nu e a nudez na arte, a tese se justifica pela inquietação da função da arte, não como condução de conduta e nem controle dos corpos, mas pela possibilidade de um discurso outro sobre sujeitos, sobre a sociedade e, até mesmo, a historicidade do dizer na sua dispersão cavada no tempo e cravada no espaço.

Então, primeiramente apresentamos as delimitações teóricas que embasaram este trabalho, com quatro capítulos, sendo eles: **A arte como arquivo: enunciabilidades e dizibilidades de enunciados (artísticos)**, capítulo no qual trará as balizas teóricas de análise do *corpus* da tese; **Historização da arte: movimentos socioculturais**; **A arte e o corpo como lugares heterotópicos**; e **Nudez e censura: corpo nu e a carne na arte**. Posteriormente realizamos a análise do *corpus* – imagens artísticas – que sofreram censura por abordarem nudez durante os anos de governo Bolsonaro. Para tanto, metodologicamente tomaremos o conceito de arquivo e de enunciado – enunciabilidades e dizibilidades na emergência do dizer do corpo nu e da carne em performances artísticas entre os anos de 2019 a 2022, a fim de, na dispersão das enunciabilidades e dizibilidades, cavar a regularidade discursiva.

Com essa tese, espera-se poder contribuir para o debate sobre a censura a corpos nus em performance, propondo a inquietação do olhar

sobre o embate entre poder e arte, naquilo que se refere ao controle das práticas discursivas, mais especificamente, sobre a nudez em performances artísticas. Além disso, espera-se que os resultados desta pesquisa possam fomentar discussões para o desenvolvimento de políticas públicas que garantam a liberdade de expressão e a preservação da cultura em sua pluralidade, pois o já-dito em sua existência e na sua volta como acontecimento, deve servir de termômetro para a sociedade entender os movimentos da história, e, neles, questionar a censura e a dominação de corpos e de mentes.

2 ARTE COMO ARQUIVO: DAS ENUNCIABILIDADES E DIZIBILIDADES DOS ENUNCIADOS (ARTÍSTICOS)

As obras de arte podem ser compreendidas como o resultado das atividades coordenadas de todos os agentes cuja cooperação é necessária para que a obra de arte seja o que é.

Howard S. Becker

Neste capítulo, reconhecemos a arte como uma instância fundamental na construção do conhecimento, na expressão da cultura e na exploração da subjetividade. Entendemos que ela funciona como um registro dinâmico que molda e é moldada pelas práticas discursivas e pelo poder dentro de uma sociedade. Descrevemos, então, a arte em sua irrupção de acontecimento, ou seja, como arquivo, um já-dito na sua condição de existência, enquanto uma condição de possibilidade na emergência do dizer, pois se trata de um período histórico brasileiro específico.

No entanto, como afirma Proença (2005), a arte é, desde os tempos mais remotos, uma das mais importantes formas de expressão humana, inclusive, foi uma das primeiras linguagens que o sujeito usou para registrar a realidade em que vivia ou os seres que imaginava por meio de imagens nas pinturas rupestres, as quais, para alguns estudiosos, são consideradas linguagens artísticas. Entretanto, quando falamos sobre arte, nos confrontamos com o fato de esse ser um tema que, apesar de amplamente discutido, não há ainda um consenso entre os estudiosos no momento de sua definição, sendo considerada uma experiência inefável, algo que escapa ao conhecimento racional, como bem observa Bourdieu (1996).

Confirmando esta complexidade, para Gombrich (2000) a arte não existe; “existem somente artistas” (Gombrich, 2000, p. 15), afinal de contas, essa palavra pode significar coisas diferentes dependendo do tempo e o lugar que ela for dita. O autor ressalta o quanto é desagradável que alguém diga que algo que apreciamos não é arte, não nos custando chamar todas as manifestações artísticas, de uma pintura na caverna à Monalisa, de arte. Para ele, Arte, com A maiúsculo é somente um fetiche, pois se tenta mantê-la

com base em nossos gostos e perpassa pela complexa definição do que é belo. “Aquilo a que chamamos “obras de arte” não é fruto de uma atividade misteriosa, mas são objetos feitos por seres humanos para seres humanos” (Gombrich, 2000, p. 22). Continua o autor:

Mas, neste ponto, os principiantes defrontam-se amiúde com outra dificuldade. Querem admirar a perícia do artista em representar as coisas que eles veem. Gostam mais de pinturas que “parecem reais”. Não nego, nem por um instante, que isso é uma importante consideração. A paciência e a habilidade que contribuem para a reprodução fiel do mundo visível são, por certo, dignas de admiração (Gombrich, 2000, p. 17).

Apesar de serem admiráveis obras que se parecem com elementos reais, o que precisamos problematizar, nesse caso, é o que entendemos como representação do real. Foucault (1992), em *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das Ciências Humanas*, demonstra que o olhar, a linguagem e o saber mudam de acordo com as culturas e as épocas (sendo, talvez, por isso que a concepção de arte mude também de acordo com o momento histórico-cultural). Inclusive, o filósofo destaca três momentos em que os sistemas de positivities tiveram grandes alterações.

A respeito do primeiro momento destacado, o pré-clássico, anterior ao século XVII, ele julga que a interpretação era ao mesmo tempo exagerada e pobre, na qual a semelhança foi base para construção do saber. A representação se dava como repetição, “teatro da vida ou espelho do mundo” (Foucault, 1992, p. 33), momento esse em que as pinturas representavam o espaço, inclusive sendo perceptível pelos nomes das obras desse período, pois se o que era retratado eram meninos brincando, o nome da obra seria algo próximo a “meninos brincando”. Não havia distinção entre aquilo que víamos e aquilo que líamos, já que “o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito” (Foucault, 1992, p. 55), pois havia uniformidade entre as palavras e as coisas. Conforme Foucault (1992, p. 51),

no seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.

Ainda de acordo com o filósofo, “no começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança” (Foucault, 1992, p. 46), sendo que há outra ruptura no final do século XVIII. A linguagem será um caso de representação para os clássicos e de significação para nós da idade moderna, afirma Foucault (1992, p. 59): “As palavras e as coisas vão separar-se”. Representar, a partir de então, não é realizar uma cópia do real, pois independente de quão fiel se queira ser, a representação não é a coisa em si.

No período clássico, no século XVII, e no moderno, no século XVIII, a linguagem foi dissolvida no funcionamento da representação, fazendo com que toda linguagem tivesse valor de discurso.

A partir da idade clássica, a linguagem se desenvolve no interior da representação e nesse desdobramento de si mesma que a escava. Doravante, o Texto primeiro se apaga e, com ele, todo o fundo inesgotável de palavras cujo ser mudo estava inscrito nas coisas; só permanece a representação, desenrolando-se nos signos verbais que a manifestam e tornando-se assim discurso (Foucault, 1992, p. 94).

Em outras palavras, para Foucault (1992), se antes se considerava que os signos já eram dotados de significados e estavam à disposição da interpretação, passou-se a pensar no signo como possível somente a partir do momento em que há comparação, isto é, sai do campo da semelhança para o campo da distinção. “Só há signo a partir do momento em que se acha conhecida a possibilidade de uma relação de substituição entre dois elementos já conhecidos” (Foucault, 1992, p. 74), não havendo sentido fora ou anterior ao signo.

As obras de arte podem ser vistas como signos⁴ por serem linguagens que escavam sobre si mesmas outras linguagens, dando possibilidades de (re)construir valores e crenças culturais a depender das condições de produção das enunciabilidades e visibilidades de determinadas sociedades e determinadas épocas. Sendo assim, não podemos pensar na representação

⁴ Signo entendido como aquilo que se dá a significar.

da arte como cópia fidedigna da realidade, mas como signo que se dá a significar.

Se pensarmos nas obras de arte como signos, devemos refletir sobre as metodologias usadas para analisá-las, pois cada teoria semiológica trará suas particularidades de análise, a depender de que lugar parte cada estudioso para propô-la. O filósofo francês Michel Foucault, em *As palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (1992), nos propõe escavar o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que o institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (Foucault, 1992, p. 45). Por isso, Foucault, numa semiologia em que o signo se dá a significar, parte do entendimento do funcionamento do signo em determinadas épocas nas quais se instituem o campo do saber, seja o signo inscrito no discurso científico seja no artístico. Inclusive, discute nesta Arqueologia a redução que o discurso científico racionalista e positivista propôs ao signo quando dele tirou outras possibilidades de significação.

Numa visada semiológica diferente da perspectiva foucaultiana, o sociólogo francês Bourdieu parte da teoria estruturalista e formalista para tratar da semiologia. Bourdieu (1996) discorre sobre o poder da teoria estruturalista de Saussure, na qual apreende todas as obras culturais, sejam elas as línguas, as imagens, os mitos e, inclusive, as obras de arte, como produtos históricos “cuja análise deve trazer à luz a estrutura específica, mas sem fazer referência às condições econômicas ou sociais da produção da obra ou de seus produtores” (Bourdieu, 1996, p. 223).

Já sobre os formalistas russos, o autor explica que para eles a linguagem comum é algo “prático”, que comunica por meio de referências do mundo. No entanto, a linguagem literária/poética faz uso de diversos procedimentos “para levar ao primeiro plano o próprio enunciado, para afastá-lo do discurso ordinário e para desviar a atenção de suas referências externas para suas estruturas ‘formais’” (Bourdieu, 1996, p. 223), sendo, também, a forma como os estruturalistas franceses tratam a obra de arte, um sistema linguístico constituído por um jogo de convenções e de códigos específicos.

Os críticos de arte procuram hoje, afirma Bourdieu (1996), se desvincular do formalismo antígenético dos estruturalistas. Eles voltam a buscar pela tradicional historiografia, analisando manuscritos, rascunhos, esboços, projetos e qualquer outra coisa que poderia ser encontrado em cadernos e cadernetas, em busca da gênese das obras, explicando-as cientificamente. Nesse sentido, Bourdieu (1996) afirma que “é sem dúvida em Michel Foucault que se encontra a formulação mais rigorosa dos fundamentos da análise estrutural das obras culturais” (Bourdieu, 1996, p. 225).

2.1 Da proposição teórico-metodológica do enunciado em Michel Foucault

Foucault não foi um historiador da arte, muito menos um crítico de arte. Ele não sistematizou explicitamente esse tema, mas falou sobre a literatura, o cinema, a pintura, a fotografia e a música, trazendo conceitos e uma metodologia histórico-filosófico-discursiva para que possamos refletir sobre a arte. As noções de poder, saber e discurso determinaram a forma como entendemos o papel da arte na sociedade. Além disso, podemos compreender a produção, a recepção e a interpretação da arte em contextos sociais e culturais mais amplos, a partir do que Foucault propõe como condições de produção, condições de emergência e condições de possibilidade do discurso. Conceitos encontrados na *Arqueologia do Saber* (2019), que são justamente o que precisamos para a análise realizada nessa tese, principalmente a partir do que Foucault toma como enunciado e função-enunciativa.

Segundo Deleuze (1988), a originalidade da análise arqueológica foucaultiana está na forma como é determinado o *corpus*, pois não são escolhidas palavras, proposições ou frases com base em sua estrutura ou pelo seu sujeito-autor, mas segundo a função que exercem, como as regras de uma prisão, de uma escola ou de qualquer outra instituição. Além disso, o pensamento na obra de Foucault não se constitui segundo o modelo

tradicional, que tem a história como progressiva, contínua e linear, pois sua atenção não está em grandes épocas, mas em fenômenos de ruptura.

A primeira tarefa da arqueologia é negativa, desprender-se das categorias tradicionais com as quais a história das ideias ou da literatura descrevem o que foi dito (autor, livro, obra). Aparece assim um domínio de análise constituído por todos os enunciados efetivamente ditos ou escritos, em sua dispersão de acontecimentos e em sua singularidade (Castro, 2009, p. 136).

Para Foucault (2019), então, não interessa buscar um fio condutor que sequencia diferentes saberes, mas sim apontar as discontinuidades e as dispersões que em certo número de enunciados podem definir uma regularidade. Neste sentido, tem-se o que o filósofo toma como formações discursivas, pois essas possibilitam condições de possibilidades para novos saberes. São as discontinuidades que fazem emergir outras formas de olhar e de dizer. De acordo com Castro, o princípio da discontinuidade faz parte da metodologia genealógica, sendo assim, é necessário expor os discursos “como práticas descontínuas, sem supor que sob os discursos efetivamente pronunciados existe outro discurso, ilimitado, silencioso e contínuo, que é reprimido ou censurado” (Castro, 2009, p. 185). Ao tratar destas discontinuidades como parte da metodologia genealógica, Castro reafirma a questão do já-dito evidenciado na superfície do discurso.

Foucault, afirma Deleuze (1988), diferente dos arquivistas anteriores a ele, analisa enunciados, pois esses englobam as funções de sujeito, de objeto e de conceito. Eles são a categoria primária nos estudos foucaultianos, sendo, assim, a unidade elementar do discurso. Os enunciados são constituídos de signos que são definidos no interior de um sistema linguístico, mas não existe do mesmo modo que a língua⁵. Foucault (2019) explica que enunciados são uma “função de existência” e a partir deles é possível analisar ou intuir “se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado em sua formulação (oral ou escrita)” (Foucault, 2019, p.

⁵ “A língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis; mas, por outro lado, ela só existe a título de descrição (mais ou menos exaustiva) obtida a partir de um conjunto de enunciados reais. Língua e enunciado não estão no mesmo nível de existência; e não podemos dizer que há enunciados como dizemos que há línguas” (Foucault, 2019, p. 96).

105). O filósofo acrescenta que qualquer conjunto de signos, figuras, grafismos ou traços pode ser considerado um enunciado. “O limiar do enunciado seria o limiar da existência dos signos” (Foucault, 2019, p. 102).

A condição para que uma série de signos possa ser um enunciado é necessariamente ter relação com “outra coisa”. “A análise arqueológica dos enunciados não os remete a uma instância fundadora, mas apenas a outros enunciados para mostrar suas correlações, suas exclusões etc.” (Castro, 2009, p. 136). Um enunciado está ligado a um referencial, que é constituído de “leis de possibilidade, de regras de existência, para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos para as relações que aí se encontram” (Foucault, 2019, p. 96), sejam elas afirmadas ou negadas. Devemos interrogar os enunciados em suas regras de formação, como um elemento último, “suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele” (Foucault, 2019, p. 96).

Ainda podemos dizer que os enunciados têm uma existência material, que são mais da ordem da instituição do que o registro de espaço ou tempo. Mas eles são “mais que um simples conjunto de marcas materiais: referem-se a objetos e a sujeitos, entram em relação com outras formulações, e são repetíveis” (Castro, 2009, p. 137, grifos próprios). Sua materialidade, afirma Foucault (2019 p. 125-126), “define antes possibilidades de reinscrição e de transcrição (mas também limiares e limites) do que individualidades limitadas e perecíveis”. Mas é necessário não confundir enunciados com palavras, frases ou proposições.

Os enunciados não são palavras, frases ou proposições, mas formações que apenas se destacam de seu *corpus* quando os sujeitos da frase, os objetos da proposição, os significados das palavras mudam de natureza, tomando lugar no “diz-se”, distribuindo-se, dispersando-se na espessura da linguagem (Deleuze, 1988, p. 29).

Os enunciados “são anteriores às frases ou às proposições que os supõem implicitamente, são formadores de palavras e de objetos” (Deleuze, 1988, p. 24). Castro (2009) aponta dois motivos para não reduzirmos um enunciado a uma proposição. Primeiro que, para que exista um enunciado,

não é necessário que haja uma estrutura proposicional; segundo que duas expressões podem ser equivalentes do ponto de vista lógico, mas não serem equivalentes no ponto de vista enunciativo. Já para justificar o porquê um enunciado não poder ser classificado como frase, afirma que não é todo enunciado que tem a estrutura de uma frase.

Segundo Deleuze (1988), em uma análise arqueológica, escolhemos frases ou proposições para constituir o *corpus* com base nos focos de poder e resistência, acionado por algum problema⁶ e, após isso, é possível determinar de que maneira a linguagem se agrega a esse *corpus*. Os enunciados seriam, então, as formações que se destacam de seu *corpus* e, como acrescenta Deleuze (1988, p. 29), “segundo um paradoxo constante em Foucault, a linguagem só se agrega a um *corpus* para ser um meio de distribuição ou de dispersão de enunciados”.

A perspectiva de Deleuze sobre a seleção de enunciados em uma análise arqueológica dialoga diretamente com a concepção foucaultiana do discurso como uma prática. Segundo Foucault (2019), o discurso não é meramente uma transmissão de informações, mas uma prática complexa que molda e é moldada pelas relações de poder presentes em determinado contexto social, histórico e político. O conceito foucaultiano de discurso como prática refere-se à compreensão do discurso não apenas como uma forma de comunicação, mas como uma atividade ativa e produtiva. Essa prática discursiva não apenas externaliza as estruturas de poder existentes, mas também as sustenta e as reforça. O filósofo enfatiza que o discurso cria categorias de conhecimento, estabelece o que é aceito como verdade e molda as normas e valores dentro de uma sociedade. Essas visões convergentes destacam a dinâmica interconectada entre discurso, poder e resistência, revelando como a seleção e a distribuição dos enunciados são moldadas pelas estruturas de poder presentes em um determinado contexto social e histórico.

Os enunciados, afirma Deleuze (1988), apresentam singularidades que se distribuem num espaço correspondente, pouco importando que eles

⁶ “Por exemplo, o corpus da “sexualidade” no século XIX: procuramos as palavras e frases trocadas no confessional, as proposições que se combinam num manual de casuística, e consideraremos também outros focos, escola, instituições de natalidade, de nupcialidade...” (Deleuze, 1988, p. 28).

estejam sendo enunciados pela primeira vez ou não, o que importa é sua regularidade. “Os enunciados se comportariam, com respeito às normas que determinam sua regularidade, de maneira análoga a como se comportam os atos ilocutórios com respeito às regras constitutivas” (Castro, 2009, p. 137). Eles não devem ser confundidos com as singularidades que eles supõem, “mas com o comportamento da curva que passa na vizinhança delas, e mais geralmente com as regras do campo em que elas se distribuem e se reproduzem” (Deleuze, 1988, p. 16).

Ao trazer tal afirmativa, Deleuze reafirma a importância da escavação arqueológica que busca a regularidade discursiva e, ao mesmo tempo, como nesta regularidade as singularidades do enunciado se avizinham, mas não são as mesmas e nem se confundem. Dito de outra forma, estas singularidades vão constituindo um campo de enunciabilidades e dizibilidades específico, como por exemplo, o campo da arte.

2.1.1 Das regularidades enunciativas que constituem o campo da arte e que instauram, no arquivo, um “monumento de arquivo”.

Sobre a noção de campo, Bourdieu (1996, p. 225 – grifos próprios) afirma que

consciente de que nenhuma obra cultural existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras, ele [Foucault] propõe chamar “campo de possibilidades estratégicas” o “sistema regado de diferenças e de dispersões” no interior do qual cada obra singular se define.

Tanto para Foucault quanto para Bourdieu, a noção de “campo” nos remete a pensar em um “sistema” que possui regras e delimita o que deve/pode e o que não deve/pode ser dito. Nesse sistema, seus integrantes competem por recursos e reconhecimento. Pensando dessa forma, o campo da arte delimitaria o que é arte e as regras de sua existência. Bourdieu (1996) cita que os campos de produção e de difusão de bens culturais (pintura, teatro, literatura, música) “são entre si estrutural e funcionalmente

homólogos, e mantem além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela” (Bourdieu, 1996, p. 186). O mundo da arte é um campo altamente competitivo, sendo que suas regras são determinadas por aqueles que detêm maior capital cultural⁷.

Foucault (1971, p. 19), ao explicar sobre livros literários, e prolongamos sua fala para todas as obras artísticas, afirma que não podemos definir a unidade da obra naquilo que temos nas mãos, já que “sua unidade é variável e relativa: ela não se constrói, não se indica e, por conseguinte, ela não se pode descrever senão a partir de um campo discursivo”. Bourdieu (1996, p. 225) explica que Foucault busca no campo do discurso “o princípio da elucidação de cada um dos discursos que aí se acham inseridos”. Explica, ainda, que a arte parece explicar-se a si mesma, como se sua história fosse interior ao seu sistema, “e o devir das formas de representação ou de expressão não fizesse mais que exprimir a lógica interna do sistema” (Bourdieu, 1996, p. 226). Ele, porém, deixa evidente que “não se trata de negar a determinação exercida pelo espaço dos possíveis e pela lógica específica das consecuições nas e pelas quais se engendram as novidades” (Bourdieu, 1996, p. 226), pois a noção de campo aborda tudo isso.

Definir arte e a profissão de artista, argumenta Bourdieu (1996), não pode ser desvinculado de seu campo de produção, ou seja, os múltiplos processos que a constituem: as instituições de registro, conservação e análise, o público dedicado a ela, o aumento da circulação de obras e artistas, as exposições e a tudo que faz referência à arte. Para tratar a episteme cultural e artística é essencial relacioná-la às instituições que a atualizam e a levam à existência, não ignorando as conexões sociológicas que as acompanham ou sustentam, suas condições de emergência. Sendo assim, interpretar, com base na história de cada campo, é condição prévia com relação ao contexto contemporâneo, não perdendo de vista que os fatores externos, como crises econômicas ou transformações tecnológicas, só podem “exercer-se senão por intermédio das transformações da estrutura do campo que esses fatores podem determinar” (Bourdieu, 1996, p. 232).

⁷ O capital cultural, para Bourdieu, refere-se ao conhecimento e aos gostos culturais que são valorizados por determinados grupos sociais.

Bourdieu (1996) enfatiza que analisar os espaços de produção culturais a partir da noção de campo nos faz evitar reducionismos.

É certo que, como lembra o estruturalismo simbólico (tal como o define Michel Foucault para o caso da ciência), a orientação da mudança depende do estado do sistema das possibilidades (conceituais, estilísticas etc.) herdadas da história: são elas que definem o que é possível e impossível de pensar ou de fazer em um momento dado em um campo determinado; mas não é menos certo que ela depende também dos interesses (com frequência inteiramente desinteressados, segundo os cânones da existência ordinária) que orientam os agentes, em função de sua posição na estrutura social do campo de produção, para tal ou qual dos possíveis propostos ou, mais exatamente, para uma região do espaço dos possíveis homóloga a que ocupam no espaço das posições artísticas (Bourdieu, 1996, p. 235).

Analisar uma obra de arte dessa forma, procurando o fundamento do campo artístico, seu princípio histórico e trans-histórico, tratando-a como signo regulado por algo que ela também é sintoma, mostra o quanto ela é necessária, tendo em vista que, sua “razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento” (Bourdieu, 1996, p. 15).

Segundo Bourdieu, a análise histórica permite compreender as condições de apropriação simbólica, real ou fictícia, de um objeto simbólico, que pode ou não vir acompanhada de fruição estética. O discurso sobre a obra “não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (Bourdieu, 1996, p. 197). Além disso, o valor dado às obras e aos artistas também está vinculado ao campo de produção, inclusive-lhe dando o *status* de “fetiche” sobre o qual comentou Gombrich (2000). Pressupõe-se, então, que compreender a obra é compreender a visão de mundo do grupo social em que o artista está inserido⁸.

Nesse contexto, o valor dado às obras e aos artistas não é um atributo intrínseco, mas sim socialmente construído. A valorização de uma obra de arte está relacionada não apenas às suas características estéticas, mas também à sua posição dentro do campo artístico e às dinâmicas de

⁸ Pode-se dizer que há uma “sociedade discursiva” de um discurso específico, que é o da arte.

legitimação e consagração que nele ocorrem. O campo artístico é permeado por relações de poder, interesses econômicos e simbólicos, e esses fatores levam à percepção e ao valor atribuído às obras.

a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (Bourdieu, 1996, p. 259).

As obras de arte, enquanto objeto simbólico, se constituem de signos que se dão ou não à visibilidade e dizibilidade. Assim como um enunciado linguístico, a interpretação da arte não é apenas um ato individual, mas também é moldada por relações de poder e saber e os discursos em vigor. Deleuze (1988) explica que um enunciado não é imediatamente visível, pois é encoberto pelas frases ou proposições; é preciso “descobri-lo”. “Apenas numa multiplicidade em construção o enunciado pode se construir como inscrição simples do que é dito” (Deleuze, 1988, p. 27). O enunciado, estando inscrito, cumpre sua função discursiva de monumento de arquivo (não documento)⁹.

Analisar obras de artes arqueologicamente, ou seja, a partir das regras de suas práticas discursivas, considerando a noção de campo, nos permite entendê-las como lugares de produção de poder e saber, ou seja, como um sistema no qual o aparecimento de enunciados é regido enquanto acontecimentos singulares, o que Foucault toma como arquivo.

Segundo Foucault (2019), os arquivos contêm uma infinidade de documentos e registros que capturam vestígios do passado. No entanto, nem todos esses documentos têm o mesmo valor para a produção de conhecimento histórico. Foucault argumenta que é necessário selecionar,

⁹ “Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos” (Foucault, 2019, p. 8).

classificar e interpretar esses documentos de maneira a criar uma narrativa coerente e significativa.

Dentro dessa abordagem, Foucault (1971) propõe o conceito de "monumento de arquivo" como uma espécie de construção histórica que emerge da relação entre documentos selecionados. Ele usa o termo "monumento" para se referir a um objeto ou estrutura que representa uma memória ou evento significativo. No contexto do arquivo, o "monumento de arquivo" é um ponto de convergência de diferentes documentos que se relacionam e permitem a reconstrução de um evento histórico ou de uma formação discursiva. Por exemplo, as obras selecionadas nesta tese se constituem como um monumento de arquivo que permitem reconstruir o momento repressivo que o Brasil passou entre os anos de 2019 e 2022, período em que tivemos um governo extremamente conservador e que censurou muitas obras de arte.

Essa noção de "monumento de arquivo" destaca a importância da seleção e interpretação dos documentos presentes nos arquivos. Foucault (1971) argumenta que a criação de um "monumento de arquivo" não é uma simples questão de recuperar a verdade histórica, mas sim uma construção discursiva que manifesta as relações de poder, as práticas institucionais e os interesses do momento em que é criado.

A noção de arquivo, para Foucault (1971), é a sustentação e, ao mesmo tempo, a modificação de enunciados em acontecimento. O filósofo explica que um discurso repousa sobre um já dito, sendo que esse não é uma frase já pronunciada ou um texto já escrito, mas sim um "discurso sem corpo", "um já-dito que seria ao mesmo tempo um não-dito" (Foucault, 1971, p. 19).

Os discursos devem ser considerados em sua irrupção de acontecimento, trazendo-o no jogo de sua instância, na dispersão temporal que "lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até em seus menores traços, enterrado, bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros" (Foucault, 1971, p. 21), ou seja, na sua função de acontecimento. De acordo com Castro (2009, p. 23), "a arqueologia é uma descrição dos acontecimentos discursivos", pois leva em consideração suas condições de existência, determinantes de suas materialidades. Sendo

assim, “os enunciados, considerados como acontecimentos discursivos, não são nem a mera transcrição do pensamento em discurso, nem apenas o jogo das circunstâncias” (Castro, 2009, p. 43).

A noção de arquivo define o nível de prática, faz aparecer regras que possibilitam aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo se modificarem, explica Foucault (2019). Ainda, segundo ele, “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2019, p. 159). Sua visibilidade é o que nos permite analisar suas condições de possibilidade, o sistema de seu funcionamento. “O arquivo é, em outras palavras, o sistema das condições históricas de possibilidade dos enunciados” (Castro, 2009, p. 43).

O conceito de arquivo de Foucault também enfatiza o papel da exclusão e do silenciamento. O arquivo não são coleções de informações, mas sim representações seletivas do passado que interditam determinados dizeres em detrimento de outros. Da mesma forma, a arte não é uma expressão neutra de criatividade, mas é moldada pelos valores e normas culturais de seu tempo e lugar. Além disso, como aponta Oliveira (2022, p. 4) no prefácio do livro de Luiz Claudio da Costa, *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI* (2022), “a arte não é óbvia”. Por isso, é importante lembrar que

a interpretação de qualquer aspecto exige não só desprendimento de qualquer preconceito, mas também inteligência ética, que saiba que o ato de compreender, de perceber, de teorizar já e, inevitavelmente, o de transformar (Oliveira, 2022, p. 18).

Podemos, também, entender a arte como arquivo pelo fato de, na dispersão temporal, seu discurso ser apagado, silenciado, ou, até mesmo, excluído, não, necessariamente, por uma “sociedade discursiva artística”, mas também pelas normas de uma dada sociedade de um dado tempo.

A arqueologia é essencialmente o estudo do arquivo. Sendo a arqueologia um estudo do arquivo, o discurso, na sua historicidade, traz “em seu volume próprio, a qualidade de monumento” (Foucault, 1971, p. 20). O conceito de arquivo de Michel Foucault fornece um caminho possível para a compreensão da natureza da arte, pois ao ver a arte como um lugar de

produção de poder e saber e ao reconhecer no arquivo, a possibilidade de apagamentos, transformações e exclusões, podemos obter uma apreciação mais profunda das complexidades da expressão artística.

Acontece que o arquivo também define regras, como aponta Castro (2009, p. 43):

As regras do arquivo definem: os limites e as formas da decibilidade (do que é possível falar, o que foi constituído como domínio discursivo, que tipo de discursividade possui esse domínio), os limites e as formas de conservação (que enunciados estão destinados a ingressar na memória dos homens, pela recitação, a pedagogia, o ensino; que enunciados podem ser reutilizados), os limites e as formas da memória tal como aparece em cada formação discursiva (que enunciados reconhece como válidos, discutíveis ou inválidos; que enunciados reconhece como próprios e quais como estranhos), os limites e as formas da reativação (que enunciados anteriores ou de outra cultura retém, valoriza ou reconstitui; a que transformações, comentários, exegeses e análise os submete), os limites e as formas da apropriação (que indivíduos ou grupos têm direito a determinada classe de enunciados, como define a relação do discurso com o seu autor; como se desenvolve entre as classes, as nações ou as coletividades a luta para encarregar-se dos enunciados).

O arquivo, pondera Castro (2009), pode ser descrito, então, como as condições históricas de possibilidade dos enunciados, sendo que esses não são mera transcrição do pensamento em discurso, eles possuem uma regularidade própria que controla sua formação e transformação. Podemos, inclusive, compreender que a produção e circulação de discursos em nossa sociedade são reguladas por uma ordem do discurso, ou seja, uma série de procedimentos que controlam, organizam e distribuem os discursos, regendo aquilo que se diz, quem diz e sobre o que se diz. Foucault (2014) separa esses procedimentos como externos e internos, procedimentos estes que corroboram com a censura de determinadas manifestações sociais, sejam elas de ordem artísticas ou não.

Entre os procedimentos externos estão a interdição, a separação/rejeição e a oposição entre verdadeiro e falso. O processo de interdição, afirma o filósofo, expõe as relações de poder, pois “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo”, pois os discursos são selecionados de acordo com as convenções das instituições, as quais instauram o “tabu do

objeto”; sabe-se também “que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância”, pois há um “ritual da circunstância”, normas sobre o que e como se dizer algo em determinada instituição; por fim, ainda precisamos saber “que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”, ou seja, há sujeitos autorizados a falar de determinados temas, marcando o “direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala” (Foucault, 2014, p. 9).

Com a separação e a rejeição, sujeitos e discursos são excluídos, pois alguns discursos são legitimados em detrimento de outros. Foucault exemplifica com o discurso do louco que, mesmo quando recebe lugar de fala, não é levado em consideração, é descartado ou colocado à parte. Além disso, a oposição entre verdadeiro e falso é um procedimento que implica coerção e poder por parte das instituições, desautorizando aquilo que é colocado como falso. Sobre esses três procedimentos, Foucault (2014, p. 18-19 – grifos próprios) afirma que

se os dois primeiros [interdição e separação/rejeição] não cessam de se tornar mais frágeis, mais incertos na medida em que são agora atravessados pela vontade de verdade [oposição entre verdadeiro e falso], esta, em contrapartida, não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e mais incontornável.

Além dos procedimentos externos de interdição e exclusão, Foucault (2024) tratará dos procedimentos de interdição interna do discurso, que serão abordados para entender o que ele explica sobre a organização, seleção e distribuição dos discursos; entender também a ordem do discurso nas sociedades e pensar como se dá a organização das disciplinas, sendo aquilo que controla a produção do discurso e que instaura, no campo do saber, o verdadeiro e o falso.

Foucault (2014) traz como primeiro procedimento interno de controle do discurso o comentário, explicando que os discursos estão dispostos para que se repitam, expliquem ou comentem. Ao se comentar sobre um discurso, esse se expande ou se reformula. O papel do comentário é “dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (Foucault, 2014, p. 24).

O discurso também pode ser rarefeito pela função do autor, sendo esse não o indivíduo que fala ou escreve, mas a unidade e origem das

significações. O autor é quem dá coerência ao dizer e que ocupa um lugar vazio no discurso, insere o discurso no real, sendo que sua relevância é maior em determinadas áreas como a literatura, a ciência e a filosofia, mas não são todos os domínios que recebem o sentido e a eficácia da função autor.

Por fim, temos a organização das disciplinas, que controlam a produção do discurso, “fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente de regras” (Foucault, 2014, p. 34). Para um discurso ser tido como verdadeiro, ele precisa se encontrar “no verdadeiro”, ou seja, de acordo com as regras disciplinares, precisa estar em um campo autorizado, naquilo que se entende também como o “verdadeiro da época”.

Requer-se reconhecer que a ordem do discurso é uma ferramenta de controle e de exclusão que molda a produção e circulação de discursos em nossa sociedade. Ao analisarmos a arte, a literatura e outras formas de produção cultural, é essencial levar em consideração as relações de poder e as normas que instauram a seleção, a exclusão e/ou a legitimação de discursos.

Sendo assim, as produções artísticas são muito mais do que simples objetos de contemplação estética¹⁰. Elas são construções complexas, arquivos, que carregam em si, por meio do poder e do saber, discursos e práticas de controle e, por conseguinte, de interdição e marginalização. Nesse sentido, as propostas filosóficas de Michel Foucault são ferramentas essenciais para a análise e compreensão da arte, uma vez que permitem explorar as relações de poder que permeiam sua produção, recepção e interpretação. Em suma, entender a arte como um processo político e cultural é fundamental para uma análise mais profunda da sociedade em que vivemos.

¹⁰ Estética aqui como se entende enquanto o belo ou o sublime ou, ainda, o grotesco e o horror. Traremos, posteriormente, o que Jacques Rancière toma como regime estético da arte, que se diferencia deste entendimento.

3 HISTORIZAÇÃO DA ARTE: MOVIMENTOS SOCIOCULTURAIS

Como vimos, as obras de arte são definidas como tal de acordo com as regras de seu campo de produção. São enunciados, monumentos de arquivo, que seguem regras que determinam suas regularidades. Neste capítulo, estudando sua historização¹¹, poderemos dizer que o poder de legitimação de uma obra está nas mãos de quem tem capital social, econômico e/ou cultural acumulados. Podemos, então, questionar de que forma e em quais condições as obras de arte são ou deixam de ser legitimadas, e, por consequência, seus artistas. Outrossim, estaria sua legitimação na partilha dessas obras? Devemos pensar, também, nas possibilidades de acesso que também dependem de diversos fatores.

Ao pensarmos sobre a partilha das obras de arte, logo podemos relacionar ao que Rancière (2005) chama de “Partilha do sensível”. Nessa obra, o filósofo começa explicando que o livro foi escrito em resposta a perguntas feitas por dois jovens filósofos, Combes e Aspe, para a revista *Alice*, sobre atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política. Rancière explica que o livro é uma tentativa de explorar a relação entre estética e política e a maneira como as pessoas percebem e experimentam o mundo ao seu redor.

Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: 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 maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (Rancière, 2005, p. 13).

Rancière (2005) tem uma visão ampla do que é considerado estético. Para ele, o estético não se limita apenas às artes tradicionais, não é apenas

¹¹ Com a colaboração do livro *As novas regras do jogo* (2014), de Maria Amélia Bulhões e, também, textos de outros autores.

uma questão de forma ou beleza, mas também envolve a maneira como as pessoas percebem e experimentam o mundo. Ele argumenta que a estética é uma forma de divisão que ocorre no campo da percepção, na qual certas coisas são consideradas visíveis e audíveis, enquanto outras são invisíveis e inaudíveis. Essa divisão é fundamental para a política, pois determina quem tem o direito de ser visto e ouvido, e quem é excluído do espaço público.

O que é colocado é que esses dois campos sofrem com uma *partilha do sensível*, ou seja, a compreensão de ambos necessita de uma intuição sensível comum. Ele explica que essa repartição se funda compartilhando espaços, tempos e tipos de atividade que determinam “a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15-16). Sendo assim, a partilha do sensível nos mostra “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005, p. 15-16). Ele acrescenta que

é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (Rancière, 2005, p. 17).

Além disso, para Rancière (2005), a definição de arte é algo que tem sido objeto de debate ao longo da história e que diferentes culturas e épocas têm diferentes concepções do que é considerado arte. Ele argumenta que, na tradição ocidental, pode-se distinguir três grandes regimes de identificação da arte. Em primeiro lugar, há o que ele chama de “regime ético das imagens”, no qual a arte não é identificada como tal, mas é colocada na questão das imagens. Em segundo lugar, há o “regime representativo das artes”, no qual a arte é definida como uma forma de representação da realidade. E, em terceiro lugar, há o “regime estético das artes”, no qual a arte é definida como uma forma de expressão que não tem uma função utilitária ou representativa, mas é valorizada por sua própria beleza e expressividade. Rancière argumenta que a arte é uma forma de produzir

novas formas de percepção e experiência que podem desafiar a "partilha do sensível" existente e abrir novas possibilidades políticas.

Sendo assim, a "partilha do sensível", como o filósofo mesmo aponta, pode ser entendida como "o sistema das formas a priori determinando o que dá a sentir" (Rancière, 2005, p. 16), ou seja, a condição de emergência do dizer/mostrar. Segundo Foucault (2019), o *a priori* (histórico) recorta um campo de saber para definir o modo dos objetos, regula o olhar e define as condições para que um discurso seja tido como verdadeiro. O que comunga com o pensamento de Rancière (2005) sobre "práticas estéticas", que seriam formas de visibilidade "que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser" (Rancière, 2005, p. 17). Enfim, o modo como as artes podem ser percebidas e pensadas como arte. Ele entende o sensível como aquilo que afeta o sujeito, no caso, como a arte afeta o outro.

Os enunciados artísticos se inscrevem num mesmo campo quando suas condições de emergência têm a mesma positividade, campo nos quais "podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico" (Foucault, 2019, p. 155). Falar sobre o *a priori* das obras de arte, portanto, "não designa a condição de validade dos juízos, nem busca estabelecer o que torna legítima uma asserção" (Castro, 2009, p. 21); é encontrar as condições de emergência do enunciado, suas condições históricas, "a lei de sua coexistência com outros, sua forma específica de ser, os princípios segundo os quais se substituem, transformam-se e desaparecem" (Castro, 2009, p. 21). É no *a priori* histórico que sustentaremos a (re)instauração da interdição de enunciados artísticos selecionados para esta tese, enunciados, não como um amontoado de textos, mas como enunciados que coexistem segundo certas regularidades.

Em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz (Foucault, 2019, p. 155).

Partindo, então de um sistema da discursividade, no qual possibilidades e impossibilidades enunciativas se constituem, procuramos entender o que é o sistema da discursividade da arte, sem a pretensão de esgotar, no recorte aqui realizado, toda arte produzida, mas buscamos entender como funciona o sistema de legitimação e acesso às obras hoje em dia, sendo necessário, no entanto, voltar a períodos anteriores nos quais foram definidas as formas de visibilidade que esses discursos deveriam seguir. Precisamos, então, realizar um estudo arqueológico, pois na arqueologia há o reencontro da “ideia da arché, isto é, do começo, do princípio, da emergência dos objetos de conhecimento, e a ideia de arquivo – o registro desses objetos.” (Revel, 2005, p. 17).

3.1 De uma “arché” controversa: a quem pertence a arte?

Segundo Bulhões (2014), o sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, já que seus integrantes impõem padrões à sociedade que são de uma minoria. Imposição que legitima simbolicamente o poder político e econômico de seus integrantes e marginaliza os extratos sociais que não são integrados a esse sistema. Uma estratégia de poder político dentro da sociedade que funciona de forma mais eficiente conforme fica mais mascarada, parecendo legítima, contrariando a “partilha do sensível” que propõe Jacques Rancière, a qual deveria permitir que os indivíduos sejam inseridos na sociedade, isto é, sejam considerados cidadãos pelo fato de educarem o olhar para a imagem, mais especificamente, da arte.

Já, Bourdieu (1996), numa visada sociológica, afirma que não é possível compreender as condições que os artistas/escritores estavam submetidos na metade do século XIX, e a aversão deles para com a burguesia, sem entender o que representou a expansão industrial do Segundo Império. Esse foi um momento em que pessoas com grandes fortunas, mas sem cultura, resolveram fazer valer na sociedade visões de mundo hostis às coisas intelectuais. As instâncias políticas e a família imperial controlavam o meio artístico criando sanções (processos, censuras

etc.), e também estavam sobre o domínio dos meios materiais e simbólicos de distribuição, inclusive a imprensa. Eles definiam o que deveria e o que não deveria ser tido como arte. A arte e o meio político/econômico podem se identificar “porque dependem de um mesmo princípio de repartição do sensível, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo em que fabrica objetos” (Rancière, 2005, p. 68).

Uma prática comum naquela época, afirma Bourdieu (1996), era a reunião de artistas e escritores, de acordo com suas afinidades, com pessoas de grande poder econômico, em salões de festas. Eles buscavam estabelecer trocas, que articulavam os campos do poder. Os detentores do poder político e/ou econômico patrocinavam os artistas para tentar impor sua visão de mundo sobre eles, e, assim, apropriar-se do poder de consagração e legitimação da arte. Com isso, podemos dizer que as artes estavam sob o controle da burguesia, que usava seu poder econômico para decidir o que deveria ou não ser considerado arte. No entanto,

as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (Rancière, 2005, p. 26).

Tendo em vista a afirmação de Rancière, quando traz que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar”, vemos que, no movimento histórico das sociedades e diante das condições de produção, tanto do dizer quanto do fazer artístico, a arte procura driblar um sistema de dominação, pois, como afirma Bourdieu (1996) “nos últimos anos da monarquia de julho, quando o centro de gravidade do campo desloca-se para a esquerda, observa-se um deslizamento generalizado para a “arte social” e as ideias socialistas” (Bourdieu, 1996, p. 75).

Vemos, então, três tipos de arte coexistirem: uma arte burguesa que se beneficia de um período que a busca por prazeres e divertimentos fáceis, aos moldes do regime imperial, ainda era incentivada, pois atendia às

expectativas do público; uma arte “realista”, que era rotulada como social; e a “arte pela arte”, que se negava a seguir qualquer função social, que era produzida para a pura fruição artística. Sobre a “arte pela arte”, Bourdieu (1996) afirma que ela, a arte pela arte, tinha uma coisa em comum com a arte social, que é sua aversão pela arte burguesa. Era como se esse tipo de produção fosse algo “imoral”. Ele acrescenta que

[...] assim, está claro que o campo literário e artístico se constitui como tal na e pela oposição a um mundo “burguês” que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural (Bourdieu, 1996, p. 75).

Todavia, esse controle pretendido por esse mundo burguês pode encontrar, na arte, uma forma de resistência à ordem discursiva dada/vigente, pois as artes “vêm estabelecer uma outra ordem do discurso, isto é, uma ordem em que a catalogação/categorização do signo não é suficiente para abarcar a complexidade nem da linguagem e nem do enunciado” (Coito, 2021, p. 138). A arte, como uma ordem outra, pode produzir novas formas de subjetividade, rompendo com as categorias e padrões pré-estabelecidos da sociedade. Por meio da produção de mundos outros, a arte pode expandir as possibilidades de pensamento e ação, propiciando novas formas de expressão e de relação com o mundo. Ao instaurar uma ordem outra, a arte também pode questionar as hierarquias e relações de poder presentes na sociedade, abrindo espaço para a contestação das normas e valores estabelecidos.

Bourdieu (1996) explica que os defensores de cada um desses tipos de arte acabavam muito unidos, não só por vínculos de amizade e estima mútua, mas em suas trajetórias sociais, reforçando posições políticas e estéticas. Mas era o poder econômico que regia verdadeiramente o campo artístico/literário, e o que não se enquadrava às normas do campo ficavam às margens do meio artístico. Para ter autonomia era necessário ter dinheiro. Segundo o autor, “foi o dinheiro que libertou o escritor da dependência em relação aos mecenas, aristocráticos e aos poderes públicos e, contra os

defensores de uma concepção romântica de vocação” (Bourdieu, 1996, p. 111).

Nesse mesmo sentido colocado por Bourdieu, Bulhões (2014) pede que não se ignore a capacidade criativa humana, nem as necessidades de realização de práticas simbólicas, mas é preciso observar que as elites se apropriaram de produções sob a designação de arte, “dentro desse conjunto de relações denominado sistema da arte” (Bulhões, 2014, p. 20). Museus, escolas de arte, salões, galerias e espaços específicos para arte são usados para determinar as posições e os poderes dentro desse sistema. Essas instituições dão respaldo a suas práticas e legitimam suas ações. O Estado, ressalta a autora, é determinante nesse caso, pois as exposições contam com dinheiro público, na maioria das vezes, que é usado para construção e manutenção de prédios, formação de acervo e realização de eventos. A presença de altos cargos políticos nas exposições faz com que o Estado legitime sua posição superclassista de defensor da cultura e da civilização de valores específicos.

Escrever, pintar, moldar etc. (fabricar) e não conseguir expor (tornar visível) é o mesmo que não produzir. Ao fabricar e tornar visível é definida “uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade” (Rancière, 2005, p. 67). Essa apresentação da matéria sensível não apenas materializa a expressão artística, mas também estabelece uma conexão única entre os sujeitos e o mundo que os rodeia. Desse modo, a arte transcende a mera produção estética, tornando-se um agente catalisador na construção de significados e na interação entre indivíduos e o entorno que compartilham.

Segundo Berger (1999, p. 12), “ver [ouvir, tocar...] precede as palavras”, e quando olhamos, ouvimos, tocamos estabelecemos relação entre as coisas e nós, sendo que nosso modo de olhar está ligado com aquilo que acreditamos e pensamos. Esse modo de olhar instaura um regime do ver, que “é uma condição de tudo o que faz uma época, ao passo que o regime do dizer é a condição de todas as ideias de uma época” (Coito, 2021, p. 125). Podemos dizer que toda imagem incorpora uma maneira de ver; nossa apreciação depende de nosso modo de ver. Ao não permitir que uma obra de

arte seja vista, muitas produções acabam por nem serem consideradas, pois muitos artistas não conseguem expor suas artes nesse sistema que é regulado por interesses muito específicos de um determinado grupo.

Quando “vemos” uma paisagem, situamo-nos nela. Se “vimos” a arte do passado, nos teríamos situado na História. Quando somos impedidos de vê-la, estamos sendo privados da história que nos pertence. Quem se beneficia dessa privação: Afinal, a arte do passado está sendo mistificada porque uma minoria privilegiada esforça-se para inventar uma história que pode, retrospectivamente, justificar o papel das classes dominantes, e uma tal justificação não mais faz sentido em termos modernos (Berger, 1999, p. 13).

Berger (1999) ainda salienta que se costuma atribuir valor a uma obra de arte como um reflexo de seu valor espiritual, porém esse tipo de valor está envolvido em uma “atmosfera de religiosidade inteiramente falsa” (Berger, 1999, p. 23) e que as obras são apresentadas como se fossem relíquias sagradas. Esse tipo de relação limita o que se pode declarar como arte, pois seria necessário ter uma linhagem de descendência comprovada. Ele afirma ser uma “reinvidicação vazia e final pela continuação dos valores de uma cultura oligárquica e não democrática” (Berger, 1999, p. 25).

3.2 A arte e o mercado: caminhos percorridos nos modos de olhar

O ensaísta John Berger (1999), tratando desta relação da arte como um modo de ver e os caminhos por ela percorridos, aponta que se em um primeiro momento a arte foi uma experiência do ritual, mais tarde ela tornou-se um encargo social, sendo preservada por uma cultura específica, isolada em suas casas e palácios. Temos, assim, como o capital cultural, econômico e social passaram a ser decisivos para legitimar os artistas como criadores, além de estabelecer o valor das obras produzidas. Podemos ver, como afirma Bourdieu (1996), que é possível distinguir as obras que são produtos de um meio e um mercado, e obras que precisam construir seu mercado para transformar seu meio.

As grandes revoluções artísticas não são do feitio nem dos dominantes (temporalmente) que, aqui como alhures, não tem nada a criticar a uma ordem que os consagra, nem dos dominados *tout court*, frequentemente condenados por suas condições de existência e suas disposições a uma prática rotineira da literatura e que podem fornecer tropas tanto aos heresiarcas quanto aos guardiões da ordem simbólica. Elas competem a esses seres bastardos e inclassificáveis cujas disposições aristocráticas, muitas vezes associadas a uma origem social privilegiada e à posse de um grande capital simbólico [...], encorajam uma profunda "impaciência dos limites" sociais, mas também estéticos, e uma intolerância ativa com todos os comprometimentos com o século (Bourdieu, 1996, p. 131).

Não é propósito aqui discutir as terminologias: “dominante” e “dominado”, pois elas são pensadas no sentido de quem produzia sob algum controle e aqueles que não eram controlados. Sendo, inclusive, que não era nem um, nem o outro que trazia alterações para as regras do campo. Em vez disso, essas revoluções são realizadas por indivíduos "bastardos e inclassificáveis", que possuem disposições aristocráticas, uma origem social privilegiada e um grande capital simbólico. As obras produzidas por quem tinha consciência social e independência financeira para isso foi o que alterou a qualidade social do público e o lucro simbólico, o que estabeleceu certa hierarquia entre as obras e autores de acordo com os gêneros produzidos.

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos (entre eles a arte) cumprem a sua função de política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam (Bourdieu, 1989, p. 11).

Para o sistema de arte funcionar, seus integrantes devem obter o poder de rotular arte e artista. A aceitação dos pares é fundamental nesse processo. Inclusive, nesse sentido, é possível relacionar a diferenciação que Rancière (2005) faz entre artista e artesão, argumentando que essa distinção é uma construção histórica que reverbera as relações de poder e as

hierarquias sociais. Ele argumenta que a arte e o artesanato são formas igualmente válidas de produção cultural, e que a distinção entre elas é problemática porque implica uma hierarquia de habilidades e saberes que não correspondem necessariamente à realidade. Sobre isso, Bulhões (2014) acrescenta que o poder rotulador das instituições “é definido pelo peso de sua história, por suas articulações com as demais instituições do sistema e pelas atividades que sedia” (Bulhões, 2014, p. 21).

No campo artístico, explica Bourdieu (1996), acaba-se por coexistir dois modos de produção e de circulação para as artes, uma desinteressada de lucros e valor econômico, e outra que faz “do comércio dos bens culturais um comércio como os outros” (Bourdieu, 1996, p. 163). Em ambos, os artistas se beneficiam de acordo com as transformações ocorridas e aqueles que são reconhecidos em um momento participam do momento de legitimação seguinte. Conforme o sociólogo, “o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o ‘descobrir’ e o consagrar enquanto artista” (Bourdieu, 1996, p. 163), lembrando que o campo artístico também é composto por críticos, donos de galeria, *marchands* etc.

Quando um grupo, que obedece aos critérios estabelecidos pelo campo da arte, obtém a capacidade de legitimação, haverá outro grupo que está, até então, excluído, querendo se inserir. Ao estar inserido no campo, poderá aceitar os critérios de forma passiva, ou contestá-los, promovendo transformações (de forma ativa). “A orientação da mudança depende do estado do sistema das possibilidades (conceituais, estilísticas etc.) herdadas da história”, e assim se estabelece o *a priori* histórico, pois é ele “que define o que é possível e impossível de pensar ou de fazer em um momento dado em um campo determinado” (Bourdieu, 1996, p. 235). Da questão do sistema das possibilidades herdadas da história, Bourdieu tece uma reflexão sobre a cultura, quando afirma:

A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (Bourdieu, 1989, p. 11).

Portanto, a cultura, ou podemos falar “a arte”, é tanto um elemento que une as pessoas por meio de formas de comunicação e expressão compartilhadas, quanto um instrumento que separa e estabelece distinções sociais. Com isso, a legitimação da arte e a atribuição de valor simbólico e financeiro às obras são determinadas pela cultura de determinados grupos e pelas instituições e práticas que a sustentam. Bulhões (2014, p. 20) destaca as sete principais instâncias legitimadoras da arte: o leilão, a crítica, a feira, o prêmio, a revista, a visita ao ateliê e a bienal. De acordo com a autora, “todas – em maior ou menor grau – têm relação indireta nas cotações financeiras e transações envolvendo a valorização de artistas contemporâneos”, pois o crescimento do mercado da arte depende, em grande medida, da atuação de quem compra as obras. É deles o poder de converter valor simbólico em financeiro.

Nesse sentido, o papel do colecionador acaba por ser de mecenas e suporte para produção artística. Exposições de colecionadores não têm compromisso com o interesse público, pois “seu compromisso é com o gosto pessoal do colecionador e com a consolidação do seu patrimônio, por meio da valorização das obras” (Bulhões, 2014, p. 121). Para os colecionadores, afirma Bulhões (2014), o dinheiro público pode ser utilizado em projetos de exposições temporárias, educativas e publicações. Muitas vezes eles utilizam a renúncia fiscal de suas empresas para manutenção e valorização de sua coleção particular. Não importa como o colecionador atue, ele é, talvez, quem mais impacte o sistema da arte no mercado.

Ainda segundo a autora, os aspectos relacionados à comercialização da arte tendem a ser consequência de outras atividades que contribuem para visibilidade da obra e do artista, consequentemente, o desenvolvimento de sua carreira. O governo desempenha um papel fundamental ao criar condições de desenvolvimento por meio da internalização, que amplia as oportunidades de exposição e venda no mercado internacional, e de estratégias de marketing, que promovem artes e artistas dentro e fora do país.

Podemos levar todos esses fatores em consideração para pensar o campo artístico brasileiro. Depois do Golpe Militar, em 1964, afirma Bulhões (2014), os grupos insatisfeitos com o governo, principalmente por seu caráter

autoritário, tentaram reagir. O meio artístico foi usado para mobilizações pela classe média urbana e até setores das classes mais favorecidas. O objetivo era questionar e até frear os avanços do autoritarismo.

A década de 1960 foi bastante complexa e contraditória, pois se mantinha “parte do sistema da arte à margem das disputas sociais e políticas que fervilhavam no país”, mas segmentos de vanguarda pautavam “práticas mais participativas e politizadas, com preocupação temática engajada e voltada à ampliação do acesso às obras a camadas mais amplas da população” (Bulhões, 2014, p. 33).

Na década de 1970, explica a autora, aconteceu o aumento do volume e da dimensão do mercado de arte, favorecendo o elitismo. Pessoas que detinham o poder econômico (empresariado) obtiveram uma importante fatia do mercado da arte. Nos momentos de forte autoritarismo, a arte estava sob grande apoio estatal, por meio da criação de salões e pela concentração de renda que permitia consumir bens de luxo. Pessoas investiam em artes plásticas como fonte de legitimação e *status* econômico.

Bulhões acrescenta que a partir de 1975, os setores empresariais passaram a assumir o controle da comercialização e legitimação das práticas artísticas, diminuindo o compromisso do Estado na manutenção dessas práticas, mas ele permaneceu como cliente e financiador das produções. O Sistema da Arte se fortaleceu para designar algo como “arte” ou “não arte”, desarticulou iniciativas mais democratizantes e favoreceu processos intelectualizados de difícil apropriação pelo público. Ainda conforme Bulhões (2014, p. 42),

o sistema, assim, não aparecia como repressor ou limitador, mas antes como um espaço de liberdade. O espaço de despolitização se fez, então, não mais por uma censura direta, mas pela própria ideologia de uma arte pura e autônoma, pairando acima das condições de produção.

O Estado interferiu adequando o sistema da arte à lógica do mercado, garantindo a manutenção do elitismo, útil para um regime político autoritário. Bulhões (2014) acrescenta que “a política cultural brasileira é muito recente” (Bulhões, 2014, p. 47), com pouco mais de duas décadas, por isso fica difícil consolidar um pensamento político acerca da cultura. Só no período da

gestão do ministro da cultura Gilberto Gil que o interesse pelos índices da área cultural aumentou, sendo criados a Lei Rouanet e o site do Minc (Ministério da Cultura), o que foi fundamental no debate de ampliação da economia da cultura, propiciando tanto a produção artística no Brasil como a oportunidade de acesso da população a várias vertentes da arte.

Com relação ao acesso, Bourdieu (2007) procurou entender e explicar a sociedade francesa de seu tempo como espaços de dominação cujos mecanismos são dissimulados. Ele utiliza os termos “violência simbólica” e “fundamentos ocultos à dominação” em seus textos. Em *Amor pela arte* (2007), ele pondera que os museus estão abertos a todos e, paradoxalmente, interditados à maioria, pois a frequência dos museus é maior conforme maior é o nível de instrução. “A “necessidade cultural” é, em seu entender, produto da educação, da ação da escola” (Bourdieu, 2007, p. 9), pois

a escola, ao inculcar disposições duradouras à prática culta, auxiliando decisivamente na transmissão do código das obras de cultura erudita, transforma as desigualdades diante da cultura em desigualdades de sucesso. Fecha-se o círculo que faz com que capital cultural leve a capital cultural (Bourdieu, 2007, p. 10).

Segundo Bourdieu (2007), a constatação de que quanto mais alto é o nível de instrução, maior é o interesse pelos museus, se dá pelo fato de que seus diplomas são acompanhados também por um nível cultural, que conduzem suas condutas, sua boa vontade cultural, ao tratar da realidade da sociedade francesa. Inclusive, afirma o sociólogo, a assiduidade de professores e especialistas de arte é muito maior que das outras categorias profissionais. Mas somente o diploma não é indicador de nível cultural.

Sobre valores, na pesquisa realizada pelo autor em *Amor pela arte*, a maioria da população francesa julga os preços dos ingressos como barato. Porém, talvez a renda familiar interfira no ritmo de frequência, seja na França ou no Brasil, já que é preciso pensar nos custos de deslocamento e permanência na região onde há museus. Sendo assim, seria ingênuo esperar que a queda dos valores dos ingressos seja suficiente para aumentar a frequência do público.

Outra questão a ser levada em conta é o nível cultural da família de origem. Se for pensar nas diferenças em relação às oportunidades turísticas, observa-se que, mesmo que elas fossem mais igualitárias, diferentes categorias sociais iriam procurar turismo cultural de forma desigual. Turismo está diretamente ligado ao nível de instrução e renda, então quem o realiza identifica-se com maior inclinação para visitar museus.

Segundo Bourdieu (2007), a presença das classes favorecidas é maior conforme maior for a força da atração turística e maior o nível de informação que eles propõem. Para o sociólogo, entre as classes populares, atitudes que rompem com o que as pessoas à sua volta fazem (tendo reproduções de quadros em casa ou ouvindo música clássica, por exemplo) são tidas como tentativas de “se aburguesar”, que é de fato o que a classe média faz.

Por isso, a ação da escola acontece de forma muito desigual, afinal na escola há crianças de diferentes classes sociais. Mas é sabido que a criança que recebe instrução da escola irá transmitir a seus filhos e, esses, irão para as escolas familiarizados com a arte, pois conforme Bourdieu (2007, p. 60),

tudo acontece como se a eficácia de cada um dos fatores secundários estivesse subordinada à estrutura do conjunto dos fatores, de modo que a modificação de um deles pode sempre ser compensada, enquanto a estrutura do conjunto não sofrer a transformação sistemática que, segundo parece, seria a única capaz de afetar, de maneira sensível, a relação fundamental entre a instrução e a frequência.

O autor ainda destaca que não é relevante isolar nenhuma das variáveis para entender a frequência. Para fazer comparações é necessário levar em consideração os diferentes subsistemas de cada nação e conhecimento aprofundado dos sistemas de ensino, com tradições pedagógicas próprias, diferentes políticas culturais etc. Como os dados estatísticos mostram que o acesso à cultura é privilégio da classe culta, logo se liga a ela o direito de legitimação.

Na escola, a arte que recebe mais atenção é a literatura. Mesmo assim, a aprendizagem escolar leva a admirar certas obras específicas. Já o ensino da classificação por autores, gêneros, escolas ou épocas tornam possível uma forma elementar de apreensão. Bourdieu (2007) alega que o ensino que

se reduza a um único discurso (histórico, estético ou outro) é de segundo plano. É preciso dotar os indivíduos de experiências diversas: visitas de museus, concertos, leituras etc.

Mesmo assim, o que é ensinado na escola, por mínimo que seja, já é alguma coisa diante das desigualdades em relação ao capital cultural. Afinal, “a obra de arte só existe, como tal, na medida em que é percebida, ou seja, decifrada¹²” (Bourdieu, 2007, p. 160), e seu deleite é acessível e entendível “apenas àqueles que estão dispostos a se apropriar de tais satisfações por lhes atribuírem valor, no pressuposto de que este só pode ser atribuído se eles dispuserem dos meios de conseguir” (Bourdieu, 2007, p. 160).

Dessa forma, a legitimação das obras de arte não pode ser vista como algo isolado do contexto social em que estão inseridas. É necessário considerar as desigualdades sociais e as barreiras que impedem certos grupos de terem acesso a esse campo. Além disso, é necessário pensar em formas de democratizar o acesso à produção e à legitimação da arte, a fim de garantir a pluralidade de produções artísticas e sua respectiva legitimação.

Foucault (2003) argumenta que a interdição é uma forma de controle social que visa manter a ordem e a estabilidade da sociedade, mas que também é uma forma de violência que perpetua a exclusão e a marginalização dos indivíduos, sendo usada para silenciar e oprimir aqueles que são considerados diferentes ou desviantes.

A exclusão social dos "homens infames" (Foucault, 2003) e a interdição de obras de arte são produtos de uma dinâmica de poder que restringe a diversidade cultural e a liberdade de expressão. A análise dessas relações nos convida a questionar e desafiar as estruturas de poder, buscando uma sociedade mais inclusiva, que valorize a pluralidade de vozes e a liberdade criativa na produção cultural. É necessário promover um diálogo intercultural e garantir espaços para expressões artísticas diversas, desafiando os sistemas de poder-saber que perpetuam a exclusão e a censura na arte.

¹² Não como algo com significado fixo.

4 A ARTE E O CORPO COMO LUGARES HETEROTÓPICOS: VISIBILIDADES

Na esteira da nossa discussão anterior acerca da arte enquanto arquivo, bem como da compreensão dos intrincados processos de legitimação e acesso à arte, é pertinente, neste capítulo, aprofundar nosso exame da concepção de arte como espaço, ou melhor, o corpo na arte como uma heterotopia, o que reconhecemos como essencial elemento para a análise do *corpus* desta tese.

Segundo Heidegger (2010, p.60) “a essência da arte é a Poesia”. O filósofo não usa o termo Poesia no sentido de gênero textual, mas como uma prática. Segundo ele, “o dizer projectante é Poesia” (Heidegger, 2010, p.59), que, em uma união com a linguagem e a palavra, nomeia um ente (uma obra) para que ele seja o que é. Já “a essência da Poesia é a instauração da verdade”, sendo que o autor considera como verdade o sentido de desvelar o ente, permitindo que o homem o conheça, mas também o vele. Poetando, “emerge [na obra] historicamente o seu mundo [um sentido em aberto] e se salvaguarda a terra [aquilo que se fecha] como reserva” (Heidegger, 2010, p.59, grifos próprio). Tomando a essência da arte como poesia, a poesia como um dizer projectante que tem como essência a instauração da verdade, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que há o desvelamento de sentido, há também o seu ocultamento. O filósofo alemão assevera que “a arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade” (Heidegger, 2010, p.57). Sendo a arte “um devir”, esse dizer projectante coloca a arte como possibilidade de dizeres outros e, sendo “um acontecer da verdade”, instaura, no(s) dizer(es) artístico(s), a (sua) história. Declara Heidegger (2010, p.62):

A arte é histórica e, enquanto histórica, é a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte acontece na Poesia. Esta é a instauração no sentido triplo de oferta, fundação e princípio. Como instauração, a arte é essencialmente histórica. Isto não significa apenas: a arte tem uma história, no sentido exterior de ela ocorrer também na mudança dos tempos, ao lado de muitos outros fenómenos, e de aí se ver sujeita a transformações e perecer, oferecendo à história aspectos mutáveis. A arte é histórica, no sentido essencial de que funda a História e, mais propriamente, no sentido indicado.

Para Heidegger (2010), verdade é “um conhecimento que se expressa num enunciado” (Heidegger, 2010, p.39). Ao contrário de Foucault (2003), para quem a verdade não é algo que possa ser descoberto ou revelado, mas sim algo que é produzido e mantido por relações de poder. Além disso, Foucault (2003) discute a literatura (podemos pensar em artes no geral) como tendo uma dupla relação com a verdade e o poder. Segundo ele,

enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais. [...] Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (Foucault, 2003, p.221).

Apesar de haver divergências entre os posicionamentos de Heidegger e Foucault, podemos aproximá-los quando falamos sobre a arte, podemos, pois, considerá-la como discurso, enunciado em sua irrupção de acontecimento. Heidegger (2010) ainda explana sobre a materialidade das obras, “o carácter coisal da obra de arte” (Heidegger, 2010, p.13), já que monumentos, esculturas, quadros, músicas, precisam de pedras, madeira, cor, som etc. Porém a arte é “algo de outro”, vai além de seu caráter de coisa. As obras “revela-nos outra coisa”, são alegorias, são signos.

Podemos, inclusive, pensar no corpo como uma materialidade na qual ou pela qual a arte é realizada. Segundo Courtine (2013), “o corpo, de fato, é uma invenção teórica recente” e foi a partir do século XX que o corpo passou a ser considerado objeto de discurso e que a questão da carne passou a ser considerada. Antes disso, o que era comum eram os julgamentos fisiognômicos, formas de ver e dizer sobre o corpo humano que andavam “lado a lado das profecias, das predições ligadas à passagem dos cometas, das receitas culinárias, dos conselhos de regime e de saúde” (Courtine, 2013¹³). Uma medicina usada pelos pobres, uma sabedoria popular do corpo, que buscava em partes do corpo, como, por exemplo, o formato dos olhos ou do nariz, formas de atribuir traços da personalidade das pessoas.

¹³ A fonte usada não é paginada – Formato Kindle.

A transformação nas formas de olhar o corpo, no regime de visibilidade do corpo, ocorreu de forma progressiva, considerando que as maneiras de dizer correspondem às formas de ver. É com a ciência moderna, afirma Courtine (2013), que a medicina e sua semiologia rigorosa se desvincularam da fisionomia, que tinha um saber duvidoso e taxionomias fantasiosas. Antes, esses eram saberes indissociáveis. Depois, a analogia entre corpo físico e qualidades da alma desfez-se.

E isso é detalhado a partir da obra de Foucault, quando ele mostra que o corpo virou alvo dos encarceramentos e disciplinas, alvo de uma tecnologia política, uma microfísica do poder. Segundo Foucault (1987), o corpo está mergulhado num campo político e as relações de poder recaem sobre ele. Acrescenta ele, “elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 1987, p.29).

Esse investimento, inclusive, é para aproveitar-se dele economicamente, sendo que o corpo é a força de trabalho, mas está preso em um sistema de sujeição. Continua o filósofo: “O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (Foucault, 1987, p.29). Sujeição que é obtida pela força ou pelo saber, que age sobre “elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física” (Foucault, 1987, p.29). Ou seja, mantém-se um saber sobre o corpo que não se relaciona só ao seu funcionamento, mas em formas de controle.

É isso que se chama, pois, de microfísica do poder, maneiras sutis e dispersas pelas quais o poder é exercido e mantido em níveis individuais e cotidianos da sociedade, posta pelas instituições e toda forma de exercício de poder que não se restringe a elas. Para Foucault (1987), o poder não é uma entidade monolítica controlada por um grupo específico, mas sim um conjunto de relações sociais e práticas que existem em toda a sociedade. Ele argumenta que o poder não é algo que é possuído, mas sim algo que circula e se manifesta nas interações sociais. A microfísica do poder examina como o poder se insinua nas práticas cotidianas, como na família, na escola, no trabalho e em outras instituições sociais. Ele se manifesta em normas

sociais, comportamentos e discursos que moldam a conduta das pessoas. Foucault salienta (1987, p.30):

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas — efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.

Como observamos na citação acima, as relações de poder não estão nas mãos somente do Estado ou de uma classe social específica. Elas se dão na sociedade, não simplesmente como uma obrigação ou proibição, mas como mecanismos do funcionamento social. O poder, segundo Foucault (1987, p.31), produz saber e “essas relações de “poder-saber” não devem, então, ser analisada a partir de um sujeito do conhecimento que seria ou não livre em relação ao sistema de poder”, pois é o poder-saber que determina os campos do conhecimento. “O poder implica o saber como a bifurcação, a diferenciação sem a qual ele não passaria a ato” (Deleuze, 1988, p.48).

O corpo humano se torna objeto de saber ao se investir nele técnicas que, como salienta Foucault (1987), são armas de vias de comunicação e ponto de apoio para as relações de poder-saber. Ele é instrumento e vetor de poder e os métodos que permitem seu controle podem ser chamados de disciplinas, segundo o filósofo. Deleuze (1988, p.35) explica que as disciplinas não podem ser confundidas com instituições ou aparelhos do Estado, pois elas são um tipo de poder “que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo”. São técnicas que incluem a vigilância constante, a hierarquização, a normalização e a punição. E nessa maquinaria de poder as disciplinas fabricam corpos submissos, corpos

dóceis. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987, p.163).

O corpo na arte pode ser pensado como uma forma de desafiar as normas e regras que são impostas na sociedade. Por intermédio da arte, é possível explorar diferentes perspectivas e valores em relação ao corpo, e criar novas formas de representá-lo e de experimentá-lo. Ele pode ser utilizado como um meio de desafiar o *status quo* e oferecer alternativas para questões sociais e políticas. A arte pode propiciar diferentes formas de expressão corporal, desde a dança até a performance, para criar novas formas de representação do corpo. A arte também pode desafiar os padrões estéticos e comportamentais que são impostos ao corpo, e para explorar a relação entre o corpo e o ambiente ao seu redor.

Dessa forma, o corpo na arte pode se dar como heterotopia quando enseja novas formas de pensar, sentir e experimentar o corpo no próprio corpo quando em performance. Por intervenção da arte, é possível criar um espaço de liberdade e experimentação, em que novas possibilidades e alternativas em relação ao corpo podem ser imaginadas e vivenciadas, inclusive da relação que estabelecemos com o mundo por meio do corpo e do corpo com o mundo ao nosso redor.

De acordo com Le Breton (2007) o corpo é o vetor semântico, o lugar, pelo qual a relação com o mundo acontece. Segundo o estudioso, é por meio do corpo que “o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (Le Breton, 2007, p.7). A existência é corporal e, enquanto tal, o homem é inserido em um espaço social e cultural.

Podemos dizer, afirma Le Breton (2007, p.29), que o corpo é construído socialmente, tendo em vista que ele é “uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais”. O autor argui que até mesmo os sentidos são sociais, pois ao interagir com o outro e com o mundo, nossas apreensões visuais, auditivas, olfativas, táteis e gustativas passam por uma dimensão social e cultural. De acordo com Milanez (2006, p.200),

o corpo pode ser investigado como um objeto semiológico na medida em que sua compleição revela um conjunto de técnicas que permite a constituição de uma anatomia do discurso, carregada de modulações individuais no quadro da enunciação de uma moralidade do verdadeiro. O corpo fala na medida em que enuncia a verdade que preconiza sobre o homem do nosso tempo.

Ao ser investigado como um objeto semiológico, que se dá a dizer, a ver, a mostrar e a ler, enquanto lugar de enunciação, podemos dizer que o corpo que constitui a anatomia do discurso que, conforme preconizado por Milanez, na arte, não só o constitui como o transgride. Dito de outra forma, o corpo na arte enuncia uma verdade outra, isto é, ao mesmo tempo em que é objeto do discurso é o próprio discurso que ocupa espaços (vazios ou não) como é o espaço em si.

Queremos, neste trabalho, então, pensar no corpo como um *topos* (lugar), pelo qual vidas são geridas, e entender como que por esse governo do corpo acontecem as transformações sociais e como se dão as práticas de resistência. Pensá-lo como uma heterotopia, um lugar no qual discurso e poder se materializam, e, que “ao mesmo tempo em que é lugar de valor, o corpo é lugar de imaginários, de ligações contestáveis cujas lógicas sociais é preciso compreender” (Le Breton, 2007, p.72). Sendo o corpo, também, um lugar de outro, de ligações contestáveis, como assevera Le Breton, o corpo se torna dizível e visível, ao ser enunciado.

Segundo Milanez e Khalil (2020), “o corpo se situa em um dado espaço, mas ele é também um espaço”, ou seja, enquanto campo e objeto, corpo e espaço são indiscerníveis, não podem ser concebidos separados e, ainda, “no campo do dizível, o corpo-espaço é uno, no campo das enunciabilidades, o corpo-espaço está para a unidade do discurso na sua heterogeneidade, afinal a unidade se compõe do diverso” (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p.145). Os autores ainda argumentam que há quatro constituintes da noção corpo-espaço, que são: a materialidade do discurso; sua configuração enquanto unidade discursiva; sua composição utópica e heterotópica e sua interface com a realidade e o real. Neste sentido, o corpo-espaço inscreve e se inscreve no discurso, no enunciado, no lugar-espaço e no “real”, seja ele com sua interface na e da realidade, quando se toma o

corpo em sua biologização, não mais em sua fisionomia, mas no seu caráter científico – taxionomias, seja ele no “simbólico”.

4.1 As heterotopias e o corpo-heterotópico

Diante do exposto até aqui, podemos entender o corpo não como um “artefato” biológico, mas como “materialidade discursiva, como uma heterotopia integrante de uma biopolítica que se agrega à política do presente” (Fernandes, 2019, p.82). Tomando, então, o corpo como uma materialidade discursiva heterotópica, isto é, um lugar onde se inscreve a história e que, pela história, se institui enquanto um espaço que ocupa este e outros lugares, passamos a pensar, com Foucault, o que ele propõe como heterotopia.

Foucault (1986) descreve as heterotopias como espaços que têm suas próprias regras, funções e significados. Heterotopias são espaços reais, “que existem e que são formados na própria fundação da sociedade” (Foucault, 1986, p.3), como escolas, cemitérios, igrejas etc; são um lugar-outro (hetero: outro / topia: lugar). A proposta é pensar no espaço não só como um lugar físico, mas como o lugar constituído por regras que determinam quem são os que ali se colocam. É por meio delas que devemos estudar, analisar e descrever as sociedades, pois nelas se encontram as diretrizes das relações humanas e de seu convívio social.

Ao entender o espaço não só como um lugar físico, como escolas, cemitérios, igrejas, jardins, constituídos por regras, mas também o corpo como uma “materialidade discursiva” e uma superfície de emergência que enuncia a história do presente, podemos dizer que o corpo, na arte, ocupa um lugar (u)tópico assim como heterotópico; tópico porque é um lugar e utópico porque a utopia, segundo Foucault (2013, p.7), “é um lugar fora de todos os lugares” e sendo um lugar, ocupa um espaço real, que não é homogêneo, portanto, heterotópico.

Esse corpo-espaço é atravessado, constituído e clivado por utopias e heterotopias, é um lugar em permanente transformação. A linha que separa a utopia da heterotopia é muito tênue; assim como Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) afirmam que os espaços lisos não param de estriar e os estriados não param de alisar, podemos afirmar que a linha que separa os espaços utópicos dos espaços heterotópicos é extremamente imperceptível, não formando um limite entre essas duas espacialidades, mas uma fronteira. [...] Assim são as utopias e as heterotopias, porque os corpos-espaços não são única e exclusivamente utópicos ou heterotópicos, mas essas espacialidades se intercambiam, se movimentam e se integram nos corpos (Gama-Khalil; Milanez, 2020, p.154).

As heterotopias são espaços que não são homogêneos ou contínuos, mas que reúnem elementos diversos e contraditórios. Elas são espaços que estão sempre em relação com outros espaços, seja por um sistema de abertura e fechamento, ou de uma relação hierárquica ou reversível. Foucault pondera que as heterotopias têm uma função importante na sociedade, pois elas permitem que a sociedade organize e controle espaços que seriam de outra forma caóticos ou perigosos. No entanto, ele também assevera que as heterotopias podem ser usadas para desafiar a ordem e criar espaços alternativos e transgressivos.

Foucault identifica várias heterotopias em nossa sociedade, incluindo hospitais, prisões, cemitérios, museus, jardins, *shoppings*, navios e outros espaços que têm uma função especial na sociedade. Cada uma dessas heterotopias tem suas próprias regras e funções, e cada uma delas é um espaço que existe em relação com outros espaços. A heterotopia é um lugar em permanente transformação, que pode ser utilizado para criar novas formas de sociabilidade e subjetividade. Para exemplificar, Foucault explica sobre o espelho:

O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá (Foucault, 1986, p.3).

O espelho é assim um exemplo de heterotopia que faz a junção do lugar real (físico) com o virtual/a utopia (aquilo que pode vir a ser), dos espaços como algo palpável, mas também como de determinações, regras, de permanência ou exclusão. “De uma forma ainda mais concreta, o problema da disposição das coisas surge à Humanidade na forma da demografia” (Foucault, 1986, p.2), ou seja, relações de proximidade, armazenamento, circulação etc., e é com base no espaço que as sociedades são organizadas. Foucault ressalta que nossas vidas seguem dicotomias que as instituições ainda não dissiparam, como público e privado, familiar e social, de lazer e de trabalho, entre outras, que ainda persistem, pois ainda não atingimos a dessacralização. “Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado” (Foucault, 1986, p.2).

Ressalta-se que “o conceito de heterotopia permite a reflexão do mundo segundo os variados espaços temáticos que estão firmados no campo social, desde o hospital psiquiátrico até a biblioteca” (Krüger Junior, 2016, p.31). Analisá-los colabora para que aconteça a dessacralização e dissolução das dicotomias impostas.

O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam lugares decididamente irreduzíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impôr (Foucault, 1986, p.3).

Para entender melhor o que está até aqui colocado, tomemos como exemplo o cemitério. Segundo Foucault (1986), foi só a partir do século XIX que os cemitérios foram colocados nas periferias das cidades. Antes disso, eles eram agregados às igrejas, nos centros urbanos. O motivo para tal mudança é uma nova noção de higiene da sociedade da época, pois a burguesia passou a acreditar que os corpos dos mortos poderiam passar doenças e por isso deveriam ser afastados.

Krüger Junior (2016) explica que a preocupação da sociedade com os problemas que o cemitério poderia trazer, como a insalubridade, o medo ou a

doença, fez com que o espaço necessitasse de ajustes, mas sem quebrar com a proposta de “cidade compartimentalizada”, na qual os “‘outros indivíduos’ e as ‘outras famílias’ que preenchem as criptas dos cemitérios ainda ‘povoam’ o mesmo campo social que as outras famílias que “desfrutam da vida”” (Krüger Junior, 2016, p.33), ou seja, ainda estão na mesma cidade, mesma sociedade, mas esse é um espaço que os divide. Esse não seria, pois, apenas um espaço físico, mas um lugar onde são discursivizados os sujeitos, as crenças e os comportamentos. Portanto, esse espaço mostra como se dá a relação com o corpo morto. Sendo assim, o cemitério permeia a ideia de vida e de morte ao mesmo tempo em que instaura nesse corpo um olhar/dizer outro, o corpo-cadáver, que se enuncia enquanto tal e que é enunciado nos mais variados espaços.

Segundo Fernandes e Fernandes (2016), tatuagens, máscaras, maquiagens e outras intervenções fazem do corpo um espaço enunciativo; colocam o corpo em outros espaços sociais, localizados em outros lugares do mundo. Por isso, devemos entender o corpo como heterotopia do sujeito,

no sentido de que o corpo sofre transformações pelas vestimentas, maquiagem, fantasias, movimentos etc. Desloca-se por diferentes espaços físicos e sociais, e, ao se transformar e mover, revela transformações decorrentes dos posicionamentos do sujeito ligado, ou preso, a ele (Fernandes; Fernandes, 2016, p.7)

Assim como o corpo, as obras de arte, como o cinema, o teatro entre outras são heterotopias, conforme Foucault (2013), já que são lugares reais com regras de funcionamento. Sendo o corpo uma heterotopia do sujeito quando em outros espaços sociais, o corpo na arte e o corpo-arte ocupam um lugar utópico, afinal “a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (Foucault, 2013, p.12). Podemos, assim, compará-lo com a analogia do espelho apresentada por Foucault (2013), ou seja, o corpo que é o enunciado, que enuncia e que é projetado ao se inscrever discursivamente. De acordo com Fernandes e Fernandes (2016, p.11), “o corpo como heterotopia do sujeito, em sua materialidade, em sua carne, para além de

produto de suas próprias fantasias, da atribuição de suas utopias, apresenta inscrições”, estas que são sociais, históricas e ideológicas e/ou culturais.

Ao arrolar sobre os seis “princípios” da heterotopia, Foucault assevera que “não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias. É uma constante de qualquer e todo o grupo humano” (Foucault, 1986, p.4). Sendo assim, podemos entender que não há forma de pensarmos na sociedade sem levar em consideração essa noção de espaço. Cada sociedade determina a seu modo as formas de se vestir (como as burcas mulçumanas), que tipo de pintura corporal usar (como as pinturas indianas nas mãos e pés em celebrações), o tipo de joias (como os anéis tailandeses que alongam o pescoço), assim como determinam suas músicas, danças entre outras manifestações artísticas e/ou histórico-cultural.

Foucault (1986) exemplifica que há lugares reservados para indivíduos numa situação de crise em relação à sociedade, como colégios internos, serviço militar etc., ou seja, um jovem que alcance sua virilidade sexual deve fazê-la longe de casa, prestando serviço militar, por exemplo. Entretanto, essas heterotopias de crise estão sendo aos poucos substituídas.

Além disso, há as heterotopias de desvio, um lugar para sujeitos desviantes às normas (hospitais psiquiátricos, prisões etc.), lugares que isolam os sujeitos da convivência social. Heterotopias são espaços de ilusão. Elas podem ser usadas para criar uma visão alternativa da realidade ou para oferecer uma fuga temporária da sociedade.

Pode-se conceber que, com o critério da heterotopia de desvio, de reclusão dos desviantes, que, ao mesmo tempo, que se exclui um indivíduo considerado socialmente desviante, mantém-se o mesmo nas extremidades da sociedade. Logo, a ideia de uma heterotopia direcionada para um desvio é que é possível manter um ser humano que transgrida a norma social e, concomitantemente, continua residindo na mesma sociedade que o enclausura. Esse paradoxismo é curioso para se meditar quanto ao entroncamento possibilitado pelos locais, presentes na sociedade, e que interferem e produzem saberes em relação às pessoas que os habitam, ou seja, no mesmo campo sociológico onde se encontram as residências das famílias, as escolas, que constituem essa comunidade, encontram-se também os manicômios, as prisões, com indivíduos “transviados” e que se recusaram a continuar a sustentar a normatividade subsidiada pelo *status quo* (Krüger Junior, 2016, p.28).

A arte pode ser entendida como uma heterotopia de desvio, ou seja, um espaço que desafia e transcende as normas e convenções da sociedade em que está inserida. Enquanto a sociedade impõe regras e expectativas, a arte tem a capacidade de criar espaços alternativos e imaginários, permitindo explorar ideias, perspectivas e possibilidades que não se encaixam na ordem vigente. Por meio de suas expressões criativas, a arte desvia-se dos padrões estabelecidos, questiona as normas sociais, subverte hierarquias e desafia as concepções tradicionais. Ela oferece um espaço de liberdade, experimentação e reflexão, no qual diferentes realidades podem coexistir e novas formas de pensar e sentir podem ser exploradas.

O segundo princípio é que uma sociedade “pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original” (Foucault, 1986, p.5). Cada espaço é criado com um objetivo de funcionamento, mas podem passar por transformações ao longo dos tempos. Quando relacionamos à arte, podemos pensar que um artista pode ocupar um espaço que já existe e transformá-lo em algo novo e inesperado, como usar prédios abandonados ou espaços públicos para produzir sua arte. Por exemplo, um artista pode se utilizar do espaço de uma fábrica abandonada, uma prisão desativada, e transformá-lo em uma galeria temporária, ou, ainda, usar um parque público como cenário para uma instalação. Ao atribuir uma outra função ao espaço pré-existente, um artista pode desafiar as formas como pensamos sobre os espaços que habitamos e oferecer novas possibilidades de uso e função do espaço. O corpo também pode ser esse lugar de transformações, pois só o fato de ele ser usado para realizar alguma manifestação artística quase sempre já leva o espaço da arte para outro lugar. Os corpos em manifestações artísticas são espaços no qual as regras e as normas da sociedade são subvertidas, invertidas ou transformadas.

O terceiro princípio proposto por Foucault, diz respeito ao fato que uma “heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis” (Foucault, 1986, p.5). Heterotopias são espaços múltiplos, pois abrigam vários lugares em um só. Elas são espaços que reúnem elementos diversos e contraditórios, e que não são homogêneos ou contínuos. Heterotopias são espaços de contradição, pois podem ter funções e significados opostos. Nesse sentido, podemos pensar

que o corpo também se desdobra em múltiplos espaços, como, por exemplo, o corpo feminino como o corpo materno, o corpo trabalhador ou sexualizado. Na arte, entendendo essas heterotopias como espaço que reúne elementos diversos e contraditórios. O exemplo mais óbvio que temos é o teatro, já que o palco pode ser uma infinidade de lugares e o corpo no palco é, também, um lugar outro. Além da heterotopia enquanto espaço, Foucault (1986) propõe como seu quarto princípio, a relação do espaço com o tempo.

O quarto princípio é que, “na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo – estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias” (Foucault, 1986, p.5). Foucault exemplifica esse princípio com o cemitério, que é uma heterotopia acessível em uma heterocronia bem peculiar, que é a perda da vida.

Partindo, então das heterotopias ligadas à heterocronia, também podemos dizer que há essa relação nas artes. Uma exposição, uma peça teatral ou uma apresentação artística têm uma duração definida pelos seus criadores ou organizadores. Uma música, por exemplo, se encerra em questão de minutos. Além disso, os espaços dedicados à arte, assim como outros estabelecimentos, possuem horários específicos de funcionamento. Ademais, temos aquelas que acumulam tempo, como museus e bibliotecas (que são espaços para as artes), ou aquelas que tendem a ser efêmeras, como os festivais. Então, pensando no corpo como uma materialidade discursiva e como uma possibilidade de ser uma superfície de emergência do dizer, podemos dizer que ele tem um tempo determinado, que é o tempo da vida, enquanto corpo e da morte, enquanto cadáver¹⁴. Em uma performance, o corpo também terá um tempo determinado, que será o tempo de sua exibição. “O tempo é fugaz e eternizante ao mesmo tempo” (Lara, 2016).

O quinto princípio é que “as heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis” (Foucault, 1986, p.6). Heterotopias são espaços de conexão e exclusão, pois estão sempre em relação com outros espaços e por estarem nessa relação

¹⁴ É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar (Foucault, 2013, p. 15).

podem, também, excluir certas pessoas ou grupos da sociedade quando são reservadas para determinadas atividades ou funções.

O último princípio é que as heterotopias “têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra” (Foucault, 1986, p.7), sendo que, por um lado, elas podem criar um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, revelando a ilusão por trás deles e, por outro lado, elas podem criar um espaço alternativo, real, perfeito, meticulosamente organizado em contraste com nossos espaços desordenados e mal construídos. Esse último tipo de heterotopia não seria de ilusão, mas de compensação. Por exemplo, os jesuítas conseguiram formar colônias na América do Sul onde todos os aspectos da existência eram regulados, todos acordavam na mesma hora, começavam a trabalhar ao mesmo tempo, as refeições eram nos mesmos horários, e havia hora de dormir. Até os momentos em casal eram regulados, com o chamado "despertar marital", ou seja, cada casal cumpria seus deveres regulados pelo toque do sino da igreja. Seria, pois, a imagem de um lugar “perfeito” em relação a outros espaços.

Esses seis princípios são cruciais para entender o conceito de heterotopia de Foucault, pois eles ajudam a explicar por que esses espaços são tão importantes na sociedade. As heterotopias podem ser pensadas para desafiar a ordem vigente ou mantê-la.

O corpo é, então, uma heterotopia, por ser um espaço que pode ser visto como um objeto físico e biológico, mas também é um objeto social e cultural, carregado de significados. Além disso, é um espaço de conexão ou exclusão, pois está sempre em relação com outros corpos e com o ambiente ao seu redor, onde certas normas e regras da sociedade são impostas sobre ele, tais como padrões estéticos e comportamentais. O corpo também pode ser visto como um espaço de compensação, pois desafia o *status quo* e oferece alternativas para questões sociais e políticas, ou seja, o corpo pode ser usado como um espaço de resistência e mudança social. Por fim, o corpo pode ser visto como um espaço de ilusão, pois é capaz de criar diferentes percepções e sensações. Por exemplo, a dança pode transportar o indivíduo para outros mundos e experiências sensoriais, criando uma realidade diferente daquela do mundo cotidiano.

Produzindo o corpo que se apresenta como um espaço altamente propício à subversão das normas e regras sociais, quando tem o poder de gerar uma realidade que se distancia significativamente da normativa, ele, o corpo, se configura, assim, como um campo fértil que incorpora uma vasta gama de possibilidades e alternativas para a experiência humana, desafiando, assim, os limites convencionais estabelecidos pela sociedade. Essa riqueza de potencialidades inerentes ao corpo como um espaço de expressão e resistência é fundamental para a compreensão da complexidade das experiências humanas e da dinâmica das relações sociais.

Meu corpo, de fato, está sempre em outro lugar. Está ligado a todos os outros lugares do mundo, e, para dizer a verdade, está num outro lugar que é o além do mundo. É em referência ao corpo que as coisas estão dispostas, é em relação ao corpo que existe uma esquerda e uma direita, um atrás e um na frente, um próximo e um distante. O corpo está no centro do mundo, ali onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em nenhuma parte: o coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual sonho, falo, me expresso, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. O meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (Foucault, 2013, p.14)

O corpo é o lugar no qual o olhar e o gesto estabelecem contato com o sensível. É por meio dele que estabelecemos contato com o mundo. É olhando o corpo que analisamos o quanto as vestimentas cobrem ou deixam de cobrir; é pelo corpo que analisamos artes como pinturas corporais permanentes ou não, perfurações ou outras intervenções corporais; analisamos padrões de beleza de cada época; o quanto as religiões interferem nas liberdades individuais, que já são reguladas, nunca “livres” totalmente; a sexualização de personagens; enfim, em condições e situações das mais variadas, como, por exemplo, em performances artísticas.

De acordo com Glusberg (2013), o corpo, quando usado como sujeito e força motriz de um ritual, está realizando uma performance, um tipo de expressão artística que objetiva provocar e romper com a arte tradicional. Ela possibilita maior envolvimento do público, incorporando técnicas do teatro, mímica, dança, fotografia, música ou cinema e possibilitando a

desestagnação da arte. Essa palavra, inclusive, “tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto” (Glusberg, 2013, p.43).

As performances, segundo o autor, “não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo” (Glusberg, 2013, p.56). Os gestos, os movimentos, seja com as pernas ou com as mãos, adquirem relevância, pois faz o observador valorizar os movimentos gerados. O corpo é, para o artista da performance, como são os espaços transformados pelos arquitetos. Continua o estudioso: “o corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo” (Glusberg, 2013, p.56). Glusberg (2013) enfatiza, pois, a importância de reconhecer o potencial do corpo e como ele pode ser moldado, seja por meio de exercícios, roupas ou outras formas de autoexpressão.

O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidas pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento característicos. Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte (Glusberg, 2013, p.57).

Por intermédio da arte/performance, o corpo se torna o meio de expressão e manifestação de ideias, emoções e identidades. Os artistas desafiam as normas e convenções sociais ao explorar as possibilidades do corpo, rompendo com as fronteiras preestabelecidas e criando novas formas de ser e estar no mundo.

5 NUDEZ E CENSURA: DO CORPO NU E DA CARNE NA ARTE

Nelson Rodrigues, em suas obras, abordava temas como virgindade, ciúmes, traição, morte, entre outros, que escandalizavam a população de sua época (talvez ainda escandalizem nos dias de hoje). Em “Toda nudez será castigada” (2012) não é diferente. A peça conta a história de Herculano, um viúvo que se apaixona e casa com a prostituta Geni, mostrando a hipocrisia, o falso moralismo, a falta de pudor e tantas outras críticas aos diversos personagens da história. Mas algo se destaca. Patrício, irmão do personagem principal, empresta uma foto de Geni em que ela estava nua e essa foto circunda toda a história da peça. Inclusive é com ela que ele apresenta a prostituta ao irmão. A foto dela nua tem, segundo Aguiar (2012)¹⁵, um significado ambíguo:

Pode ser vista como um sinal de despudoramento, de prática lasciva, de sedução exibicionista. Por outro lado, é uma imagem a ser cultivada, adorada, desejada, perseguida, um fetiche que parodia os símbolos religiosos que, dependendo de seu uso, podem tanto ser objeto de reverência íntima quanto símbolos que incitam paixões cegas, morte e destruição no caso de guerras, como já se viu inúmeras vezes na história humana.

A fotografia causa, inclusive, espanto em Serginho (filho de Herculano). “Tirou retrato completamente nua”, disse ele espantado. E de forma geral todas as cenas que envolvem nudez são tratadas como algo polêmico. O que fica em evidência é que realmente toda nudez deveria ser castigada. Esse parece ser um assunto que, mesmo em nossa época em que se coloca como tão progressista, ainda é alvo de críticas e de “castigo”. Então, neste capítulo, o foco recai sobre a nudez, que, por envolver uma dimensão carnal, frequentemente se torna sujeita à censura.

A nudez, como nos mostra a “Censorship A World Encyclopedia” (2015), tem sido um tema comum na arte ao longo da história, com exemplos que remontam a civilizações antigas, como Grécia e Roma, podendo servir a vários propósitos, como retratar a forma humana, expressar emoções, contar

¹⁵ A fonte usada não é paginada – Formato Kindle

uma história ou explorar conceitos de beleza e modos de subjetivação. Em muitas culturas, a nudez na arte foi aceita como uma forma legítima de expressão, enquanto em outras foi censurada ou restrita devido a crenças culturais ou religiosas. Em alguns casos, a nudez na arte foi vista como obscena ou inapropriada, levando a controvérsias e debates sobre a liberdade de expressão.

A representação do corpo nu acompanha a história da arte desde os tempos mais remotos. Dos desenhos rupestres à representação de anjos na pintura renascentista, chegando às *Demoiselles cubistas* e à performance, a nudez sempre esteve presente, recontextualizada de acordo com as luzes da época (Labra, 2018, p.50).

No Brasil, e em outros países, corpos desnudos nas artes eram e continuam sendo alvos de críticas de forma geral. O filme de Arnaldo Jabor baseado na peça de Rodrigues anteriormente citada foi proibido pelo departamento de censura do país na década de 1970, mesmo depois de ser exibido e receber prêmios no festival cinematográfico de Berlim, como mostra a notícia presente no dossiê de filmes brasileiros, disponível na página da FUNARTE¹⁶. Em um primeiro momento, o filme foi totalmente proibido em território nacional e, depois de passar por reexame, foi liberado com cortes e classificação etária. Isso mostra como o corpo nu incomoda a sociedade, mesmo quando se dá nos campos das artes.

Só para termos de conhecimento, há na história diversas obras de arte que sofreram interdição por apresentar nudez. Entre os diversos exemplos disponíveis, podemos citar a obra “Adam and Eve”, pintada por Mosaccio e Jan van Eyck em uma capela de Florença. A pintura retrata a expulsão de Adão e Eva do paraíso, com os dois completamente nus, mas em algum momento da história que ninguém sabe precisar os órgãos genitais foram cobertos com folhas de videira, como afirma Vines (2015). A autora explica que na antiguidade a nudez era retratada de forma natural. “In early Christianity, however, the Church discouraged the depiction of religious

¹⁶ Dossiê de filmes brasileiros – FUNARTE. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cinetrab&pagfis=6629> - Acesso em: 19 jan. 2024.

figures, although there was always more latitude where narrative subjects were concerned¹⁷ (Vines, 2015, p.10).

Outro exemplo, inclusive muito famoso, é a estátua de Davi, esculpida por Michelangelo. A estátua foi produzida, por volta do ano de 1500, em Florença, com o corpo completamente nu, mas em diversas situações a nudez exposta causou alguma revolta. Vines (2015) afirma que em 1504 a estátua foi apedrejada e que o provável motivo foi que os órgãos sexuais estavam aparentes. Já, em 1966, uma réplica dela teve que ser retirada de uma galeria em Beverly Hills, por não estar coberta por uma folha de figueira. Até pôsteres da estátua foram proibidos no Brasil, na década de 1970, por serem considerados obscenos. Ela ainda acrescenta que “not only religious leaders were offended by the nudity. In 1931 the United States Customs Bureau in New York City banned a postcard of the Sistine nudes. The law at the time considered all pictured nudity indecent¹⁸” (Vines, 2015, p.1584).

Nudity would, of course, provide continuing invitations to censorship. In 1866 *The Black Crook* [uma peça de teatro], which featured women in flesh-coloured tights, provoked the *New York Herald* to call for the arrest for “all engaged in such a violation of public decency”, and a local clergyman to compare the performance to “heathen orgies”¹⁹. (Edmonds; Jones, 2015, p.2411)

Gregersen (2015) aponta que, tanto no oriente como no ocidente, algumas vezes, “the taboo on nudity and public copulation is comparable to the censorship of pictorial pornography²⁰” (Gregersen, 2015, p.2200), isso porque em todas as sociedades há a determinação do que é adequado e o

¹⁷ “No cristianismo primitivo, entretanto, a Igreja desencorajava a representação de figuras religiosas, embora sempre houvesse mais latitude quando se tratava de assuntos narrativos” (Vines, 2015, p. 10 – Tradução própria).

¹⁸ “Não só os líderes religiosos ficaram ofendidos com a nudez. Em 1931, o Departamento de Alfândega dos Estados Unidos na cidade de Nova York proibiu um cartão postal dos corpos nus da Capela Sistina. A lei da época considerava indecente toda nudez retratada” (Vines, 2015, p. 1584 – Tradução própria).

¹⁹ A nudez, é claro, forneceria convites contínuos à censura. Em 1866, *The Black Crook* [uma peça de teatro], que apresentava mulheres em meias-calças cor de carne, levou o *New York Herald* a pedir a prisão de “todos os envolvidos em tal violação da decência pública”, e um clérigo local a comparar o desempenho de “orgias pagãs” (Edmonds; Jones, 2015, p. 2411 – Tradução própria).

²⁰ “O tabu da nudez e da cópula pública é comparável à censura da pornografia explícita” (Gregersen, 2015, p. 2200 – Tradução própria).

que não é no que diz respeito aos valores sociais, ou seja, políticas de moralidade.

De fato, é comum que a sociedade estabeleça normas e valores, e que essas normas sejam expostas em diferentes áreas da cultura, incluindo a arte. É importante notar, no entanto, que a censura pode ser um assunto controverso, especialmente quando se trata de arte e expressão criativa. Enquanto algumas pessoas podem ver a censura como uma forma de proteger a moralidade ou a sensibilidade do público, outros argumentam que a censura limita a liberdade de expressão e impede a criação de obras de arte significativas e relevantes.

Labra (2018) considera que a aversão à nudez existente no Brasil está ligada ao fato de nosso país ter uma base católica (cristã), ser “regido por mentalidade machista, com altas taxas de prostituição infantil, onde a bunda feminina é símbolo nacional” (Labra, 2018, p.52), fazendo com que o corpo despido sempre seja visto com erotização. Porém, ela ressalta sobre a importância de diferenciar a representação de um corpo pornográfico ou erótico de quando a nudez apresentada é poética (mesmo quando política), ou seja, se apresenta sem apelo sexual. A autora enfatiza a que devemos romper com a visão estreita e limitada da nudez como algo meramente sexual e sugere que é possível utilizar o corpo nu como um meio de expressão artística, poética e política, desvinculando-o de associações objetificantes e explorando sua capacidade de significar.

Fernandes (2019), em seu texto “Cartografa descontínua do corpo”, analisa três obras de artes que foram alvo de interdição no Brasil recentemente e seus artistas sofreram ataques violentos em decorrência da nudez apresentada na obra. O autor argumenta que as imagens realizadas dessas obras e vistas fora de contexto efetua um apagamento da arte, o que faz com que um corpo nu de um artista se transforme, aos olhos de quem é incapaz de entender, em um corpo de um criminoso. Os corpos expostos em uma performance “são suportes de sujeitos, ainda que em uma heterotopia, visto que na arte os espaços e os corpos são modificados, podendo até mesmo tornar-se utópicos” (Fernandes, 2019, p.83). Labra nos alerta que,

reagir com censura e escândalo a ações artísticas e obras que apresentam imagens do corpo nu, como se estas fizessem pura apologia à pornografia ou a crime sexual denota falta de informação e má-fé, ressuscitando polêmicas datadas com roupagem nova por quem evita se aprofundar em reflexões sobre o mundo, despreza histórias da arte, teorias filosóficas e seus desdobramentos na contemporaneidade (Labra, 2018, p.53).

Sendo assim, é relevante observar que a representação da nudez na arte não implica necessariamente conteúdo ou intenção sexual e não deve ser confundida com pornografia. A nudez artística é uma forma de expressão que pretende explorar vários aspectos da experiência e emoção humana, devendo ser apreciada no contexto do seu significado artístico e cultural. Por isso, Rancière (2005) entende que a educação do olhar para a arte é fundamental e só assim ela se mostra como uma forma política e de cidadania, já que a enunciação não será a mesma embora seja o mesmo enunciado.

Quando uma imagem é deslocada de sua performance, de seu lugar de representação cênica, muda-se o espaço de enunciação. O que faz, afirma Fernandes (2019), com que haja julgamento sobre o sujeito da ação, transforma o artista em um monstro. “O corpo como objeto histórico discursivo desloca do físico (o visível) para o social (o dizível)” (Fernandes, 2019, p.86).

Fernandes (2019) concluiu seu trabalho dizendo que os corpos são atravessados por relações de poder, e em toda relação de poder há resistência que tem como objeto o próprio corpo. Os artistas e organizadores das artes constantemente resistem às interdições imputadas. Inclusive, nos casos analisados por Fernandes, houve a produção de outra peça que emergiu a partir da polêmica instaurada, produzindo uma verdade outra.

Foucault (2009) expõe que a verdade não é algo que está acima ou fora do poder, mas sim que ela é construída e produzida por meio de relações de poder. Em outras palavras, onde há poder, há uma verdade sendo produzida e reproduzida. Em seu texto “O governo dos vivos”, o filósofo aponta que “a força do poder não é independente de qualquer coisa como a manifestação do verdadeiro entendido para além disso que é simplesmente útil e necessário para bem governar” (Foucault, 2009, p.16).

Para entender a proposta de Foucault, primeiro precisamos pensar em governo não no sentido estreito e atual de decisões executivas e administrativas de um sistema estatal, “mas no sentido largo e antigo de mecanismos e procedimentos destinados a conduzir os homens, a dirigir a conduta dos homens, a conduzir a conduta dos homens” (Foucault, 2009, p.21). A ação de governar pode ser exercida sobre uma casa, crianças, almas, ordem religiosa etc., sendo assim, muita gente pode realizar essa ação, seja um pai, um professor ou um pastor, por exemplo, pois o poder não é algo que está nas mãos de um grupo específico (como o Estado ou a burguesia), mas sim algo que é difuso e se manifesta em diversos níveis da sociedade. Foucault (2019, p.411) ressalta que “todos esses governos estão dentro do Estado ou da sociedade”. A exemplo desta asserção de Foucault, tivemos, no momento das exposições artísticas do governo Bolsonaro, pessoas da população interditando e julgando as apresentações que aqui trabalhamos como *corpus* da tese.

Como já dito, o corpo humano é frequentemente utilizado como uma tela para a expressão artística. Pinturas, tatuagens, performances e outras formas de arte corporal usam o corpo como meio de comunicação e expressão. Nesse contexto, o corpo se torna uma superfície de inscrição, onde o artista propõe, em suas performances, conceitos e emoções. Entretanto, sobre ele também é exercido um governo. O corpo, mesmo como superfície de inscrição integrada a um espaço enunciativo artístico, quando visto de forma deslocada por sujeitos que, segundo Fernandes (2019), “exerceram uma governamentalidade, um poder e um governo de si e do outro”, acaba por ser censurado, interditado.

A governamentalidade refere-se a um conjunto de técnicas, práticas e instituições por meio das quais o poder é exercido para regular e governar as populações. Isso inclui não apenas o governo político, mas também a gestão de instituições, normas sociais, comportamentos individuais e, até mesmo, o modo como estes sujeitos se subjetivam diante da arte. A governamentalidade é uma lente analítica que nos ajuda a compreender como o poder opera em nossas sociedades, moldando nossos comportamentos, normas e instituições, tanto individualmente (governo de si) quanto em relação aos outros (governo do outro). É uma técnica de poder

que se baseia na gestão dos indivíduos e das populações por intermédio de diversas práticas, como o controle da saúde, a educação, a segurança, a fiscalização e a regulação. Para Foucault (1987), essas práticas funcionam como mecanismos de disciplina e controle, moldando a forma como as pessoas se comportam e pensam.

Importante destacar que a governamentalidade também se aplica ao controle e gestão dos corpos dos indivíduos, em termos de saúde, sexualidade, reprodução e outros aspectos biológicos. Foucault (1987) argumenta que a sociedade moderna desenvolveu um conjunto de práticas disciplinares que visam moldar e controlar os corpos dos indivíduos, com o objetivo de torná-los mais eficientes, saudáveis e produtivos. Essas práticas disciplinares não são simplesmente impostas pelos poderes estatais, mas são re-produzidas pelos indivíduos mediante mecanismos de normalização e controle social. A partir da normalização dessas práticas, os indivíduos acabam agindo de forma autodisciplinada, de acordo com as normas e padrões estabelecidos pela sociedade.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (Foucault, 1987, p.164).

Corpos dóceis são aqueles que foram treinados e disciplinados para conformar-se às normas e expectativas da sociedade ou das instituições de poder. Foucault (1987) observa que o objetivo não é simplesmente fazer com que as pessoas obedeçam, mas sim fazê-las operar de maneira específica de acordo com as técnicas e normas que são determinadas pelo poder. Isso implica não apenas em controlar o que as pessoas fazem, mas também em moldar como elas pensam, sentem e agem.

Segundo Foucault (1987), a sociedade moderna é organizada em torno de uma ordem disciplinar e controle, em que as instituições sociais e políticas trabalham para normalizar e moldar os comportamentos e as subjetividades

dos indivíduos. Essa disciplina é alcançada por meio de uma série de dispositivos, que são instrumentos de poder e controle que operam em diferentes níveis da sociedade. Esses dispositivos incluem não apenas instituições como prisões, escolas e hospitais, mas também tecnologias e técnicas de vigilância, controle de informação e normalização de comportamentos.

5.1 Dos dispositivos: o corpo no campo do saber-poder

Segundo Agamben (2009), Foucault nunca elaborou uma definição para terminologia “dispositivo”, porém esse é um termo técnico decisivo aos pensamentos foucaultianos. O momento que o filósofo definiu esse termo foi em uma entrevista disponível em *Ditos e escritos*, volume III, no qual afirma: “o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (Foucault, *Apud* Agamben, 2009, p.28).

Agamben (2009) define o dispositivo como um conjunto de práticas discursivas e mecanismos, instituições, leis, técnicas e tecnologias que têm como objetivo produzir, regular e controlar os comportamentos e as subjetividades dos indivíduos em uma determinada sociedade e resume três pontos importantes:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edificações, leis, medidas políticas, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (Agamben, 2009, p.29).

Assim, o dispositivo é um conceito amplo e heterogêneo que contribui para instauração do controle e da regulação da vida e da subjetividade humana. O dispositivo não é um elemento neutro ou puramente técnico, mas

sim a rede na qual poder e saber se entrecruzam e se estabelecem, sendo que as relações de poder se referem às formas como o poder é exercido nas sociedades, ou como os sujeitos se inscrevem em determinadas formações discursivas a partir dos discursos que as constituem. Por sua vez, as relações de saber referem-se à produção de conhecimento, sendo que Foucault demonstra como certos conhecimentos são valorizados e privilegiados, enquanto outros são marginalizados ou silenciados. Ele investiga como o saber é usado como uma ferramenta de controle e como ele molda as formas de subjetividade e as estruturas sociais. Assim, o dispositivo se produz nas relações de saber-poder.

Ao dimensionar poder-saber, Agamben (2009, p.50) assim afirma sobre os dispositivos: “Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível”. Ou seja, à medida que os dispositivos se tornam cada vez mais presentes e abrangentes em todas as esferas da vida, torna-se difícil de ser compreendido e controlado. Isso é tão difundido na sociedade que, quase sempre, passa despercebido, tornando-se parte invisível da vida cotidiana.

Como a arte pode ser entendida como uma forma de questionar e subverter as normas e regras, um dispositivo pode ser construído para exercer controle sobre a produção artística e a sua recepção. Por exemplo, em regimes autoritários, pode haver um dispositivo de censura que proíbe a produção ou a exibição de obras de arte que sejam consideradas subversivas. Esse dispositivo de censura pode se constituir de instituições, leis, regulamentos, policiais ou militares que atuam para impedir a produção e a circulação de certos tipos de obras de arte. Além disso, a arte também pode ser controlada por dispositivos que a subordinem a interesses comerciais ou políticos. Por exemplo, as políticas de patrocínio cultural podem instituir limites sobre a produção artística ou não, com o objetivo de promover interesses específicos.

O mesmo pode acontecer sobre os corpos. A disciplina dos corpos, com frequência, está relacionada à produção de uma moralidade particular que serve aos interesses de instituições. Por exemplo, a moralidade cristã, que enfatiza a renúncia aos prazeres carnavais e a submissão à autoridade

divina, pode ser vista como uma forma de controlar os corpos e produzir sujeitos dóceis que são mais fáceis de governar. Trazendo essa questão da moralidade cristã sobre os corpos, vemos que o dispositivo da instituição religiosa recai sobre a carne, instituindo discursos sobre a sexualidade e o sexo.

A expressão "carne" é empregada de forma metafórica para se referir ao corpo humano e suas funções sexuais, de acordo com Foucault (2020). Sua argumentação gira em torno da ideia de que a sexualidade é uma construção que varia ao longo do tempo e é moldada pela sociedade. Nesse contexto, a "carne" desempenha um papel fundamental como um elemento pelo qual o poder se manifesta e controla os corpos. Em outras palavras, a "carne" é percebida como um alvo de controle e disciplina, submetida às normas sociais e culturais que regulam a sexualidade. Foucault (2020) utiliza a palavra "carne" para destacar a dimensão material e corpórea da sexualidade, enfatizando como o corpo desempenha um papel central na formação das identidades sexuais e de gênero.

Foucault (2020) afirma que o regime de sexualidade antigo era caracterizado por uma atitude diferente em relação ao sexo do que a encontrada na sociedade cristã posterior. Enquanto os antigos gregos e romanos viam o sexo como uma questão de prazer e expressão física da vida, a sociedade cristã considerava o sexo apenas para fins reprodutivos e dentro do casamento. Entretanto, os cristãos não tinham um código de conduta sobre o sexo, o casamento, a procriação e as relações afetivas entre os cônjuges; eles adotaram um que foi estabelecido por filósofos pagãos, o regime dos *aphrodisia*, e transformaram em normas morais da Igreja. Eles acreditavam que ao seguirem esses preceitos iriam manter suas intenções puras e iriam ficar longe de ações que condenavam, podendo dessa forma conquistar a vida eterna e unir-se a Deus.

A partir desses discursos, as relações sexuais passaram a ser condenadas quando não havia intenção de procriação, mas, apenas de prazer, pois, segundo Foucault (2020, p.23), "Havia um regime do sexo e uma moral do casamento". Junto a isso havia diversas regras que colocavam o corpo como templo de Cristo, e, por esse motivo, lugar controlado em todos os aspectos morais. O poder cristão não apenas reprimiu a sexualidade, mas

também a usou como uma forma de disciplina e controle social, produzindo novas formas de subjetividade e novas relações de poder.

Foucault (2020) explorou a importância da confissão na moralidade cristã. Ele argumentou que a prática da confissão, que envolve a admissão de pecados e a busca pelo perdão, criou uma relação entre o indivíduo e a autoridade religiosa. Isso permitiu que a Igreja exercesse controle sobre a vida moral das pessoas ao regulamentar seus comportamentos e desejos.

O cristianismo, como Igreja, instaurou um poder geral suscetível de “conduzir a conduta” dos homens: poder bem diferente daqueles que o mundo antigo pudera conhecer, fosse o do príncipe sobre o Império, do magistrado sobre a cidade, do pai sobre a “família”, do patrão sobre sua clientela, do Amo sobre seus servidores ou escravos, do líder de uma escola sobre seus discípulos. E se o cristianismo pôde, de uma maneira tão rápida, inserir-se na organização da “romanitas”, talvez tenha sido em parte porque trazia com ele tais procedimentos de poder: bastante novos e específicos para não serem imediatamente incompatíveis com aqueles que já existiam, bastante eficazes para responder a todo um conjunto de necessidades recentemente surgidas. O poder pastoral tornou-se uma instituição simultaneamente global (concernente, em princípio, a todos os membros da comunidade), especializada (porque tem objetivos e métodos próprios) e relativamente autônoma (mesmo se está ligada a outras instituições nas quais interfere ou sobre as quais se apoia) (Foucault, 2020, p.23).

Depois, com santo Agostinho, a visão sobre o sexo ficou ainda mais pessimista e austera, uma visão “que não pensa a natureza humana senão por meio da queda, e afetando as relações sexuais, conseqüentemente, de um índice negativo” (Foucault, 2020, p.46). Inclusive, Agostinho continua sendo referência para compreensão de assuntos cristãos. Sendo assim, esse moralismo que inicialmente era parte de um código de conduta pagão é agora considerado como cristão, sendo ainda propagado nas relações atuais.

A relação entre a moral cristã e a moral antiga não é simplesmente de oposição, como se o cristianismo representasse uma cultura da austeridade (monogamia, abstenção, virgindade) e o paganismo, uma cultura permissiva ou tolerante, mas, antes, de continuidade e diferenciação. [...] O cristianismo encontrou uma nova modalidade de controlar os indivíduos através de sua sexualidade (Castro, 2009, p.382).

Fica claro que, ao estabelecer normas e regulamentações em relação à sexualidade, o cristianismo exerceu influência sobre a vida e o comportamento dos indivíduos, controlando e moldando suas expressões sexuais de acordo com seus princípios morais específicos, enfatizando princípios como a castidade, a procriação dentro do casamento e a repressão dos desejos sexuais considerados "imorais" ou "pecaminosos". Além disso, é preciso reconhecer como santo Agostinho está ligado a isso.

De acordo com Foucault (2020), a contribuição de Agostinho para a história da sexualidade foi introduzir a noção de que a sexualidade deveria ser controlada por uma disciplina moral que visava o controle dos desejos e paixões sexuais. Foucault argumenta que o controle das paixões sexuais e disciplina moral foi fundamental para a formação de uma nova moralidade sexual que se estabeleceu a partir da Idade Média e que se tornou a base para o desenvolvimento da moralidade sexual moderna. Segundo Foucault (2020), Agostinho esboçou a possibilidade de uma nova forma de controle sobre a sexualidade, que iria se tornar cada vez mais sofisticada ao longo do tempo.

Com isso, afirma Foucault (2020), tudo o que for considerado resultado de desejo ou libido, ou seja, fraquezas da carne, seria classificado como uma falha. Além disso, os princípios cristãos de "moralidade veem no sexo o pecado, tanto que a tentação de Eva e Adão é uma metáfora do descobrimento do sexo, o que provocou a expulsão de ambos do paraíso" (Coito, 2008, p.222). A moralidade não é apenas uma questão de crença religiosa, mas também uma forma de controle social exercida por instituições religiosas e políticas. A nudez, inclusive, é mal vista, pois ela seria considerada como estímulo para copular. Algo exposto, como afirma Foucault, inclusive, com a história da criação de Adão e Eva, pois eles estavam no paraíso e após desobedecerem a Deus passaram a se enxergarem desnudos e ficaram envergonhados. Esse sentimento de humilhação é para nos levar à interpretação de que aquilo que causa desejo carnal deve ser evitado.

Sobre sua nudez, o homem e a mulher lançam “olhos perversos” porque, já e doravante habitados pelo mal, reconhecem assim aquilo que perverte agora toda a natureza humana e faz enrubescer seu orgulho – seu “astucioso orgulho” –, quer dizer, o próprio princípio da falta na qual caíram. Na relação dos olhos que acabam de se abrir com o sexo que se deve cobrir, este aparece como a manifestação de uma depravação global da natureza humana (Foucault, 2020, p.281).

O fato de a Igreja e as doutrinas cristãs promoverem uma visão da sexualidade como pecaminosa, impura e que deveria ser controlada, beneficia a construção de tabus em torno da sexualidade, inclusive sobre a nudez. Vemos, então, que a censura contra nudez na arte muitas vezes é associada com o conservadorismo cristão, uma vez que os conservadores tendem a valorizar a tradição, a moralidade e a manutenção de normas sociais, por acreditar que a nudez é inapropriada e pode ser vista como imoral e ofensiva para determinados grupos sociais, ao associarem a nudez ao sexo e o sexo à libido.

Foucault (2020) explica que para Agostinho a libido é o que torna o corpo visível e vergonhoso, ligando à morte espiritual e física. Agostinho “abre um campo de análise e, ao mesmo tempo, esboça a possibilidade de um ‘governo’ das condutas sob um modo bem diferente da alternativa entre a abstenção e a aceitação [...] das relações sexuais” (Foucault, 2020, p.284). O ponto notável aqui é que Agostinho introduziu a ideia de que o desejo sexual é uma força que pode ser governada e regulada. Continua o filósofo:

A libido, em todo caso, se manifesta hoje na forma do involuntário. Aparece neste suplemento que se ergue além do querer, contudo não é senão o correlativo de um defeito e o efeito de uma decadência. [...] O involuntário do sexo decaído é a ereção, porém, igualmente, a impotência. [...] Porém Agostinho vê a forma do involuntário também na impossibilidade de dissociar o ato sexual destes movimentos que não se controla e da força que os arrebatava (Foucault, 2020, p.285).

Para dispositivos religiosos, a nudez é considerada inapropriada ou até mesmo pecaminosa, e é regulada por meio de normas e regras sociais. Por esse motivo, a nudez também acaba sendo alvo de censura em várias épocas e contextos, como exemplificados no início deste capítulo. A censura

pode, assim, ser vista como uma manifestação das relações de poder na sociedade, pois apresenta valores e normas que moldam o que é considerado aceitável ou inaceitável na arte. Além disso, ela molda o que é considerado verdadeiro ou falso, certo ou errado em uma determinada sociedade. Ao censurar certas obras de arte, governos e instituições podem moldar valores e normas culturais e reforçar sua própria autoridade.

Os dispositivos disciplinares produzem não apenas a obediência, mas também a conformidade, a normalização e a padronização dos indivíduos, tornando-os mais dóceis e previsíveis. Sendo assim, os dispositivos religiosos são uma forma de controle social, uma vez que buscam moldar e eliminar o comportamento e as crenças dos indivíduos em uma comunidade ou sociedade. Eles resultam do cruzamento de relações de poder e de saber, uma vez que as práticas religiosas e os textos sagrados são produzidos e controlados por instituições religiosas que detêm o poder de interpretar e definir os significados e as práticas corretas.

Em última análise, a censura sobre nudez na arte é uma violação à liberdade de expressão e à autonomia artística, estabelecendo as normas e valores sociais em uma determinada época ou contexto, por um determinado grupo e/ou sociedade.

6 NAS ANÁLISES: O ARQUIVO NO (ENTRE)VER DAS ENUNCIABILIDADES, DAS DIZIBILIDADES E DAS VISIBILIDADES

Para pontuar as obras que foram censuradas por apresentarem nudez no decorrer do governo Bolsonaro, a página *Observatório de Censura à Arte*²¹ foi escolhida por apresentar fatos que tiveram sua veracidade comprovada e ser um veículo de jornalismo cultural alternativo bem estruturado e comprometido com as informações que se dispõe a apresentar. A equipe encarregada pela administração da página é a Nonada Jornalismo, uma organização sem fins lucrativos, composta por repórteres, que buscam um viés decolonial para as múltiplas vozes que formam a cultura brasileira²². No site, a apresentação do Observatório é a seguinte:

O Observatório de Censura à Arte é um projeto de cunho jornalístico, voltado a mapear os casos de censura às expressões artísticas no Brasil desde o episódio do Queermuseu, escolhido aqui como marco devido à repercussão emblemática (Observatório de Censura à arte, 2017).

No contexto midiático contemporâneo, as mídias, como o Observatório de Censura à Arte, que é de cunho jornalístico, desempenham um papel fundamental na construção e disseminação do conhecimento. O arquivo midiático desempenha um papel de registrar eventos e informações que contribuem para a construção da história e da memória coletiva e, nesse caso, é um espaço de contestação para as censuras e arbitrariedades realizadas pelo governo e por seus seguidores.

Como dito, a primeira exposição que eles registraram a censura foi a do Queer museu, ocorrida em setembro de 2017, na qual havia obras de 85 artistas que exploravam temáticas relacionadas à diversidade de gênero, sexualidade e identidade. A exposição foi alvo de intensas críticas e acusações de promover conteúdo supostamente ofensivo e imoral. Essas acusações, especialmente as relacionadas à incitação à pedofilia e à zoofilia,

²¹ Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/about> - Acesso em: 19 jan. 2024.

²² Disponível em: <https://www.nonada.com.br/sobre-2/> - Acesso em: 05 jun. 2024.

ganharam ampla repercussão e levaram ao fechamento prematuro da exposição. Sobre esse episódio, Gaudêncio Fidelis, o curador da exposição, afirmou que: “Essas narrativas falsas que eles construíram crescem e se juntam às narrativas de grupos ligados ao Bolsonaro e outros setores ultraconservadores da sociedade” (Observatório de Censura à arte, 2017).

A construção dessas narrativas está ligada à disseminação de desinformação e à instrumentalização de temas sensíveis, como a pedofilia, para desacreditar e silenciar vozes que questionam as normas e os valores estabelecidos. Grupos ultraconservadores utilizaram a exposição como uma plataforma para promover suas próprias agendas e incitar a censura à arte que desafia as normas tradicionais. Isso, inclusive, aconteceu durante todo governo de Bolsonaro (2019-2022).

Obras de arte são mais do que meras representações do real, são signos complexos que envolvem linguagens dentro de si mesmas. Elas funcionam como veículos que escavam nas camadas mais profundas da cultura e da sociedade, trazendo à tona valores, crenças e ideias subjacentes. No entanto, a interpretação desses signos é altamente movida pelas condições de produção, bem como pelas visibilidades e enunciabilidades que uma sociedade e uma época específicas permitem, afinal os discursos não são neutros nem baseados apenas em uma noção de verdade, mas são moldados por relações de poder específicas e contextos históricos.

Um exemplo eloquente dessa dinâmica é a censura de obras de arte que apresentam nudez. A nudez, por si só, é um tema que pode ser interpretado de maneiras diversas, dependendo do contexto cultural e social. Em muitos casos, a nudez artística é uma expressão da forma humana, uma celebração da beleza do corpo ou uma exploração da vulnerabilidade humana. No entanto, as políticas de censura costumam se basear em interpretações moralistas da nudez, considerando-a obscena ou ofensiva. Isso demonstra como as condições de produção e os valores culturais podem inscrever a arte no campo do signo censurável.

Sete imagens foram selecionadas a partir do *Observatório de censura à arte* para ilustrar essa interseção entre arte, censura e nudez. Cada uma dessas obras, em seu próprio contexto, desafia as normas culturais e sociais,

provocando debates sobre a liberdade de expressão, a moralidade e os limites da representação artística. Ou seja, o critério para a escolha desses sete enunciados e não outros, além do fato de terem sido censurados no intervalo dos anos de 2019 e 2022, foi a razão pela qual as obras foram censuradas. No caso, todas elas foram alvo de restrições de exposição devido à presença de nudez.

Esse critério de seleção destaca a importância de analisar como a nudez é frequentemente usada como pretexto para a censura artística por governos ou grupos conservadores que tendem a ser mais propensos a impor políticas de censura com base em sua visão específica da moralidade. Essas imagens, ao serem censuradas sob a justificativa de apresentarem nudez, nos convidam a pensar sobre como a arte funciona como um signo que contesta as complexidades das sociedades e das épocas em que é criada / exposta. Elas nos lembram de que a arte não é uma mera cópia do real, mas um veículo poderoso para (re)construir valores culturais e crenças, à medida que desafia e expande as fronteiras do que é aceitável e significativo em nosso mundo.

Devemos destacar que o *corpus* não se limitará apenas às imagens em si, mas também abrangerá os pontos de vista dos autores das obras analisadas. Além disso, será enriquecido com outras perspectivas, obtidas a partir de notícias que contextualizam as obras e discutem o momento de sua interdição. Isso proporcionará uma visão abrangente e multifacetada do tema em análise. Esses enunciados formam um monumento de arquivo, pois suas narrativas abordam os temas arte, nudez e censura, nos permitindo reconstruir o evento histórico que foi o governo Bolsonaro. Dito isso, logo abaixo trazemos o *corpus* em análise, quais sejam: *Literatura exposta* (2019), *O Sangue no Alguidá*, *Um Olhar Desde O Realismo Sujo Latino-Americano* (2019), *Dança das Cadeiras* (2019), *Ruína* (2020), *TODXS XS SANTXS - RENOMEADO #EUNÃOSOUDESPESA* (2020), *Praia* (2022), *Trópicos — A Vênus do fim do mundo* (2022).

6.1 Literatura exposta (2019)

Literatura exposta, como bem nos mostra o *Observatório de Censura à Arte*, é uma mostra que tem como proposta traduzir em performances textos literários que foram escritos por escritores da periferia do Rio de Janeiro. Sendo assim, foram selecionados dez escritores periféricos, e, para cada texto produzido, um artista plástico produziu uma obra. A exposição propõe uma reflexão sobre a relação entre o texto verbal e a imagem, e como esses elementos podem se complementar e transformar um ao outro. O objetivo é dar voz para à literatura marginal.

Bourdieu (1996) argumenta que a definição da arte e a compreensão da profissão de artista não podem ser separadas de seu campo de produção, que inclui instituições, público, circulação de obras e exposições. Ademais, a própria estrutura do campo artístico, com suas instituições, desempenha um papel preponderante na legitimidade das obras. A consolidação desses espaços como guardiões da arte, respaldados por uma história cultural, reforça certas expressões artísticas em detrimento de outras, contribuindo para a perpetuação de hierarquias e estereótipos. Levando isso em consideração, analisamos a mostra *Literatura Exposta* (2019), de supervisão do curador de artes plásticas Álvaro Figueiredo, e do curador literário Julio Ludemir, que, estando em uma posição favorecida no campo da arte, como curadores, possibilitaram que as obras selecionadas por eles recebessem a denominação de arte, algo que, muitas vezes, não é acessível para obras da periferia.

Em janeiro de 2019 a mostra teria seu encerramento na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, e teceria críticas à tortura ocorrida na ditadura Militar, com a performance de duas atrizes que interagiriam com a obra *A voz do ralo é a voz de deus* (com áudios do torturador Brilhante Ustra). A inspiração veio do conto de Rodrigo Santos, que retrata um tipo de tortura específico, pela qual eram inseridas baratas dentro da vagina de mulheres. Porém, um dia antes da apresentação, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro cancelou a mostra com o argumento de que haveria nudez.

De acordo com o ex-governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, a exposição estava autorizada, mas no contrato não havia apresentação com performance humana, muito menos apresentando nudez. Ele afirmou que não houve censura, pois “se trata do descumprimento do contrato. O contrato foi descumprido e uma vez descumprido ele não pode ser executado no espaço público²³”, fala apresentada na matéria da G1, em janeiro de 2019. O curador de artes plásticas Álvaro Figueiredo fez questão de expor seu ponto de vista:

Fecharam nossa exposição um dia antes da data oficial como forma de impedir que as performances da finissage acontecessem. Comuniquei com antecedência o teor das performances à direção da Casa, foi autorizado e ontem à noite enviaram esse comunicado. Esse é o governo que temos. A arte vai sobreviver à censura (Observatório de censura à arte, 2019).

Além disso, conforme reportado pelo Andes²⁴, a performance enfrentou censura prévia. Em uma exposição anterior, a intenção era que a voz emergisse do bueiro fosse a de Bolsonaro, contudo, a Casa França-Brasil vetou essa representação. Inicialmente, os organizadores substituíram o áudio por uma receita de bolo, um claro sinal de que houve censura, ecoando práticas da época da ditadura, quando os militares trocavam conteúdo censurado nos jornais por receitas. Posteriormente, para uma nova exibição, optaram pela voz de Ustra.

Ainda assim, a performance foi proibida de ser exposta. Em protesto, ela foi realizada na rua no centro da cidade, como mostra a imagem abaixo. Eles utilizaram uma tampa de bueiro e baratas de plástico e, além disso, a atriz não se apresentou completamente nua, mas usando um vestido erguido e uma roupa íntima que tinha a cor muito parecida com sua pele. A escolha de não se apresentarem completamente nus, mas utilizando vestimentas que se assemelham à pele, marca uma forma de contornar a alegação de nudez feita pela Secretaria de Cultura e ao mesmo tempo manter a força simbólica da performance.

²³ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/01/13/governo-do-estado-do-rj-cancela-exposicao-na-casa-franca-brasil.ghtml> - Acesso em: 19 jan. 2024.

²⁴ Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/rio-de-janeiro-governador-censura-exposicao-que-fazia-alusao-a-ditadura1> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Literatura exposta (2019) - Foto de Leticia Sabbatini



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A mostra *Literatura Exposta* (2019) pode ser vista como um exemplo concreto da concepção de arte como signo, pois podemos entendê-la como uma linguagem que escava sobre si mesma outras linguagens (corporal, sonora, verbal etc.) e oferece possibilidades de (re)construir valores e crenças culturais sobre o tema abordado e também sobre a nudez, sendo necessário conhecer as condições de produção das enunciabilidades e visibilidades em que ela foi realizada. Na arte, essa visão implica que um símbolo ou elemento visual não possui um significado intrínseco, mas é carregado de significação por meio de sua relação com outros elementos e com o contexto cultural, histórico e social em que é inserido. Ademais, como já foi dito, podemos pensar no corpo como uma materialidade na qual ou pela qual a arte é realizada.

O corpo humano transcende sua mera materialidade, constituindo-se, segundo a visão foucaultiana, em uma construção social intrincada. Não se trata meramente de uma entidade biológica ou natural, mas sim de um produto moldado por uma complexa rede de relações de poder e normas socioculturais. É alvo de investimentos, marcado por instituições e sociedades, e submetido a normas e cerimônias que criam um ambiente de controle e disciplina. Dessa forma, o corpo se torna um elemento fundamental na expressão e perpetuação do poder em diversas esferas sociais.

Essas relações de poder não apenas regulam e controlam o corpo, mas podem também produzir diferentes significados e interpretações sobre a nudez. Como forma de expressão corporal, a nudez desafia a ordem estabelecida e rompe com a continuidade das normas e expectativas sociais. Ao expor o corpo nu, os indivíduos se engajam em um ato de resistência, libertando-se dos limites prescritos pelos códigos sociais e culturais. Podemos compreender, então, o corpo nu como descontinuidade. Ao expor o corpo nu em uma performance, os artistas podem chamar a atenção para as dinâmicas de poder em jogo e destacar as maneiras pelas quais construções sociais moldam nossa compreensão e percepção da nudez.

O corpo em performance possui uma enunciabilidade própria, pois ele fala e se expressa por meio de seus movimentos, gestos, posturas e interações com o ambiente. É por meio dessas expressões corporais que os artistas inscrevem na arte seus conceitos e emoções ao público. A enunciabilidade do corpo em performance está intimamente ligada à capacidade de enunciar por meio da visibilidade, como na performance aqui analisada. O corpo nu parte do já-dito em que se inscreve, dentro de uma ordem outra, ao dizer na emergência do discurso uma verdade. Ao examinarmos o discurso artístico do corpo nu na performance, estamos explorando não apenas a nudez como forma de expressão, mas também como um discurso que evidencia as complexidades da sociedade e da cultura em que está inserido.

Segundo Glusberg (2013, p.52), “o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural”, sendo que dar significado aos gestos, os movimentos e tudo que envolve uma performance, faz colocar o espectador “no tempo próprio do artista”. Em uma performance, todos os elementos importam, sendo necessário levar em consideração cada um de seus detalhes. A performance artística mergulha profundamente no discurso expressivo do corpo, no qual gestos, movimentos e transformações se tornam a essência dessa linguagem não verbal. Essa expressão artística trabalha intensamente com o que o corpo significa, destacando não apenas sua presença física, mas também a narrativa que emerge dos movimentos e expressões, tornando-se um discurso vivo que transcende as palavras.

É importante ressaltar que uma fotografia de uma performance é um recorte dela, sendo assim, essa análise leva em consideração esse recorte. Na imagem acima a atriz está deitada no chão, com pernas e braços abertos e cabeça de lado, o que nos remete a um corpo desmaiado ou até morto. Ao apresentar o corpo “artisticamente” como abandonado ao chão, a imagem evoca um estado de abandono e desvalia, insinuando uma experiência de marginalização ou repressão, próprio de um processo de tortura, como foi realizado durante a ditadura militar.

A exposição do corpo nu de forma vulnerável na performance remete a um corpo histórico violado, invadido e ferido, abrindo espaço para uma análise das violências enfrentadas pelos corpos, principalmente o corpo feminino, ao longo da história e nas diferentes esferas sociais. Ao confrontar o público com a vulnerabilidade do corpo, essa performance busca chocar e estimular reflexões profundas sobre as injustiças e atrocidades cometidas contra as mulheres na ditadura. É uma maneira de reivindicar a voz e a visibilidade dessas experiências dolorosas, assim como trazer este arquivo do monumento sobre as questões coletivas.

A mostra *Literatura Exposta* pode ser vista como um acontecimento inserido no campo artístico, regido por um sistema que define o que pode ou não ser dito. Analisar a mostra arqueologicamente, sob a perspectiva das regras de suas práticas discursivas e considerando a noção de campo como nos apresenta Bourdieu²⁵, nos permite compreendê-la como um lugar de produção de poder e saber, pois o corpo na performance se apresenta como espaço no qual a força soberana é aplicada, sendo o ponto de manifestação do poder e a oportunidade de reafirmar a assimetria das forças, como afirma Foucault (1987). Ou ainda, como argumenta Fernandes,

o corpo do artista em cena não é o corpo do mesmo artista em seu convívio cotidiano, ainda que os objetos empíricos coincidam. Ancorados no pensamento de Michel Foucault, abordaremos o corpo como materialidade discursiva, como heterotopia integrante de uma biopolítica que se agrega à política do presente (Fernandes, 2019, p.82).

²⁵ “Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em partes determinadas por elas)” (Bourdieu, 1983, p. 89).

Ao considerar o corpo como uma heterotopia, podemos interpretá-lo como um espaço físico onde diferentes narrativas, significados e discursos se entrelaçam. Em especial, as performances artísticas são espaços privilegiados nos quais o corpo se torna um *locus* de subversão, desafiando as normas e oferecendo uma visão alternativa da relação entre o indivíduo e seu entorno. Na imagem da exposição, o corpo seminu, abandonado ao chão, pode ser compreendido como um espaço que sofreu os horrores da tortura, que realizavam na época da ditadura militar no Brasil, mas também um espaço de resistência e contestação, pois é uma performance que aconteceu à revelia daqueles que a censuraram.

Enquanto a sociedade impõe suas regras e expectativas, temos na arte a possibilidade de criar espaços alternativos e imaginários, na qual ideias, perspectivas e possibilidades não convencionais podem ser exploradas, já que temos uma forma de questionar as normas sociais, subverter hierarquias e desafiar concepções tradicionais, por meio de uma conduta outra, que não é da normalização e da disciplina.

As heterotopias de desvio surgem como espaços de exclusão, segregação e marginalização, em que são confinados os sujeitos considerados desviantes pela sociedade, os homens infames, e ainda podemos acrescentar as artes infames. Esses espaços isolam aqueles que não se encaixam nos padrões normativos, como prisões, manicômios e outros locais de exclusão social. São espaços que não estão integrados à ordem social, mas que, paradoxalmente, reforçam a normatividade ao afastar os indivíduos considerados como desviantes, mantendo-os à margem da sociedade. Dito de outro modo, temos na arte uma heterotopia de desvio, na qual o corpo nu se dá como marginal e se imbrica com o espaço também marginal, a rua, a qual não comporta a visibilidade da imagem da nudez.

Sobre a tortura representada, é importante destacar que baratas carregam sujeira, transmitem doenças e infestações. Na literatura, a representação das baratas normalmente está associada a aspectos negativos, podendo abranger desde a representação do nojo e da repulsa até a reflexão sobre temas mais amplos, como a alienação, a morte, a opressão social, a decadência e a natureza humana, como em *Metamorfose*, de Franz Kafka, novela na qual o protagonista acorda transformado em um inseto,

especificamente descrito como uma barata. A presença da barata nessa obra simboliza a alienação, a estranheza e o distanciamento do protagonista em relação à sociedade.

A presença das baratas na performance não se limita à invasão física. Representa um rompimento simbólico no espaço imaginativo do espectador. Essa irrupção do novo surge quando o corpo nu, em sua exposição, em conjunto com a presença grotesca e bizarra das baratas, transcende as categorias preestabelecidas. Essa transgressão desafia e subverte as fronteiras tradicionais no âmbito da representação estética, confrontando e convidando à reflexão sobre novas possibilidades de expressão artística. Como afirma Courtine (2013)²⁶,

o paradoxo de tais imagens pretende que a necessidade do distanciamento seja proporcional à intensidade do sofrimento encenado, e à proximidade inicialmente ressentida em face deste: quanto maior o sofrimento mostrado, mais vive a compaixão, mais radical o distanciamento.

Da mesma forma, o bueiro também tem conotações negativas. Podemos pensá-lo como um lugar de passagem da escuridão e do perigo, local onde podemos encontrar baratas, ratos e outras criaturas perigosas, ou seres considerados repulsivos, o que se dobra sobre a voz do torturador Brilhante Ustra – já que a voz dele sai do bueiro – explicitando uma relação em que o poder é evidenciado e na qual o corpo nu reatualiza um contexto histórico que se repete.

As relações de poder estão marcadas nesses signos (bueiro, baratas, voz do torturador), pois é o corpo desnudo da mulher caída ao chão que está em contato com as baratas e o bueiro, este como uma heterotopia tal qual do cemitério, onde se enterram os mortos, já que não só saem as baratas, mas a voz do torturador, produzindo assim uma duplicidade do lugar: dali saem as baratas e sai a voz, só que não mais ao lado da igreja e nem separado da cidade, mas na rua do centro da cidade.

A nudez e a vulnerabilidade do corpo na performance podem ser entendidas como uma forma de expô-lo ao olhar do outro, sujeitando-o à

²⁶ A fonte usada não é paginada – Formato Kindle.

vigilância e a inquirição. Além disso, a tortura é uma forma extrema de disciplinamento de corpos, na qual o poder é exercido de maneira brutal e violenta para impor obediência, submissão e controle sobre os indivíduos. Por meio da tortura, busca-se moldar e reprimir sujeitos que são submetidos a esse sofrimento físico e psicológico. Segundo Foucault (1987, p.37),

o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não reconcilia; traça em tomo, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados. E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo.

Podemos, inclusive, pensar como o opressor, representado na figura masculina de Brilhante Ustra, detém o poder de fala e é capaz de impor sua vontade, mesmo sem a presença física, enquanto a mulher é colocada em uma posição de submissão e silenciamento. O poder, segundo Foucault (1987), não é uma entidade estática, monolítica ou exclusiva de uma classe dominante. Ele se desdobra em estratégias e táticas, tecendo relações tensas entre os indivíduos e as estruturas sociais. Essa obra nos mostra que a nudez na arte não é apenas um ato de exposição física, mas uma expressão poderosa que evoca/provoca uma resposta emocional intensa, quando os sujeitos por ela são afetados.

Esse corpo sem roupa instaurou um dizer interditado em suas condições de produção, no período entre os anos de 2019 e 2022. Interdição, ou seja, a proibição de falar sobre determinados assuntos em certas circunstâncias, como afirma Foucault (2014), que tem como justificativa o tabu sobre o tema nudez, neste caso, por ser frequentemente associada a conceitos de moralidade e ética, tanto pelos dispositivos religiosos²⁷, quanto por outras instituições sociais.

²⁷ “Os dispositivos são precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: antes como dizia na entrevista de 1977, “a rede (*le réseau*)”

No caso específico, a censura foi realizada pelo próprio governo do estado, sob o comando de um governador do Partido Social Cristão (PSC), eleito, assim como o presidente Bolsonaro e com o apoio dele, com discursos moralistas, baseados em fundamentalismo religioso. Por mais de uma vez, suas ações tiveram como plano de fundo preconceitos fundamentados em religião, como revogar decreto que punia pessoas por homofobia, por ser pressionado pelos eleitores evangélicos.

Essa interseção entre moralidade cristã, controle da sexualidade e a associação entre nudez e pecado moldou a percepção cultural, resultando na censura de representações artísticas que envolvem corpos nus, especialmente quando associadas à sexualidade. A censura, enquanto relação de poder, instaura um dizer sobre o que é certo ou errado, o que é permitido ou inaceitável e o corpo nu, como já mencionado, é pecaminoso enquanto exposição. Ao censurar obras de arte, governos e instituições moldam valores e normas socioculturais e reforçam seu poder de autoridade. Conforme Foucault (1987, p.163 e 164),

O corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. [...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”.

Como já dissemos, os mecanismos disciplinares não só buscam criar obediência, mas também promovem a conformidade, a normalização e a padronização dos indivíduos, tornando-os mais dóceis e previsíveis. Portanto, os dispositivos religiosos representam uma forma de controle social, pois buscam moldar e regular o comportamento e as crenças dos indivíduos dentro de uma comunidade ou sociedade. Eles são o resultado da intersecção de relações de poder e conhecimento, uma vez que as práticas religiosas e textos sagrados são produzidos e controlados por instituições

que se estabelece entre estes elementos”. [...]. Certamente o termo, no uso comum como no foucaultiano, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares), que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, p. 33-35).

religiosas, detentoras do poder de interpretar e definir os significados e as práticas consideradas corretas.

A reação e a ação dos curadores e artistas diante do cancelamento da mostra *Literatura Exposta* pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro evidenciam a resistência e a busca por formas alternativas de expressão em face da censura. Alguns artistas veem a desobediência civil – “entendo aí movimentos coletivos de contestação, não protestos isolados” (Gros, 2018, p.73) – como uma forma de resistir à censura. Isso pode envolver a exibição pública de obras proibidas, mesmo que isso resulte em detenções ou confrontos legais. Ao realizar a performance na rua, eles reafirmaram a importância da liberdade de expressão e da arte como meios de questionar, criticar e promover reflexões sobre temas sensíveis, como a tortura ocorrida durante a ditadura militar. Segundo Gros (2018, p.77),

Se retomarmos o que foi delimitado pelos teóricos políticos como “desobediência civil” e cruzarmos as análises, chegaremos mais ou menos à seguinte especificação: a desobediência civil designa o movimento estruturado de um grupo, e não uma contestação pessoal. Supõe a organização de um coletivo estruturado por regras determinadas de resistência, um credo comum, ordenado para um objetivo político preciso: em geral, a revogação de uma lei ou de um decreto considerados escandalosos, injustos, intoleráveis.

Essa ação de protesto, ao levar a performance para a rua, também destaca a importância da participação do público na fruição estética. Como discutido, Rancière (2005) propõe pensar a estética não como uma teoria geral da arte, mas como um regime específico de identificação e pensamento das artes, relacionado à articulação entre práticas artísticas, formas de visibilidade, e modos de pensamento. O autor também observa que as práticas artísticas são maneiras de fazer, que modificam as maneiras de ser e as formas de visibilidade. Ele argumenta que a arte desempenha um papel na partilha do sensível e na política, determinando quem pode participar do comum e como. O conceito de “partilha do sensível” refere-se, segundo Rancière (2005), a um sistema de evidências sensíveis que revela tanto a existência de um comum compartilhado quanto dos recortes que definem lugares e partes exclusivas desse comum. Ele destaca que a partilha do

sensível não é apenas uma questão de visibilidade, mas também de quem pode participar e como eles participam desse comum.

Levando a performance para um lugar de grande circulação, os artistas buscaram alcançar um público mais amplo e envolver a comunidade em uma reflexão coletiva sobre os temas abordados. A rua, como espaço público, torna-se um lugar de enunciabilidade e dizibilidade, permitindo instaurar um dizer outro ao público que, de outra forma, não teria acesso à exposição cancelada. Aliás devemos destacar, como afirma Foucault (1988, p.90), que

onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. [...] Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa — alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.

A arte se manifesta como um meio de confrontar a censura e as tentativas de silenciamento. Entra como uma outra ordem discursiva, desafiando as normas e convenções estabelecidas na sociedade e permitindo a expressão de ideias e perspectivas que, frequentemente, são marginalizadas ou silenciadas. Ao romper com as estruturas de um já-dito, a arte se torna uma forma poderosa de resistência, questionamento e transformação, ao trazer o novo na volta de seu acontecimento.

A arte oferece um espaço de liberdade e criação na qual diferentes narrativas e significados podem ser explorados. No entanto, surge uma questão crucial: “a arte não é óbvia” (Costa, 2022, p.12), e não existe garantia de que todos a compreenderão, visto que “é uma arte que reconhece sua condição precária, sua dependência em relação à atividade reflexiva do outro, ao ato da imagem realizado no corpo do outro” (Costa, 2022, p.165). Assim, como nos ensina Costa (2022), a apreensão da arte muitas vezes

repousa na habilidade de cada indivíduo em se predispor a novas interpretações, na percepção das intrincadas camadas que permeiam cada obra. Ela se apresenta como um convite para imergir na multiplicidade de significados não imediatamente transparentes, desafiando-nos a explorar os confins da compreensão e a reconhecer a magnitude da perspectiva do outro na tessitura do significado artístico. Vemos que esta regularidade se mantém ao longo das análises. Então, o próximo objeto artístico que vamos analisar é *O Sangue no Alguidá, Um Olhar Desde O Realismo Sujo-Latino Americano*, produzido no diálogo entre Gerson Fogaça e Juan Pedro Gutiérrez.

6.2 O sangue no alguidá, um olhar desde o realismo sujo latino-americano (2019)

Como é apresentado no *Observatório de Censura à Arte*, *O Sangue no Alguidá* é um diálogo entre as obras de Gerson Fogaça, pintor brasileiro, e Juan Pedro Gutiérrez, escritor cubano. A exposição conta com quadros, colagens e fotografias que retratam os personagens das obras do cubano, que abordam temas relacionados à sexualidade e ao erotismo, mas ao mesmo tempo trata da degradação social. Juan Pedro Gutiérrez, como mostra a página da *Companhia das Letras*²⁸ é um autor, artista plástico e comunicador de Cuba, que goza de renome global por ser considerado um dos escritores mais hábeis na emergente narrativa cubana contemporânea. Suas histórias permeiam a realidade de uma sociedade, por isso, abordam vida, morte, reprodução, prazer e outros temas considerados tabus com muita naturalidade. Ao transportar isso para uma obra visual, Gerson Fogaça incomodou o público mais conservador.

O que chama a atenção é que as obras de Fogaça não são objetivas, o que costumamos chamar de arte abstrata. Segundo Gombrich (2000), talvez a palavra abstrata não seja a melhor para designar esse tipo de arte, e que os termos “não-objetivas” ou “não figurativas” sejam melhores. No entanto, o

²⁸ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01123>. Acesso em: 06 jan. 2024.

rótulo atribuído às obras não é o aspecto mais importante; o foco principal deve recair sobre as obras em si. O autor destaca que os primórdios dessa forma de arte remontam a Wassily Kandinsky, com sua exploração de acordes cromáticos expressionistas.

Posteriormente, ainda segundo Gombrich (2000), diversos artistas de diferentes movimentos passaram a criar obras baseadas no mesmo princípio, incluindo figuras renomadas como Pablo Picasso (cubismo), Pierre Bonard (Art Nouveau), Henri Matisse (Impressionismo) e muitos outros. Cada um deles, à sua maneira, produziu obras que abandonaram a tentativa de representar o mundo de acordo com a percepção visual convencional. Gombrich (2000) ressalta que o interesse em tais obras reside não no tema retratado nem nas formas específicas, mas sim na maneira como essas obras rompem com a abordagem tradicional da representação visual. A arte não-objetiva desafia a ideia de que a pintura ou a escultura devem imitar o mundo visível. Em vez disso, ela concentra-se na expressão de emoções, na exploração das qualidades dos materiais e na criação de uma linguagem visual única. Gombrich (2000, p.406) acrescenta que

o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar e em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que não existia antes. Não apenas uma cópia de um objeto real, por mais habilidosa que seja, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa que seja, mas algo mais importante e duradouro do que ambas; algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares de nossa trivial existência. Se quisermos entender essa disposição de espírito, devemos reverter à nossa própria infância, a uma época em que ainda somos capazes de fazer coisas de tijolo e areia, quando transformamos uma vassoura num veículo mágico e um punhado de pedras num castelo encantado. Por vezes, essas coisas autocriadas adquiriram para nós um significado imenso - possivelmente tão grande quanto a imagem pode ter para os primitivos.

Além disso, essas obras encorajam os espectadores a se envolverem ativamente na interpretação, uma vez que não fornecem respostas definitivas sobre o que está sendo representado. Formas, cores, linhas e texturas são usadas de maneira não explícita para criar artes que evocam emoções, pensamentos e sensações. A interpretação torna-se uma parte essencial da

experiência artística, convidando os espectadores a explorar suas próprias reações e associações pessoais com as formas e cores presentes nas obras. Isso é justamente o que podemos observar na obra de Fogaça, que se afasta da representação figurativa e não têm o propósito de imitar o mundo visual como o vemos. Em vez disso, ele se concentra em elementos como cores, formas, texturas e composições, como observamos na imagem abaixo.

O Sangue no Alguidá (2019) - Foto de divulgação



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A ênfase de Fogaça na arte não-objetiva coloca o espectador em uma posição mais ativa e participativa. Ao não fornecer uma representação óbvia do que está sendo retratado, suas obras convidam o espectador a interpretar e explorar suas próprias reações. Com essa perspectiva, a representação artística pode torna-se um convite à interpretação, permitindo que cada espectador, a partir de sua bagagem cultural, experiências e emoções pessoais, atribua sentidos únicos à obra, instaurando uma educação para o visual. É essa abertura à subjetividade que confere à arte seu poder transformador, permitindo que uma mesma obra seja interpretada de maneiras distintas por diferentes indivíduos e em diferentes momentos históricos.

Considerando que qualquer conjunto de signos, figuras, grafismos ou traços pode ser considerado um enunciado, a obra de Fogaça pode ser considerada assim, pois é composta por um conjunto de signos visuais que podem ser relacionados com outras coisas, por exemplo, em toda a imagem podemos identificar partes de corpos humanos e outros elementos. A análise da obra de Fogaça revela a presença de uma rica gama de signos

que podem ser interpretados de várias maneiras. Mais detalhadamente, podemos destacar o centro da imagem, onde é possível discernir nos signos que se sobrepõem um signo que marca dois corpos, sendo que um deles está parcialmente desprovido de vestimenta, simulando um ato sexual. Esses dois corpos são um recorte de alguma fotografia, alterada com traços de tinta, sobretudo no corpo ao fundo, que parece ser um corpo masculino, deixando o corpo à frente, que parece ser feminino, em destaque. Essa pode ser uma problematização sobre a sexualização de corpos femininos, pois a representação inadequada e hipersexualização dos corpos femininos contribuem para a degradação social das mulheres, uma vez que as reduz a meros objetos de desejo sexual, despojando-as de agência e valor em outras esferas de suas vidas. Aqui, destaca-se, então, como a mulher é vista numa sociedade degradada e/ou patriarcalista.

Sobre outros signos da imagem, a composição é predominantemente constituída por traços de tinta que podem evocar associações com partes íntimas do corpo humano, como a representação de órgãos sexuais ou a sugestão de atos sexuais. Podemos apontar dois momentos em que é possível ver uma penetração vaginal: ao lado esquerdo da imagem central já destacada há um pênis preto em uma vagina rosa, e ao lado direito há um corpo deitado, com um pênis penetrando uma vagina que está sobre ele. Além disso, no canto esquerdo podemos ver um pênis em uma possível ejaculação, e do lado direito há também uma vagina com a representação de pelos pubianos por cima e avermelhada onde estaria a entrada do canal vaginal.

Um aspecto intrigante dessa obra reside na dualidade entre os signos apresentados nos lados opostos. À esquerda, os signos parecem adotar uma forma não humana, com rostos mais angulares e corpos fragmentados, criando uma sensação de rompimento da forma humana. No entanto, a presença da palavra "humano", próxima a esses signos, desafia essa interpretação, sugerindo uma relação complexa com a humanidade. Por outro lado, à direita, as imagens parecem representar uma fusão entre elementos humanos e características animais. Isso é exemplificado pela presença da cabeça de um boi entre os corpos humanos, sugerindo uma mescla de

identidades e uma possível exploração das fronteiras entre o humano e o animal.

Podemos destacar, também, que no lado direito da obra os corpos exibem um estado de exaustão, como se tivessem experimentado o êxtase sexual. Isso é enfatizado pela presença da inscrição "...era noite. Tomou sua cerv..." que sugere que, após o clímax, essas figuras se entregaram à bebida para relaxar. Além disso, essa interpretação é respaldada pela representação dos corpos em um estado relaxado e o rosto logo abaixo do casal no centro está com a boca aberta, o que pode ser a face de alguém que acaba de ter um orgasmo. Há ainda a inscrição logo abaixo destas figuras, onde se lê "chame de rapaz..., chame de menina. Menina" nos remetendo sobre a experiência humana após o ato sexual. O que vemos aqui não é apenas a representação de corpos, mas sim a representação da carne exaurida após o ato sexual, ao mesmo tempo em que nos mostra a vulnerabilidade e a intimidade do momento pós-êxtase.

A obra aborda o tema do sexo como uma prática desprovida de leis absolutas que permitam ou proíbam ações, ignorando sua utilidade convencional. Ela se assemelha à "*ars erótica*," termo cunhado por Foucault (1988), que contrasta fortemente com a abordagem predominante na sociedade ocidental, conhecida como "*scientia sexualis*." Essa última é caracterizada por desenvolver "procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão" (Foucault, 1988, p.56). Por isso, a representação do sexo na obra desafia a visão convencional, provocando um choque ao explorar uma abordagem não guiada por normas preestabelecidas.

Foucault (2020) usa o termo "carne" metaforicamente para se referir ao corpo humano e suas funções sexuais, destacando como o poder se manifesta e controla os corpos por meio da sexualidade. A "carne" aqui é explorada não apenas como uma representação física, mas também como um símbolo de prazer e transgressão. A figura central, ao simular um possível ato sexual, desafia as normas convencionais de representação artística, ressaltando essa transgressão. À esquerda, a representação do próprio ato, com signos que evocam órgãos sexuais e sugestões de penetração, amplifica

essa sensação, quebrando as fronteiras entre o público e o privado. À direita, a representação da exaustão pós-prazer sublinha a intensidade e a visceralidade da experiência humana, que raramente é explorada de maneira tão crua na arte. Assim, a obra de Fogaça desafia as normas estabelecidas e promove uma exploração ousada da sexualidade e da intimidade, oferecendo uma visão transgressora da arte contemporânea.

Sobre as cores, além dos traços em preto, vemos por toda a imagem a presença das cores amarelo e vermelho. Na arte cores quentes juntas podem trazer a sensação de calor, algo esperado para o tema do quadro. Individualmente, temos a cor vermelha, que aparece no que pode ser uma lâmpada, ao lado esquerdo, nas unhas da mão logo abaixo e na calcinha da mulher; aparece também manchas vermelhas e rosadas por toda a obra, como um líquido escorrendo, que pode ser interpretado como sangue. O vermelho, segundo Heller (2021), em *A psicologia das cores*, é a cor das impulsividades, do amor, mas também do ódio. Além disso, se considerarmos o título da exposição, *O Sangue no Alguidá*, e as marcas em vermelho na imagem, juntamente com a cabeça de boi ao lado direito, podemos nos remeter a uma oferenda aos Orixás, pois um alguidar é uma vasilha de barro, comumente utilizada em rituais das religiões afro-brasileiras.

Já o amarelo, que aparece dos dois lados e no centro da imagem, pode trazer a sensação de instabilidade, pois é uma cor usada para representar sentimentos muito dúbios, aponta Heller (2021), podendo significar, ao mesmo tempo, recreação, jovialidade e otimismo, que são coisas positivas, e outras coisas negativas, como traição, insegurança e desonra, sentimentos esses que podem estar relacionados com o ato sexual, que ora pode ser um momento de prazer e diversão, mas também pode denotar a degradação social em torno do sexo, como abusos, assédio, sexismo entre outros problemas, já que em Cuba há o predomínio do catolicismo quando do domínio espanhol na Ilha²⁹.

O que parece ser importante na obra de Fogaça é o fato de abordar a degradação social proposta nas obras de Gutiérrez e, para compreender a obra, é necessário compreender a visão de mundo do grupo social ao qual o

²⁹ Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150919_igreja_catolica_cuba_bm_cc - Acesso em: 19 jan. 2024.

artista está inserido. Gutiérrez é conhecido por seu estilo realista sujo, como mostra a página da *Companhia das Letras* já citada. Ele conta as histórias da população pobre cubana de uma maneira direta e visceral. A ideia é chamar a atenção para a injustiça, a pobreza, a opressão e outras formas de sofrimento humano, para isso abordando sexo e nudez, mas não com sentido puramente sexual, mas para falar de temas sensíveis como exploração sexual, prostituição, a pornografia, desigualdade de gênero e sexualidade, entre outros temas, questionando as motivações sociais e econômicas por trás dessas práticas. Fogaça apenas transpôs tudo isso para a imagem. Talvez por esse motivo, na imagem, as figuras humanas são desumanizadas, as relacionando a máquinas ou animais. A degradação sexual habitualmente está ligada a questões de poder e controle e a arte pode examinar como o poder afeta as relações sexuais e como essas dinâmicas são representadas. Isso nos mostra que a arte desempenha um papel importante em abrir diálogos sobre essas questões complexas e desafiadoras na sociedade.

Mesmo assim, o fato de esse trabalho ter um tema tão relevante não foi impedimento para que a obra fosse censurada, como aponta o *Observatório de censura à arte*. A previsão era que a estreia da exposição fosse realizada no Museu dos Correios em Brasília, órgão sob a administração do governo federal, mas a exposição foi transferida para outro local após a administração do museu vetar cinco obras, alegando que continham imagens de nudez e de teor sexual explícito. A produtora, como mostra o jornal *Metrópole*³⁰, sugeriu diversas medidas para manter a exposição no Museu dos Correios, como aumentar a classificação indicativa, ou até colocar panos em frente às telas de conteúdo mais sensível, mas não houve acordo. O Museu dos Correios ofereceu duas opções, ou retiravam as pinturas que não estavam de acordo com a política institucional, ou cancelavam a mostra. Os organizadores não concordaram com o veto e transferiram a exposição para o Museu da República. Devido a isso, a produtora Malu da Cunha expos para o jornal o seguinte:

³⁰ Disponível em: <https://www.metrolopes.com/entretenimento/politica-cultural/museu-dos-correios-cancela-exposicao-com-obras-sobre-sexualidade>. Acesso em: 06 jan. 2024.

Só se eles não leram o material. Lá estava tudo explicado. O Fogaça narra visualmente a estética do Juan Pedro, que envolve sexualidade. Não são construções sexuais, ele traz representações do trabalho do autor cubano, que aborda a miséria e a sexualização no cotidiano das pessoas.

O quadro aqui apresentado, inclusive nos remete a lembrar da obra de Picasso, *Guernica* (1937), que segue abaixo, na qual mostra o sofrimento humano e a degradação social de um momento de guerra, como a Guerra Civil Espanhola. Embora as duas obras sejam diferentes em termos de conteúdo, ambas são críticas sociais e políticas. Além disso, os estilos são semelhantes, pois assim como no quadro de Picasso, podemos ver apenas partes de corpos, sendo essas disformes e em uma disposição caótica. Nelas, também, a degradação social pode ser representada por meio do uso de cores e formas distorcidas que evocam sentimentos de desespero e desordem.

Guernica, de Pablo Picasso (1937) – Foto: reprodução



Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ha-80-anos-pablo-picasso-comecava-pintar-guernica-21279653> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Podemos dizer que, traçando um paralelo entre as obras, o cunho político é a guerra, em sua instância de disputa de poder (Cuba e Estados Unidos na tela de Fogaça e dentro da própria Espanha, entre republicanos e nacionalistas na tela de Picasso), abordam a degradação humana, que se marca no signo dos corpos em evidência nas duas telas. Sendo assim, os corpos em evidência nas pinturas não são meras figuras abstratas, mas sim representações visíveis da perda, do sofrimento e da brutalidade da guerra. A

exposição crua dessas figuras humanas destaca a carnificina resultante da busca implacável pelo poder.

O corpo, na obra censurada, se inscreve como a ocasião, o local ou a condição de um discurso sobre degradação social. O corpo é uma superfície de inscrição, na qual múltiplos discursos e poderes se entrelaçam para produzir seu sentido. Por intermédio do corpo, indivíduos ou grupos são categorizados como "anormais" ou "desviantes", com base em suas características, como raça, classe social, orientação sexual, gênero, entre outras, levando-os à exclusão e marginalização da sociedade. Sendo assim, a degradação social pode ser vista como uma manifestação do biopoder, na qual o controle sobre a vida e as condições de existência de grupos marginalizados é exercido de maneira sistemática. O biopoder, como conceituado por Michel Foucault (2019), é uma forma de poder que se preocupa com a administração e regulação da vida humana, tanto no nível da população quanto no do corpo individual. Na sua constituição signica, a expressão corporal do corpo o evidencia como esta superfície de inscrições. De acordo com Le Breton (2007, p.9),

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento. No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros.

Observamos, então, que embora Foucault não tenha abordado explicitamente o conceito de "degradação social" em sua obra, sua proposta filosófica pode ser aplicada para entender as dinâmicas de poder e controle que contribuem para a marginalização e opressão de grupos sociais. O corpo humano, segundo Foucault (2019) se apresenta como um espaço multifuncional, incorporando dimensões biológicas, sociais e culturais profundamente entrelaçadas. Este complexo espaço físico é carregado de sentidos que transcendem sua natureza material. Está intrinsecamente conectado a outros corpos e ao ambiente que o circunda, tornando-se um palco no qual normas e padrões sociais são inscritos e moldados.

O biopoder, de acordo com Foucault (2019), permite o controle de populações inteiras e tem uma “influência positiva na vida”, buscando administrar, otimizar e multiplicá-la, sujeitando-a a controles precisos e regulamentos abrangentes. Quando o biopoder é exercício controlando a vida e as condições de existência de grupos marginalizados, pode reforçar as normas sociais existentes e perpetuar a exclusão e marginalização de certos indivíduos ou grupos. Ainda, segundo Castro (2009, p.309),

o poder, para Foucault, na sua forma moderna, se exerce cada vez mais em um domínio que não é o da lei, e sim o da norma e, por outro lado, não simplesmente reprime uma individualidade ou uma natureza já dada, mas, positivamente, a constitui, a forma. [...] Com efeito, o biopoder define o verdadeiro objeto do poder moderno, isto é, a vida, biologicamente considerada.

O poder opera por meio de técnicas disciplinares e sistemas de vigilância, instaurado em normas sociais e morais e mantidos por elas, inclusive relacionadas à sexualidade. Entre essas técnicas estão incluídas a hierarquização, a normalização e a punição, com o objetivo de fabricar corpos submissos, corpos dóceis. Ou seja, a sociedade, por meio de instituições, molda as normas sobre o que é considerado moralmente aceitável em termos de comportamento sexual, e muitas vezes, como já dito, a nudez não é normalmente aceita, por ser considerada moralmente inapropriada.

O que a exposição de Fogaça e Gutiérrez busca é abordar questões sociais e políticas por meio da representação do corpo nu, não com o sentido puramente erótico. A diferenciação entre a nudez artística e a pornografia é fundamental nesse debate. A arte busca explorar a experiência humana de forma ampla, sem a intenção explícita de provocar estímulos sexuais. Essa distinção é frequentemente negligenciada quando se julga a nudez na arte, gerando reações de censura e polêmica que poderiam ser evitadas com um entendimento mais profundo sobre a expressão artística. O corpo nu na arte pode, então, ser uma ferramenta poderosa para abordar temas difíceis, mas acaba por receber discursos estigmatizantes, que marginalizam ainda mais certas obras, contribuindo para sua exclusão contínua, já que a legitimação

da arte e a atribuição de seu valor são determinadas pela cultura de determinados grupos e pelas instituições e práticas que a sustentam.

Instituições governamentais, como ministérios ou órgãos reguladores são cruciais nesse contexto, pois eles têm o poder de aprovar ou censurar exposições artísticas. Pode-se dizer que, dependendo dos interesses dos políticos, seus partidos e grupos, a censura na arte segue uma agenda. Isso ocorre especialmente em regimes autoritários, em que a censura artística é usada como uma ferramenta de controle político.

De acordo com os organizadores para o jornal *Metrópole*, anteriormente citado, houve censura institucional, já que o Museu dos Correios estava sob as ordens do governo federal, ou seja, de Jair Bolsonaro. O ex-presidente, durante seu mandato, fez diversas declarações polêmicas e críticas em relação à arte e à cultura no Brasil; ele, inclusive, extinguiu o Ministério da Cultura, incorporando suas funções ao Ministério da Cidadania, uma ação vista por parte da sociedade como um movimento para reduzir o financiamento público à cultura.

A abordagem do governo de Jair Bolsonaro em relação às artes pode ser entendida à luz do conceito de *governamentalidade*³¹ (Foucault, 2005): que se refere a um conjunto de técnicas, práticas e instituições por meio das quais o poder é exercido para regular e governar as populações. No contexto das artes, o governo de Bolsonaro demonstrou uma governamentalidade que se caracteriza por favorecer expressões culturais mais alinhadas com seus valores conservadores, ao mesmo tempo em que controlava o financiamento e os recursos para a cultura, incluindo a redução de orçamentos para programas e projetos culturais aos quais ele não concordava. Além disso, suas opiniões frequentemente se relacionavam à nudez e à sexualidade na arte como uma suposta promoção do que ele considera "degradação moral".

³¹ "Por essa palavra 'governamentalidade', eu quero dizer três coisas. Por governamentalidade, eu entendo o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, como forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por governamentalidade, entendo a tendência que em todo o Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência desse tipo de poder que se pode chamar de "governo" sobre todos os outros - soberania, disciplina etc [...]. Enfim, por governamentalidade, eu creio que seria preciso entender o resultado do processo através do qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XVI e XVII Estado administrativo, foi pouco a pouco 'governamentalizado' (Foucault, apud Revel, 2005, p. 54-55).

Como já abordado, a aversão à nudez existente no Brasil, como Labra (2018) aponta, pode estar relacionada a uma base religiosa (cristã), o fato de nosso país ainda ser muito machista e fazer com que o corpo despido, especialmente o feminino, sempre seja visto com erotização. Foucault (1988) discute o discurso sobre a sexualidade a partir do século XIX, argumentando que, embora tenha havido uma multiplicação de discursos sobre o sexo, esses discursos, em grande parte, desempenharam um papel de proibição e ocultação. Supunha-se um discurso científico sobre a sexualidade, mas que é, muitas vezes, ilusório e subordinado a imperativos morais, reproduzindo normas médicas e criando medos em torno do sexo, consequentemente sobre a nudez. Entretanto, é importante destacar que é possível utilizar o corpo nu como um meio de expressão artística, poética e política, explorando sua capacidade de produzir sentidos mais profundos e complexos, sem associações objetificantes.

A censura de exposições de arte devido a alegações de nudez é algo que mostra como a sociedade tenta regular e controlar a expressão artística e a representação do corpo a partir de normas sociais e morais, limitando a maneira como os corpos humanos – em toda a sua diversidade – podem ser representados e compreendidos. Essa ordem do discurso é uma ferramenta de controle e exclusão que funciona como uma tática diante da produção e circulação de discursos em nossa sociedade. Quando examinamos as artes e outras expressões culturais, é crucial considerar as relações de poder e as regras que determinam a seleção, exclusão e validação dos discursos.

Durante o governo de Bolsonaro, assim como em outros regimes autoritários, tivemos um dispositivo de censura que proibia a produção ou a exibição de obras de arte que eram consideradas transgressoras, em especial aquelas que apresentavam nudez, como a que aqui é analisada. Instituições, leis, regulamentos, policiais ou até civis atuaram para impedir a produção e a circulação de certos tipos de obras de arte.

A reação do público conservador e a censura da exposição *O Sangue no Algodão* estão intrinsecamente ligadas ao contexto político do Brasil desde o *impeachment* de Dilma, que tem sido caracterizado por divisões profundas, polarização política e debates culturais acalorados. Nas últimas décadas, o Brasil viu um aumento no conservadorismo político e social, manifestado em

grande parte por grupos religiosos, políticos de direita e partes da sociedade civil. Muitos desses setores defendem valores tradicionais, a moral cristã e têm uma abordagem conservadora em relação à sexualidade e à arte. Segundo a antropóloga Lilia Schwarcz (2018, p.107), a situação que o Brasil viveu

lembra, infelizmente, outros tristes momentos de suspensão democrática. Nossas instituições andam frouxas, o governo sem rumo (apenas com seu projeto de permanência no poder) e a população vai destilando exemplos de sua incapacidade para o diálogo e para a escuta. Nesses contextos, muitas vezes, as artes são as primeiras a serem atacadas.

O Brasil enfrentou e, talvez, ainda enfrente um conflito de valores entre os defensores da plenitude da arte e da diversidade cultural e aqueles que buscam impor normas culturais mais conservadoras. Há aqueles que apoiavam o governo Bolsonaro e tendem a ser mais críticos em relação a formas de arte que consideram contrárias aos seus valores, enquanto a oposição defende a liberdade artística e a diversidade cultural.

A análise foucaultiana revela que a arte é um espaço de desdobramento de lutas de poder e resistência. Ela é um agente de transformação cultural. A censura na arte frequentemente leva a atos de resistência criativa e cultural. Nesse caso em destaque não foi diferente. Os organizadores da exposição não aceitaram que obras fossem censuradas e optaram por levar toda a exposição para outro ambiente em que não havia o controle federal (o Museu da República é gerido pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal). Exibir uma obra censurada em outro lugar é uma estratégia comum usada por artistas e curadores para contornar a proibição e garantir que a arte seja vista pelo público.

Este enunciado artístico é um lembrete da relevância da arte na crítica social e na promoção de diálogos. A exposição *O Sangue no Alguidá* é uma manifestação de como a arte pode transcender fronteiras culturais e abrir portas para discussões significativas sobre temas prementes. É um convite para que o público reflita sobre a interação entre a nudez, a arte, a censura e a sociedade, e como a arte pode provocar uma mudança profunda em nossa compreensão do mundo ao nosso redor, como também poderemos ver na próxima abordagem.

6.3 Dança das cadeiras (2019)

Dança das Cadeiras, segundo o que foi apresentado no *Observatório de Censura à Arte*, é uma exposição de cadeiras autorais do curador e artista plástico Hogenério. Nela, mais de 53 artistas customizaram cadeiras, cada qual com suas devidas inspirações, sendo que um dos artistas, Breno Barbosa, retratou o nu frontal de um corpo masculino, com intenção de criticar o machismo e a hipocrisia social. No início a obra seria nomeada como “Só para machos”, porém o autor considerou que a crítica social já estava óbvia e que deveria trazer um lado mais humorado, nomeando a cadeira como José Pinto do Rego.

Na página do *Observatório* há a informação que as cadeiras seriam expostas no shopping Ponteio, em Belo Horizonte, porém, um dia antes da inauguração a administração do local exigiu que a obra de Breno fosse retirada da amostra, alegando que a nudez exposta poderia causar desconforto às pessoas que frequentam o local, pois ali passariam muitas crianças. Outros artistas, revoltados com a decisão, retiraram suas cadeiras da exposição em sinal de protesto, mas muitos outros prosseguiram com evento. Segundo o próprio artista

O Zé é uma criação em homenagem aos designers de móveis que admiro como Jorge Zalsupin e Joaquim Tenreiro, uma brincadeira irônica com o glamour e o luxo, e, sobretudo, uma espetada na hipocrisia social, no falso moralismo e no desejo obsceno por poder tão exaltados atualmente (*Observatório de censura à arte*, 2019).

Mesmo com as devidas explicações, pelo que consta na página do *Observatório*, o artista não teve outra opção senão levar sua obra para outro espaço, no caso, uma galeria de arte, também em Belo Horizonte. Percebemos aqui o quanto a arte pode ser controlada por dispositivos, ou seja, “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (Foucault, *apud* Agamben, 2009, p.28), subordinando-a a interesses comerciais ou políticos e que mecenas, galerias, museus e outras instituições podem exercer poder sobre

o que é exibido ou censurado. Dito de outro modo, o campo artístico é permeado por relações de poder, interesses econômicos e simbólicos, e esses fatores levam à percepção e o valor atribuído às obras. Nesse caso, o *shopping*, uma instituição comercial, optou por evitar certas narrativas com conteúdo controverso com medo de prejudicar sua imagem ou interesses econômicos. A atitude foi vista por algumas pessoas como uma precaução, já outros consideraram uma censura, como divulgado no jornal *O Tempo*³².

Dança das cadeiras (2019) – Foto de divulgação



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Foucault argumenta que em nossa época a significação não é um produto direto do signo em si, mas surge da relação dinâmica e contextual entre elementos conhecidos. Ele destacou que os signos não têm significados fixos e universais, mas são parte de um sistema de substituições e relações que são moldadas pelas convenções sociais, pelo poder e pelo conhecimento. Por exemplo, uma imagem pode ser carregada de múltiplos significados, dependendo de quem a interpreta, do tempo e do lugar em que é observada, e das referências culturais e pessoais do observador.

A obra de arte de Breno retrata um nu frontal masculino, de um homem fora de forma, sendo que no encosto da cadeira aparece seu tronco até a cintura e no assento há seu órgão genital e suas pernas até o joelho. O que pode dar a sensação de que ao sentar na cadeira, estaria sentando no colo

³² Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/cadeira-retirada-de-mostra-cria-polemica-envolvendo-artistas-1.2231166_ - Acesso em: 19 jan. 2024.

de um homem sem roupa. Não há rosto, o artista busca representar a figura masculina de forma genérica, não se concentrando em traços ou características individuais específicas, mas sim em capturar a essência e a universalidade do masculino.

Segundo Bourdieu (2002)³³ “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça”, sendo que isso pesa na divisão do trabalho e na distribuição das atividades atribuída a cada um dos sexos. O autor acrescenta que o corpo humano e sua percepção são moldados pelo ambiente social e pelas normas de gênero impostas pela sociedade, a partir de um conjunto de normas, valores, crenças e papéis de gênero. Nesse contexto, o corpo é “construído” como uma entidade com características sexuais distintas, ou seja, como masculino ou feminino, com base nas normas e expectativas sociais.

Longe de as necessidades da reprodução biológica determinarem a organização simbólica a divisão social do trabalho, e progressivamente, de toda a ordem natural e social, é uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos. A força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada (Bourdieu, 2002).

Sendo assim, Bourdieu (2002) destaca que essa construção do biológico legitima a dominação masculina ao inscrevê-la em uma suposta natureza biológica, que, por sua vez, é uma construção social naturalizada. A obra de Bruno Barbosa, representando o nu frontal de um homem, está intrinsecamente ligada ao conceito de construção arbitrária do biológico e da percepção do corpo masculino e feminino conforme discutido por Bourdieu. A obra de Bruno Barbosa, intitulada *José Pinto do Rego*, não apenas destaca a construção social do corpo masculino, conforme discutido anteriormente, mas também pode ser vista como uma representação simbólica das estruturas de

³³ A fonte usada não é paginada – Formato Kindle.

poder e hierarquia nas quais a dominação masculina frequentemente prevalece.

A dominação masculina no ambiente de trabalho é um retrato da estrutura social que perpetua e reforça esses padrões. No contexto profissional, essa construção social se manifesta na distribuição desigual de poder, oportunidades e salários entre homens e mulheres. Em muitos setores, ainda há uma prevalência de homens em cargos de liderança e posições de destaque, enquanto as mulheres frequentemente enfrentam obstáculos para alcançar essas posições. Podemos, inclusive, dizer que é por isso, que é um corpo masculino representado em uma cadeira de escritório, associando à ideia de autoridade e liderança, e expondo a percepção de que certos papéis são mais adequados para um determinado gênero, o que contribui para a manutenção da dominação masculina.

A obra pode parecer provocativa à primeira vista, mas sua proposta subjacente é clara: questionar o machismo e a hipocrisia social que frequentemente cercam questões de poder, assédio e sexismo. A arte tem sido historicamente um espelho da cultura, expondo as preocupações, desafios e dinâmicas sociais de seu tempo. Ela atua como um meio para os artistas questionarem o *status quo*, desafiarem as normas e expressarem suas perspectivas únicas. No caso de Breno Barbosa, sua representação de um corpo masculino nu em uma cadeira de escritório desencadeou um discussões que levaram a sua censura.

Essa representação específica pode ser uma maneira eficaz de despertar discussões sobre o assédio sexual e suas implicações no local de trabalho, pois a cadeira de escritório pode simbolizar um ambiente de trabalho e a figura masculina nua estampada em uma cadeira pode remeter ao assédio sexual que muitas pessoas sofrem nesses locais. A nudez, por si só, é uma manifestação do corpo que pode ser interpretada de várias maneiras, dependendo do contexto cultural, social e artístico. A nudez, neste caso, se dá como um signo de vulnerabilidade no ambiente de trabalho, em que se tem como recorrente o discurso de que a secretária às vezes tem algum relacionamento com o chefe, nem sempre algo realizado de forma espontânea ou voluntária. É a figura masculina em dominância sobre outros

corpos, tanto que o título original da obra se remete a isso: “Só para machos”.

O fato de a cadeira evidenciar um corpo masculino também é importante, uma vez que, embora o assédio sexual seja um problema que afeta muitas pessoas, as estatísticas mostram que as mulheres são mais frequentemente vítimas desse tipo de violência³⁴, assim como o número de vítimas de violência sexual é muito maior entre mulheres, sendo que seus agressores, na maioria das vezes, são homens³⁵. Ou seja, o assédio sexual pode ser uma manifestação de sexismo. Com isso, somos levados a pensar nas relações de poder em nossa sociedade, pois se partirmos de que o poder não é algo que se possui, mas algo que se exerce, a misoginia é uma forma de poder exercida por alguns homens sobre as mulheres. “A dominação masculina encontra, assim, todas as condições de seu pleno exercício” (Bourdieu, 2002).

Bourdieu (2002) ressalta que a representação androcêntrica da reprodução biológica e social adquire a objetividade do senso comum, e mesmo as mulheres acabam incorporando esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder. Isso resulta em atos de conhecimento que são atos de reconhecimento prático e adesão dóxica, na qual as pessoas, incluindo as mulheres, acreditam nas estruturas de poder estabelecidas sem questioná-las. Essa adesão dóxica perpetua a violência simbólica que as mulheres sofrem.

Não devemos pensar o poder como uma propriedade, mas como uma estratégia constituída por disposições, manobras, táticas, técnicas, funcionamentos, etc. Nesse sentido, não há nem analogia nem homologia; as relações de poder não reproduzem ao nível dos indivíduos a forma geral da lei ou do governo. Desse modo, o corpo aparece como uma realidade histórica na qual se articulam os efeitos de certo tipo de poder e certas formas de saber (Castro, 2009, p.72).

Foucault (2019) esclarece que o poder não é uma entidade fixa, mas uma rede complexa de relações sociais. No contexto do assédio sexual, isso

³⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar-economico/mulheres-sofrem-cinco-vezes-mais-assedio-sexual-no-trabalho-aponta-estudo> - Acesso em: 19 jan. 2024.

³⁵ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/violencia-sexual-contra-homens-atinge-1-8-milhao-e-silencio-dificulta-ajuda-1.2688786> - Acesso em: 19 jan. 2024.

pode ser interpretado como uma análise das dinâmicas de poder entre agressores e vítimas. O assédio sexual é uma manifestação de poder desequilibrado, de controle e domínio sobre outra pessoa, o que pode acontecer por meio de comportamentos indesejados e inapropriados. Quem assedia geralmente busca impor sua vontade sobre a vítima, aproveitando-se de uma posição de poder real ou percebida.

No contexto do ambiente de trabalho, o assédio ocorre em hierarquias de poder, em que um superior exerce autoridade sobre um subordinado. Isso pode criar uma dinâmica em que a vítima se sente incapaz de denunciar o assédio devido ao medo de retaliação ou de prejudicar sua carreira. Por meio da sátira, da crítica social e política, e do uso de signos que constituem os enunciados, a arte pode expor injustiças, desigualdades e problemas como esses em nossa sociedade. Ela serve como um meio para artistas expressarem sua visão do mundo.

Esta representação artística não apenas oferece uma crítica ao anseio pelo poder, mas também amplia nossa consciência sobre as repercussões desse desejo dentro de nossa sociedade. Foucault (2019) oferece uma exploração sobre como o poder não apenas molda e constitui o conhecimento, mas como o próprio saber se torna um instrumento essencial na criação e manutenção das estruturas de poder. Com isso, a busca incessante ou o desejo pelo poder são elementos centrais na instauração e perpetuação das relações hierárquicas de dominação e submissão, neste caso. Esse ciclo dinâmico entre poder e saber é crucial para compreender não apenas a configuração das estruturas sociais, mas também a maneira como os indivíduos interagem e se posicionam dentro dessas estruturas.

O corpo, nesse cenário, está mergulhado num campo político e as relações de poder recaem sobre ele, como bem afirma Foucault (1987). O corpo é a parte mais visível de uma pessoa. É o aspecto físico que os outros podem observar e com o qual interagem. A aparência física, as expressões faciais, a postura e os gestos são todos enunciabilidades visíveis do corpo que produzem sentidos, sejam eles de repulsa ou de questionamentos. Ao mesmo tempo, o corpo é o veículo para aspectos invisíveis da experiência humana, como emoções, pensamentos, memórias e subjetividade. Esses aspectos não são diretamente visíveis para os outros, mas são

intrinsecamente ligados à experiência pessoal. É preciso lembrar que a política não se limita apenas aos processos eleitorais ou governamentais, mas está intrinsecamente ligada às dinâmicas sociais, econômicas e culturais. O corpo é um espaço onde essas dinâmicas se manifestam. As normas e valores de uma sociedade determinam como os corpos devem ser percebidos, vividos e regulados, portanto, quando se diz que o corpo está imerso no campo político, significa que ele não é apenas um objeto neutro, mas um espaço no qual as relações de poder se manifestam e são internalizadas. Sendo assim, o corpo, em seus aspectos físicos e suas experiências, é moldado, regulado e utilizado como uma extensão das estruturas políticas, expondo os padrões sociais e culturais da sociedade em que está inserido.

Uma maneira mais clara de pensar sobre o corpo é percebê-lo como um espaço que abarca características tanto de um local concreto (ou "tópico") quanto de um lugar imaginário ou ideal ("utópico"). Ele é considerado "tópico" por ser uma realidade física, ocupando um espaço tangível e existente. No entanto, também é descrito como "utópico" porque, como Foucault observa, a utopia é um espaço que transcende todos os espaços conhecidos.

O corpo é compreendido como uma entidade física e biológica, mas ao mesmo tempo desempenha um papel fundamental como um construto social e cultural. Ele carrega consigo uma diversidade de significados e interpretações. O corpo não apenas interage com outros corpos e o ambiente ao seu redor, mas também é alvo de imposições sociais e culturais, desde normas estéticas até padrões comportamentais. Nesse contexto, as normas e regras da sociedade são aplicadas ao corpo, delineando as expectativas e limites impostos sobre ele. No entanto, as heterotopias podem ser reconhecidas como locais que possuem o potencial de contestar ou até mesmo sustentar essa ordem preexistente. Esses espaços heterotópicos oferecem oportunidades para questionar as normas convencionais, desafiando as percepções estabelecidas e abrindo caminho para novas interpretações do corpo e de sua relação com a sociedade.

Em sua visibilidade, corpo nu na cadeira sugere a exposição de um potencial agressor, alguém que, devido a sua posição social privilegiada,

detém poder sobre os outros. Já em sua enunciabilidade, somos confrontados com a imagem da vítima, a um corpo violado e objetificado. Essa dualidade intrínseca do corpo, ora como expressão de poder, ora como símbolo de vulnerabilidade, lança luz sobre as complexidades da sociedade contemporânea.

O corpo humano transcende sua mera presença física para se tornar um campo no qual se travam dinâmicas sociais complexas. Costa (2022) afirma que o corpo é crucial na arte contemporânea, arte esta que não realça “o talento, a autoria, ou a expressão individual, mas o envolvimento com o outro, a abertura para a diferença, a passagem reversível entre interior e exterior, a ligação, o contato, a relação, a participação” (Costa, 2022, p.23). Sendo assim, mesmo que a arte, com sua capacidade de transcender o óbvio e provocar reflexões, seja fundamental para expor essas questões e contribuir para uma sociedade melhor, nem todos a entendem. É um tipo de arte que demanda a posição sujeito do observador, e pode ser recebida diferentemente segundo os espaços que se apresentam e os sujeitos que a recepciona. Ainda assim, é importante ressaltar que a censura da arte, como no caso de Breno Barbosa, não apenas limita a expressão artística, mas também impede a sociedade de confrontar suas próprias complexidades e desafios.

Silenciar uma voz é calar a possibilidade de escuta e diálogo potencialmente capazes de promover mudanças, atualizações e suturas em partes da sociedade marcadas por condutas coloniais, por heranças cruéis e por tentativas seculares de manutenção das desigualdades entre classes, gêneros e etnicidades (Campos, 2018, p.150).

A perspectiva apresentada por Campos sobre o silenciamento de vozes na sociedade, especialmente daquelas que representam grupos historicamente marginalizados, pode ser relacionada diretamente à noção de exclusão e rejeição proposta por Foucault, que são formas externas de controle dos discursos. Esse processo implica na exclusão de certos sujeitos e discursos, legitimando uns em detrimento dos outros. Essa conexão evidencia como a censura, ao reprimir certas formas de expressão ou narrativas, promove uma espécie de exclusão discursiva. Isso implica em

restringir a diversidade de vozes e perspectivas, privilegiando apenas os discursos que se alinham com os interesses ou normas estabelecidas. Esses mecanismos de exclusão e rejeição, segundo o que é discutido por Foucault (2014), perpetuam as desigualdades sociais, silenciando vozes e dificultando a expressão e a consideração de experiências e visões alternativas. A cadeira “Zé” foi excluída entre tantas cadeiras expostas na amostra. Assim como o discurso do louco, ele recebeu lugar de fala ao permitirem que produzissem uma obra para expor, mas não foi levada em consideração; sua obra foi descartada, colocada à parte.

A preocupação com a proteção de crianças e do público sensível é um motivo até certo ponto compreensível, no entanto, o desafio reside em definir critérios claros e objetivos para avaliar o que é “perturbador” ou “inadequado”, uma vez que essas noções são altamente subjetivas. Segundo Rancière (2005), a postura de observador já implica em interpretação. O ato de observar não é passivo, mas sim ativo, levado pelo nosso olhar e interpretação, o que frequentemente altera ou desvia o sentido daquilo que está sendo observado. Isso significa que nossa perspectiva e interpretação pessoal têm o poder de inculcar a maneira como compreendemos e atribuímos significado ao que presenciamos. Devido a isso, o que pode ser considerado aceitável por uma pessoa pode ser considerado ofensivo por outra. Nesse sentido, a censura de arte com base na sensibilidade do público pode abrir a porta para a arbitrariedade e o abuso de poder.

Encontrar a harmonia entre a preservação da sensibilidade pública e a preservação da liberdade de expressão é uma questão complexa, especialmente quando se trata da censura de expressões artísticas, particularmente aquelas que exploram temas controversos ou envolvem nudez. Este dilema lança luz sobre a necessidade urgente de um debate contínuo e do desenvolvimento de diretrizes éticas e justas, que honrem tanto os direitos individuais dos artistas quanto a proteção daqueles potencialmente vulneráveis a certos conteúdos.

Restringir ou proibir a exposição não é a resposta para alcançar essa harmonia. Em vez disso, é fundamental permitir exposições que fazem do corpo uma materialidade para discursos relevantes, possibilitando que surjam diálogos significativos e transformadores, pois “expondo-se ao outro e aos

sistemas de poder que organizam a vida, a arte exhibe uma fragilidade, uma incerteza em sua própria expressão” (Costa, 2022, p.66). Segundo Costa (2022, p.67) essa precariedade da arte, quando ela depende da recepção do observador, “uma ação, um ato de imaginação”, é o que a torna política. Justamente por isso, é fundamental evitar o controle sobre o que pode ser expresso ou não na arte, ou privilegiar uns em detrimento de outro quanto sua capacidade de discernir ou qualidade para se expressar, objetivando preservar uma sociedade democrática e pluralista.

No geral, a cadeira de Breno Barbosa é uma obra de arte que utiliza a sátira e a provocação para expor as contradições de uma sociedade machista, convidando o público a pensar sobre o que está por trás da fachada de normalização social. A combinação de arte e humor oferece uma maneira eficaz de provocar discussões e entendimento sobre questões sociais. Isso não apenas atrai o público, mas também ajuda a criar uma abordagem mais acessível e atraente para lidar com problemas complexos e relevantes. A arte, nesse contexto, age como um espelho da sociedade, incitando a discussão sobre as hipocrisias existentes e desafiando as normas que perpetuam o machismo. Portanto, a obra de Breno Barbosa é uma contribuição valiosa para a conscientização e a crítica da cultura machista e hipócrita que persiste na sociedade contemporânea.

Até o momento, observamos que nenhuma das três obras analisadas abordou o tema da nudez de maneira objetificante. Pelo contrário, elas trouxeram à tona debates políticos e temas socialmente relevantes, como a tortura, a degradação social e o assédio. Esses documentos convergem em um ponto central, permitindo a reconstrução de um evento histórico ou de uma formação discursiva, como um "monumento de arquivo". Seguindo a perspectiva de Foucault (2014), um monumento de arquivo não se limita a resgatar a verdade histórica, mas é uma construção discursiva que ecoa as relações de poder, as práticas institucionais e os interesses predominantes no momento de sua criação. Esta reflexão nos leva a compreender que a produção cultural não apenas preserva o passado, mas também revela as complexidades das relações de poder e dos contextos sociais em que emerge. Diante do posto, passamos, então, para a próxima análise, da exposição intitulada *Ruína*.

6.4 Ruína (2020)

De acordo com o *Observatório de Censura à Arte*, *Ruína* é uma exposição criada por 12 artistas, com o objetivo de protestar contra os diversos problemas que a Galeria Municipal de Arte de Balneário Camboriú estava enfrentando, relacionados a problemas estruturais do prédio, mostrando como a arte pode ser uma forma de questionar certos problemas. A artista Luluca L. foi responsável pela obra *Buraco*, que consistia em fotografias, coladas nas paredes por toda a instalação, em que aparecia a imagem de seu ânus. A ideia é de que fossem feitas associações com os buracos nas paredes do prédio.

Os artistas da amostra, conforme vemos na página do *Observatório*, alegam que a administração da galeria tinha conhecimento do conteúdo exposto e que havia classificação indicativa para maiores de 18 anos. Entretanto, um dia após a inauguração, a presidente da fundação recebeu uma denúncia de um cidadão que alegou estar incomodado com os conteúdos das obras, fazendo com que a exposição fosse fechada por apresentar imagens de nudez, ou seja, a obra de Luluca incomodou um indivíduo com princípios conservadores e isso bastou para que censurassem a exposição. De acordo com a artista, *Buraco* é uma obra conceitual, que pode fazer referência aos buracos do teto da Galeria Municipal de Artes, por exemplo. Ela acrescenta que

Buraco é um site específico, uma instalação relacional, um grito de alerta, uma ironia. É justamente sobre o buraco pra onde todos estamos indo. As referências da obra são inúmeras. Para o momento político em que passamos com o presidente de vocês e o seu guru constantemente falando com o cu na boca (*Observatório de censura à arte*, 2019).

A exposição *Ruína* é um exemplo vívido de como a arte contemporânea costuma transcender os limites da mera expressão estética e se transforma em um veículo para protesto e conscientização. Rancière (2005) busca compreender as interligações desse regime estético das artes, os potenciais que essas interligações determinam e como elas podem se transformar. Ele

coloca a questão da arte como intrinsecamente ligada à questão da partilha enquanto cidadania. Por isso, explora a partilha tanto como um conjunto unificado quanto como uma divisão. A arte, entendida como a partilha do sensível, emerge então como uma questão política central, relacionada à forma como a sociedade compartilha e divide suas percepções, experiências e sensibilidades. Isso envolve a maneira como as artes são realizadas, as formas como essas maneiras de criação se tornam visíveis e os modos pelos quais suas relações são pensadas. A "Partilha do Sensível" constitui a base da política, pois se dá diretamente no espaço público, determinando a participação e a exclusão dos indivíduos desse espaço. Por meio dessa distribuição, são delineados os limites do que é perceptível, do que é sensível, moldando não apenas a estética – a forma experimentada por si mesma em sua singularidade, mas também as relações de poder na sociedade.

Buraco é mais uma obra, portanto, nesse monumento de arquivo que apresenta as relações de poder que se evidenciaram entre os anos de 2019 e 2022. Neste caso, os artistas escolheram utilizar a Galeria Municipal de Arte de Balneário Camboriú como um palco para seu protesto, fazendo com que a própria estrutura e localidade da exposição se tornassem partes essenciais do que se desejava dizer.

Ruína (2020) – Foto do acervo da exposição



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A seleção do local da exposição como parte integral da obra ressalta como o espaço físico desempenha um papel significativo na arte. As heterotopias se revelam como espaços complexos e multifacetados, não apenas representando a diversidade cultural e social, mas também desafiando as normas e estruturas convencionais ao proporcionar uma visão peculiar e reflexiva da sociedade em que se inserem. A aplicação desses princípios às artes revela como a arte pode ser uma heterotopia de desvio, desafiando as normas sociais, oferecendo um espaço alternativo e imaginário que se desdobra no tempo e transforma os espaços preexistentes em novas expressões. Nesse contexto, a galeria em ruínas transcende sua natureza física, tornando-se um signo outro dos desafios enfrentados pela comunidade artística local e do potencial negligenciado. Essa fusão entre arte e espaço gera uma experiência singular e imersiva para o público. Uma visão que ultrapassa a mera concepção do espaço como um lugar físico; ele é, na verdade, um ambiente moldado por regras que delineiam os seus ocupantes. É, segundo a filosofia foucaultiana, por meio dessas normas que podemos examinar, interpretar e contextualizar as sociedades, pois é nelas que encontramos os fundamentos das interações humanas e da dinâmica social.

Temos funcionando, então, o espaço dos corpos que, ao considerarmos como discursivos, percebemos que eles não são apenas objetos do discurso, mas também agentes ativos na formação da subjetividade, juntamente com o espaço da galeria. Ambos como heterotopias, segundo o que foi proposto por Foucault, que sobrepõem, “num só espaço real, vários espaços” (Foucault, 1986, p.5), que poderiam inicialmente parecer incompatíveis. É o espaço da arte, do protesto, do público e do privado, todos convergindo em um local singular que desafia as convenções e convida à reflexão sobre as complexidades da sociedade e da expressão artística. Não obstante, de acordo com Foucault (2013, p.14), o corpo “é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino” ou percebo as coisas ao meu redor.

Sendo a heterotopia um espaço que se transforma, e sendo o corpo um espaço-suporte de um sujeito, ao contrário do que Foucault afirma sobre utopia, o corpo heterotópico desloca-se e situa-se em diferentes lugares, nos quais o sujeito se mostra e se transforma, também, pelas propriedades corpóreas. O corpo não será transparente, ele torna visível um sujeito em sua potência, ele é finito em sua duração, conectado a ações, visível, desprotegido, e, como na utopia, sempre transfigurado. É, pois, o corpo esse barco que ancora e mostra o sujeito em diferentes portos (Fernandes; Junior, 2016, p.9).

A exposição *Ruína* encontra sua essência na concepção do corpo, aqui representado na parte do todo – o ânus, como o epicentro de um elo entre elementos como perda, revolta, vulnerabilidade e outras emoções causadas pela degradação de um espaço físico que é tão importante para arte. Costa (2022) faz uma análise da obra de Lygia Clark, que podemos relacionar aqui por ambas apresentarem a precariedade como condição de existência, dependendo do espectador, de suas emoções, desejos ou angústias, para alcançar sua feição ética e política. Segundo o autor, essa interação é capaz de levar o indivíduo a encarar sua própria fragilidade. Assim como o trabalho de Clark, comentado por Costa (2022), o de Luluca também explora uma vivência interativa e ambos com uma pretensão maior: despertar o reconhecimento da vulnerabilidade inerente ao corpo humano e, no caso da obra *Buraco*, também do prédio da Galeria de arte.

Essa abordagem convida à reflexão sobre a condição humana, a dualidade entre a experiência sensorial e a confrontação com a fragilidade e a efemeridade da existência. É como se o corpo, por meio dessas obras, se tornasse um palco em que se expressam não apenas sensações físicas, mas também um espaço de introspecção e aceitação da nossa própria vulnerabilidade, convidando-nos a considerar a natureza transitória e frágil da nossa própria existência. A materialidade do discurso do corpo-espaço na arte vai além da simples expressão física; é a incorporação dos significados culturais e sociais que o corpo carrega consigo. É a unidade discursiva entre o corpo e o espaço que o envolve, um diálogo constante entre a corporalidade e o ambiente ao redor. Assim, a arte se torna um terreno fértil para a expressão do corpo como um discurso em si mesmo, capaz de enunciar e expressar ideias, valores e dilemas humanos. É um espaço de transgressão, no qual as fronteiras entre o corpóreo e o simbólico se

dissolvem, permitindo que o corpo humano se manifeste como um meio de comunicação multifacetado, que vai além do meramente físico e adentra o campo das representações culturais e sociais.

O uso de imagens explícitas ou controversas na arte serve como um catalisador para a reflexão, o questionamento e o diálogo. A exposição de arte controversa pode ampliar os horizontes do espectador, apresentando-lhe perspectivas e experiências que podem estar fora de sua zona de conforto. Isso pode levar a uma maior compreensão da diversidade de experiências humanas e à empatia em relação a outras visões de mundo. Portanto, essas experiências se tornam

um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo (Rancière, 2005, p.32).

Sendo assim, no regime estético das artes, as obras são identificadas como parte de um domínio particular do sensível. Esse domínio é distinto e separado das conexões habituais do dia a dia, marcado por uma sensibilidade singular. Dentro desse espaço "estético", os signos artísticos são percebidos e experimentados de uma forma que transcendem as percepções cotidianas. O jogo visual entre as partes e o todo – ânus e prédio numa simbiose – na obra *Buraco* pode ser uma ferramenta poderosa para expressar conceitos complexos e provocar reflexões em quem a observa ou lê. Assim como um buraco em uma construção pode representar uma área vulnerável ou exposta, a associação com o ânus, enquanto um modo específico da arte, propicia tanto uma potência do pensamento quanto da experiência diante do objeto, trazendo à visibilidade, a vulnerabilidade física e/ou emocional. Entretanto, como foi exemplificado, com o incômodo que a obra causou, a sociedade categoriza e estigmatiza partes dos corpos (e o corpo em si) e suas experiências. Foucault (1988) argumenta que essas

formas de ver relacionadas ao corpo e à sexualidade são produtos de relações de poder específicas.

As análises de Michel Foucault sobre o poder e suas ramificações no corpo humano revelam uma intrincada rede de relações entre poder e saber, evidenciando como o corpo se torna um espaço de investimento das técnicas de poder. Para Foucault, o corpo é moldado e instrumentalizado por práticas que estabelecem e mantêm relações de poder-saber. Essas técnicas se manifestam no corpo humano, transformando-o em um campo de atuação e aplicação dessas estratégias.

Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. [...] Não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica - movimentos, gestos, atitude, rapidez. [...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade (Foucault, 1987, p.126).

Essa ideia de "docilidade-utilidade" sugere que o controle exercido sobre o corpo não é meramente restritivo, mas visa também tornar o corpo útil dentro de certos contextos sociais, moldando-o para que se ajuste aos padrões e às necessidades da sociedade em questão. Em algumas culturas e sociedades, as representações do corpo humano, especialmente partes consideradas privadas, como o ânus, podem ser consideradas um tabu, ou seja, devem estar sob o controle e a interdição. A moralidade cristã promoveu a visão da sexualidade como pecaminosa e impura, contribuindo para a construção de tabus em relação à nudez e à sexualidade. A associação entre nudez e pecado, fomentada por essa moralidade, estimulou a censura da nudez na arte, já que alguns setores conservadores veem a nudez como imoral e ofensiva. Nesse sentido, o ânus é visto como uma parte do corpo que deve ser ocultada e não discutida abertamente, criando um paralelo com um buraco escondido em uma construção.

O ânus, também, pode ser associado a questões de gênero e sexualidade, sendo assim, o tabu em torno do ânus pode estar ligado à

estigmatização de práticas sexuais que envolvem o ânus, como o sexo anal. Foucault (1988) descreve como a sodomia foi historicamente considerada um ato interdito, depois evoluiu para uma caracterização mais complexa e abrangente, moldando a identidade e a percepção do indivíduo homossexual no século XIX, inclusive, podemos arriscar a dizer que ainda é a forma como esses indivíduos são percebidos. Essa estigmatização pode levar à discriminação contra pessoas que praticam ou são associadas a essas práticas. Além disso, certas crenças religiosas atribuem significados espirituais ou morais específicos ao ânus, o que pode contribuir para o tabu.

Entretanto a obra “Buraco” é conceitual e destinada a provocar reflexões sobre questões sociais, políticas ou filosóficas. A arte conceitual, assim como a arte-não objetiva, se concentra na ideia ou no conceito de uma obra de arte, em vez de se ater principalmente à estética visual. Nesse estilo artístico, afirma Glusberg (2013, p.42), há um “interesse maior no processo de criação em si”, o ponto principal está naquilo que a obra expressa e comunica, no significado subjacente e na direção dela, o que frequentemente resulta em criações que podem ser menos figurativas. A exploração de temas complexos é uma característica intrínseca da arte conceitual. Isso pode torná-las alvo de censura por parte daqueles que se sentem ameaçados pela imagem e o que ela pode representar/apresentar, quando se dão à visibilidade. Na arte conceitual,

o denominador comum de todas essas propostas era de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação da beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* [e aqui está inclusa a arte conceitual] se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento (Glusberg, 2013, 43 – grifos próprios).

Portanto, a obra **Buraco**, assim como em outras expressões da arte conceitual, o propósito persistente é despojar o corpo de sua idealização estética, sublinhando sua função primordial como um instrumento que expressa as tensões, complexidades e relações da humanidade consigo mesma e com o mundo. A busca por desfeticizar o corpo, evidenciando-o

como um veículo de expressão artística, política e social, continua a desafiar normas estabelecidas e a provocar debates sobre as percepções convencionais do que é belo, aceitável ou relevante.

Desvincular a nudez da sexualização é um ponto-chave nesse debate. Propõe-se separar a nudez de associações puramente sexuais, permitindo sua exploração como uma forma de expressão artística mais ampla e profunda. Nesse sentido, Labra (2018) argumenta que a riqueza simbólica do corpo despido pode ser explorada para comunicar algo complexo e significativo, afastando-se dos estereótipos e possibilitando novas interpretações sobre a nudez na arte.

As fotografias de partes do corpo humano, como o ânus, na obra *Buraco*, fazem com que o corpo seja o foco central da arte, corpo esse que é disciplinado e regulado por meio de instituições, como a religião e a medicina. Ou seja, é a "carne" sob o alvo do controle e da disciplina, submetida às normas sociais e culturais que regulam a sexualidade. Carne, pois, como ressalta Foucault, o corpo humano, em sua materialidade, está sujeito a normas e regras que ditam sobre a sexualidade, tomando-se aqui o que Foucault traz sobre sodomia, ao tratar sobre a carne, sendo este corpo normatizado e regulado.

O conceito de "carne" faz referência ao corpo atravessado pelo desejo, a concupiscência, a libido. O cristianismo verá aqui uma consequência da queda, do pecado original. [...] Por um lado, nos países católicos, acelera-se o ritmo da prática da confissão; por outro, concede-se cada vez maior importância à carne, à sua presença nos pensamentos, nos desejos, na imaginação, enfim, em todos os movimentos do corpo e da alma. A carne tende a converter-se na raiz de todo pecado (Castro, 2009, p.68-69).

Essa abordagem moral se tornou um dispositivo para regular e controlar os corpos, restringindo a expressão sexual e estabelecendo normas estritas sobre a conduta humana. A base da liberdade de expressão artística é a ideia de que os artistas têm o direito de expressar suas visões e opiniões de forma criativa, mesmo que isso possa ser controverso ou provocativo. A presença de uma classificação etária na exposição, indicando que ela era destinada a maiores de 18 anos, sugere que os organizadores estavam

cientes de que o conteúdo poderia ser considerado inadequado para todas as idades.

Porém, o fato de a exposição ter sido fechada após uma denúncia de um indivíduo indica a evidência de discursos conservadores que mostra quem é ou são os cidadãos, desta sociedade, neste tempo, entendendo aqui cidadania como modo de compartilhar e experimentar a arte exposta, por meio daquilo que se dá a sentir, conforme preconiza Rancière (2005). A censura de obras de arte quase sempre depende de critérios socialmente constituídos sobre o que é ofensivo, inapropriado ou controverso. Isso pode levar a decisões arbitrárias e inconsistências na aplicação da censura. O fechamento da exposição baseado em uma única denúncia ressalta como a arte pode ser vulnerável a variadas e diferentes interpretações.

Os dispositivos de controle na produção artística e na sua recepção desempenham um papel crucial em regimes autoritários como o de Bolsonaro, no qual a censura é um instrumento poderoso para restringir obras que desafiam a narrativa em poder. Esses regimes estabelecem dispositivos de censura que proíbem a criação e a exibição de obras consideradas subversivas ou ameaçadoras o próprio regime. Esse controle visa a suprimir vozes dissidentes e manter o controle sobre a sociedade. Inclusive a artista descreve a obra, como vemos na página do *Observatório*, como um "grito de alerta" e menciona o contexto político, diz que sua obra se relaciona a “esse buraco para onde todos estamos indo”, referindo-se ao governo federal, tornando-a o lugar em que projetam o corpo como um enunciado que se inscreve e enuncia discursivamente o momento histórico que foi o período entre 2019 e 2022 para o Brasil, sob o poder da extrema-direita.

A interpretação das obras de arte como signos que vão além de “meros objetos estéticos” é fundamental para compreender o seu papel na reconstrução e reflexão dos valores e crenças culturais. Essas criações são muito mais do que formas visuais ou expressões artísticas isoladas; elas funcionam como signos e símbolos enquanto potências de significado, capazes de refletir e até mesmo reconfigurar dinâmicas sociais, culturais e históricas. As obras de arte, sob essa ótica, são como linguagens em si

mesmas, capazes de "escavar" camadas mais profundas da cultura e da sociedade.

A reação à exposição **Ruína** e à obra **Buraco** de Luluca L. é um lembrete de que nem todo mundo entende ou está disposto a aceitar a nudez na arte, ou mesmo a interpretação de partes do corpo evidenciadas simbolicamente, pois a falta de roupas se coloca como uma precariedade artística, como aponta Costa (2022), que depende muito de uma visão mais reflexiva e não sexualizada ou objetificante de outros seres, o que pode ser difícil em uma sociedade moralista. Essa falta de entendimento ou aceitação da nudez na arte é um sintoma de normas rígidas de moralidade e uma perspectiva estreita sobre o que é aceitável em termos de expressão artística.

A arte é usada como um meio de crítica social, convidando o público a considerar questões sobre infraestrutura, negligência, e a situação do prédio em questão e até mesmo o rumo político do Brasil à época. Em vez de adotar uma abordagem direta ou literal, a artista optou por uma abordagem conceitual, que utiliza o simbolismo e a metáfora como modos de evidenciar tanto as questões sociais quanto políticas do momento. Ao expor seu próprio corpo de forma franca e direta, a artista procura quebrar tabus em torno da representação do corpo humano na arte. Isso desafia a ideia de que partes do corpo devem ser ocultadas e não discutidas abertamente, questionando normas rígidas de moralidade.

Por "moral" pode-se entender, por um lado, um conjunto de valores e regras que são propostos aos indivíduos e aos grupos por diferentes aparatos prescritivos (a família, as instituições educativas, as igrejas, etc.), de maneira mais ou menos explícita. Por outro lado, pode-se entender por "moral" os comportamentos morais dos indivíduos à medida que se adaptam ou não às regras e aos valores que lhes são propostos (Castro, 2013, p.155).

A declaração de Luluca sobre sua obra, sobre ser conceitual e referir-se a muitas coisas, ressalta um aspecto fundamental da arte: sua natureza subjetiva e aberta a interpretações diversas. O que é percebido como obsceno ou provocativo por alguns espectadores pode ser visto como uma forma aguda de crítica social e política por outros. Essa dualidade na

interpretação da arte é intrínseca à natureza da expressão artística. Ou seja, as obras de arte não são apenas expressões neutras de criatividade, mas são moldadas e orientadas pelos valores, normas e narrativas predominantes em determinado contexto social e histórico.

Em última análise, a exposição *Ruína* e sua subsequente censura destacam as tensões que existem entre a liberdade artística e as sensibilidades culturais, além de enfatizar a necessidade contínua de debater e refletir sobre os limites da expressão artística na sociedade contemporânea. É um lembrete de que a arte desempenha um papel vital na análise das complexidades do mundo em que vivemos, e seu potencial provocativo e desafiador deve ser valorizado e protegido, pois como afirma Rancière (2005), não é a política estetizada na arte, apenas, mas a política que, “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2005, p.17).

Dando, então continuidade às análises, vamos à arte *Todxs xs Santxs*, de Órion Lalli.

6.5 TODXS XS SANTXS - renomeado #EUNÃOSOUESPESA (2020)

A obra *Todxs xs Santxs*, segundo o *Observatório de Censura à Arte*, é uma exposição do artista Órion Lalli que estava no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Uma das peças era um oratório com uma santa, que lembrava a virgem Maria por causa de seu manto, mas que estava nua e representada com um pênis. Ao lado, também havia a frase: “Deus acima de tudo, gozando acima de todos”.

A compreensão do conceito de campo, conforme delineado por Foucault e Bourdieu, oferece uma visão multifacetada da estrutura dos espaços culturais e artísticos. Esses espaços não são meramente terrenos onde obras são produzidas e compartilhadas, mas sim cenários no quais se desenrolam dinâmicas complexas de poder, normas e práticas que determinam a definição e o reconhecimento da arte e dos próprios artistas.

No caso da obra de Lalli, ela se insere como um discurso proibido de circular no campo artístico, supostamente devido à presença de nudez. Contudo, é evidente que essa censura é carregado de julgamentos moralistas de origem religiosa.

O deputado Márcio Gualberto e a deputada Chris Tonietto (PSL) denunciaram a exposição, argumentando que retratar a santa com pênis constitui um vilipêndio à fé católica, resultando no registro de uma queixa contra o artista. Essa vigilância sobre a expressão artística não apenas manifesta a moralidade religiosa, mas também a imposição de normas sociais sobre o que é considerado aceitável ou ofensivo na arte, fundamentadas em visões religiosas sobre o que pode ser interpretado como desrespeito às crenças alheias. A controvérsia gerada levou à suspensão de toda a exposição. O artista, Órion Lalli, em resposta, alegou que:

Estão dizendo que é a imagem de uma santa cristã, mas não é. É a minha santa. É o meu oratório. Precisamos falar sobre meu corpo que vive com HIV, contextos históricos da arte, dadaísmo, futurismo e expressões artísticas muito mais velhas do que esses que querem me acusar de algo, de um crime, que não cometi (Observatório de censura à arte, 2019).

TXDXS XS SANTXS (2020) - Foto: reprodução



Fonte: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A relação entre religião e arte tem sido historicamente complexa. A arte frequentemente tem sido usada para expressar crenças religiosas, mas também para desafiar, criticar ou reinterpretar signos sagrados. No caso específico desta obra, o artista a encara como uma tentativa de reinterpretar

símbolos religiosos à luz de suas experiências pessoais. É um convite para olhar para o sagrado com novos olhos, mergulhando no íntimo da subjetividade humana, na qual o divino é reinterpretado e revivido em cada traço, em cada centelha de significado.

A obra *Todxs xs Santxs* de Órion Lalli exemplifica o pensamento de que a arte é mais do que uma simples representação do mundo visível. Em vez disso, ela atua como uma janela para a complexidade da experiência humana. Lalli desafia a noção tradicional de arte como uma mera replicação da realidade ao criar uma obra que convida à interpretação e oferece múltiplas camadas de significado.

Assim como Michel Foucault propõe, a obra de Lalli representa uma ruptura significativa com as ideias convencionais sobre a religião cristã e seus dogmas. Ao retratar santos com características inesperadas, como a representação de uma santa com o signo do corpo masculino – pênis, Lalli desestabiliza as noções estabelecidas sobre a iconografia religiosa. Essa ruptura é crucial, pois desafia os paradigmas tradicionais sobre o que é aceitável ou permitido na representação religiosa.

A abordagem de Foucault sobre descontinuidade e ruptura nas formações discursivas se externa na obra de Lalli, pois ela representa um momento de mudança e desafio aos sistemas estabelecidos. Ao questionar e desafiar as normas religiosas por meio de sua arte, Lalli abre espaço para interpretações e discussões sobre a religião, oferecendo uma nova perspectiva sobre a iconografia religiosa e os limites da expressão artística. Essas rupturas são fundamentais para o surgimento de outros entendimentos, permitindo que conceitos e estruturas de poder sejam reconsiderados e reinterpretados.

Sobre sua estrutura, a presença proeminente do quebra-cabeça na imagem central pode ser interpretada como uma projeção de visualidade intrincadas à complexidade da vida, dos relacionamentos e até mesmo da natureza humana. Assim como as peças de um quebra-cabeça se conectam para formar uma imagem coesa, os elementos de uma história se unem para compor um significado mais amplo. Quando consideramos as declarações do artista sobre a obra representar "sua" santa e a necessidade de abordar sua vivência com o HIV, percebemos a dimensão desse "quebra-cabeça", das

complexidades da vida retratada, já que o artista, um homem homossexual e portador de HIV, apresentado na peça que está solta na mão do artista, confronta temas tidos como desviantes da norma heterossexual e tabus sociais, muitas vezes vistos com estigmas e preconceitos na sociedade, conferindo uma camada adicional de profundidade e desafio à sua obra, refletindo a complexa tessitura da realidade social em que vivemos.

Cada peça, então, representa uma história, um aprendizado ou um momento significativo que contribui para a formação do quadro geral apresentado e há um detalhe, o quebra-cabeça está incompleto, podendo representar a sensação de que algo está faltando, um vazio a ser preenchido, uma busca constante por algo que ainda não foi encontrado ou compreendido, mas também pode passar a ideia de que a vida é um processo contínuo de descoberta, no qual estamos constantemente reunindo novas experiências para completar nosso próprio quebra-cabeça.

O plano de fundo do quebra-cabeça, atrás da santa, é a imagem do tronco de um homem sem camisa e na região de seu peito há a palavra HIV em forma de um símbolo que marca as obras do artista e é, inclusive, uma de suas tatuagens, como é possível visualizar em suas redes sociais³⁶. Esse é o tema principal de suas obras. O estigma e a discriminação associados ao HIV surgem de várias fontes, criando um cenário complexo que afeta profundamente a vida das pessoas portadoras desse vírus, sendo que o desconhecimento sobre a doença e a propagação de discursos equivocados, principalmente no início da doença alimentada à época, sobre sua transmissão, perpetuam, de certa forma, esse estigma. Entretanto, o que mais faz as pessoas terem preconceitos contra essa doença é que por muito tempo ela era conhecida como uma doença de *gays*³⁷. Isso aconteceu, pois os primeiros casos foram reconhecidos em *gays* e a propagação da doença era maior entre os homens homossexuais. Cenário que já se alterou com o tempo.

A aversão a práticas sexuais homossexuais, em especial as masculinas, deve-se à construção social do meio em que vivemos, ou seja,

³⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/orionlalli/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

³⁷ Disponível em: <https://papodehomem.com.br/aids-doenca-de-gay-aids-desconstruida-1/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

em que há dominação masculina, como podemos compreender com Bourdieu (2002). O autor declara que em uma sociedade, para ser considerado “verdadeiramente homem” é preciso se afastar de ser denominado como “fraco” ou “delicado”, pois essas são características atribuídas às mulheres. Além disso, em uma relação sexual a ideia de estar numa posição passiva, frequentemente associada à figura feminina, é vista como uma diminuição do papel masculino. Essa percepção contribui para o estigma em torno das relações sexuais entre dois homens.

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quididade do vir, virtus, questão de honra, principio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja relamente um homem (Bourdieu, 2002)³⁸.

Segundo Castro (2009), a condenação da sodomia não é baseada apenas em fundamentos sagrados ou religiosos, mas sim justificada a partir de uma lógica racional, ou seja, é uma questão moral. “Nesse novo espaço de percepção, a sodomia e a homossexualidade são as formas de amor da desrazão” (Castro, 2009, p.385). A moralidade cristã desempenha um papel crucial no controle dos corpos, direcionando os discursos sobre a sexualidade e moldando os comportamentos individuais e sociais, ainda mais no momento histórico brasileiro desta exposição. Ao promover uma moral específica, essa ideologia enfatizava a renúncia aos prazeres carnis e a submissão à autoridade divina.

Na obra de Órion Lalli, há muitos elementos que se relacionam com o cristianismo, como as cruzes presentes na estrutura do oratório e com a palavra HIV, as cobras nas portas, que pode nos remeter a Adão e Eva, medalhas de santos também nas portas, entre outros, mas o elemento que mais causou polêmica foi o corpo da santa com pênis. Ele também recebe esse mesmo estigma criado pela dominação masculina, pois o que é mostrado é um corpo feminino, com seios e curvas mais delicadas, mas com um órgão masculino. Em uma visão androcêntrica, o falo, segundo o que

³⁸ A fonte usada não é paginada – Formato Kindle.

afirma Bourdieu (2002), é “constituído em símbolo da virilidade, de ponto de honra”, então a imagem da santa tem como potência de significação a representação de um corpo transexual que incomoda, sobretudo indivíduos mais conservadores, ligados a religiões com normas de gênero rígidas e binárias, e que veem como desafiadora e ameaçadora a ideia de uma pessoa transgredir essas normas.

Foucault distingue uma série de procedimentos de controle do discurso e os agrupa em três categorias: procedimentos de exclusão (a proibição, o tabu do objeto, o ritual das circunstâncias, a separação razão/loucura, a oposição verdadeiro/falso); procedimentos internos de controle dos discursos (discursos que controlam discursos: o comentário, o autor, a disciplina); e procedimentos que não buscam o controle sobre os poderes do discurso, mas sobre seu aparecimento, fixam as condições de sua circulação, impõem aos indivíduos certas regras (Castro, 2009, p.128).

Ao fixar o controle dos discursos na arte e sua circulação, muitas vezes, o medo do desconhecido está na raiz dos tabus. Como já dito, segundo Foucault (2014), a interdição se destaca como um dos principais procedimentos que atuam como formas de controle social, delineando comportamentos, diálogos e percepções em relação a certos assuntos, estabelecendo limites e regras sobre o que é aceitável discutir, praticar ou expressar, sendo que ela pode ocorrer por tabu do objeto, que restringe certos temas ou ideias consideradas inadequadas ou impróprias para determinados ambientes. Esse processo revela as dinâmicas de poder presentes nas instituições, que filtram e delimitam os discursos conforme suas próprias normas e convenções. A exposição de Lalli provocou debates acalorados e foi alvo de críticas e censura, principalmente devido à representação da figura religiosa de maneira não convencional.

A transexualidade, ou seja, a experiência de uma pessoa viver e se identificar com um gênero que difere do sexo atribuído ao nascimento, é de fato um tema carregado de tabus e a religião frequentemente desempenha um papel significativo na conformação das normas heteronormativas. A representação de uma figura sagrada com características fora da norma desafia a rigidez das interpretações religiosas e, por extensão, questiona a maneira como a religião aborda questões sobre sexualidade.

Foucault (2020) propõe uma visão da disciplina em conexão direta com a religião, sendo que a igreja e as instituições religiosas historicamente exercem controle sobre os corpos, regulando não apenas as ações, mas também a própria existência, a carne. A carne representa não apenas o corpo físico, mas o próprio terreno no qual se inscrevem as práticas disciplinares, as restrições e os discursos que moldam a subjetividade dos indivíduos. É por meio da disciplina do corpo que as instituições religiosas moldam as práticas, os comportamentos e a existência dos sujeitos. Essa noção se entrelaça com a ideia de pecado, redenção e submissão ao poder divino.

Com as disciplinas, o corpo entra em uma maquinaria que o explora, desarticula-o e o recompõe. Não se trata de obter corpos que façam o que se deseja, mas que funcionem como se quer, com as técnicas, a rapidez e a eficácia que se pretende deles. As disciplinas são, ao mesmo tempo, uma anatomia política do corpo e uma mecânica do poder (Castro, 2009).

Com isso, o corpo *trans* na obra pode ser lido como uma tentativa de questionar essa disciplina religiosa que historicamente moldou e controlou os corpos, reafirmando a liberdade e a diversidade. A arte tem o poder de desafiar esses estereótipos, mostrando a complexidade e a diversidade, inclusive na sexualidade. A arte pode ilustrar que a transexualidade não se encaixa em um molde único ou universal, mas é uma experiência pessoal e única. Entretanto, novamente nos deparamos com a questão de que a arte é precária, depende da interpretação do outro, como afirma Costa (2022), o que faz com que nem todos a compreendam e, muitas vezes, instituições e dispositivos, vão produzir saber sobre determinados temas, fazendo com que algumas pessoas criem aversão sobre eles. Essa obra é polêmica, pois além mostrar um corpo transexual e falar sobre HIV³⁹, ainda contempla a nudez, que já é vista de forma moralizante, mesmo em outros contextos, como foi abordado nas outras análises.

³⁹ Em 2020, o fornecimento de remédios de HIV foi severamente diminuído, pois o governo alegou que precisava cortar despesas por causa da pandemia de 2019. Por isso o artista renomeou a obra como “#Nãosomosdespesa. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/6-7-2020-oms-acesso-medicamentos-para-hiv-foi-severamente-impactado-pela-covid-19> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Um aspecto central na compreensão de como a sociedade moderna é organizada se relaciona ao papel dos dispositivos no estabelecimento de ordem disciplinar e controle. Estes mecanismos, discutidos por Foucault (2014) e Agamben (2009), constituem uma rede de estratégias complexas que moldam comportamentos e subjetividades, exercendo um poder invisível sobre vários aspectos da vida. O dispositivo, assim, não é um elemento neutro ou puramente técnico, mas sim um espaço no qual poder e saber se interseccionam, moldando a forma como nos relacionamos com o conhecimento, as instituições e, em última análise, com a própria sociedade.

Pensando sobre o que é dito sobre dispositivos⁴⁰ por Foucault, os dispositivos religiosos como instituições, dogmas e práticas litúrgicas, constantemente agem disciplinando e regulando discursos dentro de contextos religiosos. Segundo Castro (2009), o dispositivo de sexualidade se refere ao conjunto de práticas, normas e instituições que regulam a sexualidade nas sociedades. Esse dispositivo envolve não apenas as práticas discursivas, mas também as práticas não discursivas, que moldam e direcionam as experiências e percepções das pessoas. Por exemplo, além das palavras e conceitos usados para descrever a sexualidade, as interações sociais, as representações culturais e as estruturas de poder também desempenham um papel fundamental na formação das atitudes e comportamentos em relação à sexualidade.

Em outras palavras, são estabelecidas regras e normas que moldam o que é considerado verdadeiro e autorizado dentro daquela crença específica. Esses dispositivos controlam o que é aceitável dentro do âmbito religioso, estabelecendo os limites do discurso religioso válido, operando mediante a imposição de regras e restrições sobre o que é considerada uma verdade legítima dentro da fé. Eles criam um campo autorizado de discurso, determinando o que é aceito como verdadeiro dentro do contexto religioso, por exemplo, determinando o que pode ser configurado como uma ofensa à fé cristã.

⁴⁰ “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (Agamben, 2009, p. 38).

Em termos gerais, o vilipêndio à fé pode incluir ações, expressões ou representações que são consideradas como desrespeitosas, ofensivas ou prejudiciais aos sentimentos religiosos. Porém, o que constitui um vilipêndio à fé pode variar amplamente de acordo com as crenças, valores e interpretações culturais de cada comunidade religiosa ou contexto social. Em muitos casos, é a própria comunidade religiosa ou os líderes religiosos que determinam o que consideram como vilipêndio à sua fé. Essa definição pode ser baseada em textos sagrados, dogmas estabelecidos, tradições específicas ou interpretações particulares das escrituras religiosas. O que fica evidente é que a interpretação desse conceito pode ser marcada por fatores externos e até mesmo políticos. No caso apresentado, em um período em que o país é governado por uma figura que representa e estimula a homofobia e a transfobia, podemos perceber o quanto essa censura foi propiciada por seu caráter político-religioso, inclusive, foram membros do mesmo partido que Bolsonaro estava ao ganhar a eleição que fizeram a denúncia e a queixa sobre o artista, sendo que o representante do país se intitulava como evangélico neopentecostal, linha evangélica que traz de volta o catolicismo medieval.

É crucial conectar a cultura e a arte às instituições que as moldam e as fazem existir, considerando suas conexões sociais e as condições que as fundamentam e as tornam possíveis. Além disso, é importante não ignorar o contexto sociológico que acompanha e sustenta tanto a cultura quanto a arte em sua emergência e desenvolvimento. A interferência de representantes políticos na denúncia da exposição é um exemplo claro de como a arte está sujeita a agendas políticas e a polarizações de ideias, quase sempre distorcendo significativamente seu entendimento e interpretação. O discurso político também pode moldar a percepção pública sobre uma obra de arte, podendo desviar o foco do seu verdadeiro propósito ou significado original. No caso específico desta exposição, a postura de representantes políticos não apenas afetou a exposição em si, mas também desencadeou uma interpretação tendenciosa e uma reação exagerada do público em geral, que passou a ameaçar o artista de morte, fazendo com que pedisse exílio político

na Europa, como mostra um depoimento do mesmo⁴¹, postado em suas redes sociais.

Esse olhar sobre a obra, deseducado para o sensível, estimula reações de violência sobre aquele que produz a arte, evidenciando a não-cidadania da população. Além disso, como afirma Fernandes (2019), quando uma imagem é retirada de seu contexto original, os significados e julgamentos atribuídos a ela se transformam, muitas vezes, negativizando o artista perante a sociedade. Esse deslocamento da enunciação original da obra gera interpretações distorcidas e, por vezes, deturpações que prejudicam a apreciação e o entendimento da arte.

Outro elemento que podemos destacar é a presença da frase “Deus acima de tudo, gozando acima de todos” na imagem, que pode ser colocada em paralelo com o *slogan* de governo de Bolsonaro, “Deus acima de tudo, Brasil acima de todos”. A associação direta com o *slogan* político, ainda que provocativa, não apenas levanta questões sobre a liberdade de expressão, mas também ressalta como as expressões artísticas podem ser instrumentalizadas e politizadas para reforçar ou desafiar determinados pensamentos e comportamentos. A censura enfrentada pela obra *Todxs xs Santxs* evidencia como determinadas interpretações de obras de arte são controladas por convicções políticas e preconceitos religiosos de grupos específicos. Em um ambiente autoritário, esses grupos se posicionam como autoridades que têm competência para ver e a qualidade para dizer o que a arte pode dizer/mostrar. A presença desta enunciabilidade na imagem, especialmente em meio a um contexto político conturbado, possivelmente intensificou a controvérsia em torno da obra.

O que as análises têm nos mostrado até aqui é que a arte se torna um terreno de confronto entre diferentes conjuntos de crenças e valores, no qual diferentes visões de mundo colidem, gerando debates acalorados e distorcendo o propósito do artista, por não a compreenderem ou não aceitarem visões diferentes da que acreditam ser verdadeira, como já dito. Essas imagens estão inseridas em um sistema de condições históricas de

⁴¹ “Sou Órion Lalli, sou artista e falo de HIV/aids. Depois de sofrer uma censura, de responder na justiça por crime de vilipêndio religioso e falar na ONU sobre tudo isso, os ataques, perseguições e ameaças de morte se intensificaram e eu tive que sair do Brasil às pressas.” - Perfil do Instagram: @orionlalli

possibilidade dos enunciados artísticos, são um arquivo, que traz de volta o discurso sobre a nudez na arte, durante o governo de Bolsonaro. E aqui, mais do que a nudez, a condição de emergência deste dizer, já que os valores morais que se estruturam neste período retomam tanto o catolicismo medieval quanto a ditadura militar, quando da questão tanto da sexualidade quanto do gênero, o qual aqui é tomado, pelos autores abordados, como construto social.

A partir do conceito de arquivo de Michel Foucault, podemos entender melhor a arte, vendo-a como um espaço no qual é gerado saberes. Reconhecer que no arquivo coisas são apagadas, transformadas ou excluídas nos permite ter uma visão mais aprofundada das complexidades por meio da expressão artística. Fica claro que os discursos em nossa sociedade seguem uma ordem específica, uma espécie de estrutura que controla como são criados, disseminados e organizados. Essa estrutura controla não apenas o que é dito, mas também quem o diz e sobre o que se fala/mostra, estabelecendo um conjunto de regras que orientam os discursos.

Sendo assim a representação da figura santa de Órion Lalli, envolvendo seios, pênis e a referência à sua tatuagem relacionada ao HIV, adentra um espaço simbólico carregado de significados. Inclusive, ao observarmos o santuário, onde as portas são adornadas com cobras, há uma conexão intrínseca com a narrativa religiosa do pecado original. Essa associação é poderosa ao considerarmos a presença de um corpo que mescla características de Eva e Adão, unindo em si tanto a dualidade dos gêneros quanto a ideia do corpo marcado pelo pecado e pela condição humana. Essa interpretação permite um paralelo fascinante entre a representação religiosa tradicional e a expressão contemporânea do artista. Nesse sentido, a obra não apenas desafia os limites estabelecidos pelas normas religiosas, mas também confronta as percepções sociais sobre a identidade de gênero, a sexualidade e a própria noção de pecado. A imagem simbólica de um corpo pecaminoso, que abraça em si tanto a história religiosa quanto a realidade marcada pelo HIV, propõe uma reflexão sobre a complexidade da existência humana e sobre como a arte pode atuar como uma ferramenta para questionar e redefinir conceitos arraigados na sociedade. Ao explorar esses elementos simbólicos, a obra de Lalli não

apenas desafia, mas também convida a uma reavaliação crítica das fronteiras entre o sagrado e o profano, entre a moralidade estabelecida e a diversidade da experiência humana. Na mesma toada da experiência humana e o corpo, temos a próxima obra, *Praia*.

6.6 Praia (2022)

Conforme o que é apresentado no *Observatório de Censura à Arte*, a performance *Praia* tinha como proposta levar a expansão que o litoral ecoa no corpo e nas relações para uma cidade do interior, no caso Juiz de Fora, em Minas Gerais. Tudo seria realizado em praça pública, onde artistas e públicos iriam interagir com a obra que simulava o ambiente de praia e as pessoas estariam em roupas de banho.

A obra *Praia*, sob a ótica de Foucault, percebemos que o discurso não se limita à linguagem falada ou escrita, mas abrange todos os sistemas simbólicos e representacionais. Nas obras de arte, o discurso se manifesta nas formas visuais, sonoras, narrativas e expressivas, sendo que cada uma carrega consigo um discurso que não apenas comunica ideias, mas também estabelece relações de poder e saberes específicos, para um observador/ leitor/ espectador emancipado⁴², como afirma Ranciere (2005).

A interação entre os corpos e o ambiente físico da praia simulada durante a performance deveria trazer conceitos à tona e estabelecer relações simbólicas que moldam a percepção do espectador sobre a arte, provocando reflexões sobre a sociedade, o corpo e as normas culturais. Porém, dos dois dias programados para a performance, apenas um aconteceu, pois após o primeiro dia houve muitas críticas e até ameaças de grupos nas redes sociais. A alegação é de que estavam cometendo atentado ao pudor, ou seja, mesmo corpos parcialmente vestidos causaram a aversão em algumas pessoas como se todos os corpos estivessem nus. Por causa da polêmica, o

⁴² Aqui entende-se como emancipado como aquele que é afetado pelo sensível da arte.

segundo dia não aconteceu e a prefeitura alegou que não poderia garantir a segurança dos artistas.

Essas reações socioculturais à nudez ou à sua parcialidade na arte são evidenciadas ao longo do tempo, seja por censuras, controvérsias ou restrições que surgiram devido a crenças arraigadas na sociedade, como vamos retomando ao longo das análises. Tanto no passado quanto no presente, a nudez na arte enfrentou debates acalorados sobre liberdade de expressão, com a sociedade impondo restrições e proibições à representação do corpo nu em diversas manifestações artísticas. As políticas religiosas, as normas sociais e as questões políticas se entrelaçaram para impor limites à liberdade artística. O que prejudica grandemente a produção da arte. Segundo a diretora da intervenção, Letícia Nabuco:

A repercussão não era o papel. O papel não era ofender, nem deixar com ódio. O que a gente fez não é inovador. Em Belo Horizonte, por exemplo, já fizeram isso. A gente queria, simplesmente, questionar os padrões estéticos e os protocolos que não atendem parte dos corpos da sociedade. Mostrar a gente, enquanto artistas, felizes. A gente entende que o corpo incomoda e isso é importante (Observatório de censura à arte, 2019).

Como podemos observar na fotografia abaixo, retirada no primeiro e único dia de performance, as pessoas estão vestidas com biquínis, maiôs ou sungas, exatamente como estariam se estivessem em um local litorâneo, não há pessoas verdadeiramente nuas. As pessoas estão expostas ao sol, sentadas ou deitadas, conversando entre si. Considerando que é algo comum em ambientes de praia ou piscina, podemos dizer que não há nada de obsceno. Essa distinção entre o que é aceitável na praia em comparação com uma cidade do interior frequentemente se baseia em normas sociais, expectativas culturais e diferentes percepções sobre o espaço público e privado.

Praia (2022) – Foto de Áurea Carolina



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Como já dito nos capítulos teóricos, ao discutir os seis princípios das heterotopias, Foucault afirma que todas as culturas do mundo têm o costume de criar suas heterotopias, sendo uma característica presente em todos os grupos humanos, o que significa que é impossível pensar na sociedade sem considerar essa ideia de espaço. Cada sociedade estabelece de maneira própria suas vestimentas, suas formas de pintura corporal, os tipos de joias, entre outras características, suas expressões artísticas, danças e outras manifestações sócio histórico-culturais. Portanto, a determinação de que um espaço é adequado para usar roupas de banho e outro não, é algo socialmente construído.

Na praia, a exposição de corpos seminus é mais aceita devido a uma série de razões culturais e sociais. A praia é frequentemente vista como um espaço mais informal e relaxado, onde a exposição do corpo é normalizada devido à atividade recreativa de tomar sol, nadar e relaxar. Além disso, o ambiente natural e a associação com o lazer podem reduzir a percepção de que algo possa ser um atentado ao pudor. Por outro lado, em uma cidade do interior, os padrões de comportamento podem ser mais conservadores. As pessoas podem ter diferentes expectativas sobre o que é apropriado em espaços públicos, especialmente em áreas consideradas mais urbanas ou centrais, onde há uma maior concentração de pessoas. Essa diferença de percepção sobre a exposição do corpo externa as complexidades das normas sociais e culturais, muitas vezes moldadas por tradições locais, valores

predominantes e as expectativas do que é considerado apropriado em diferentes contextos. Também, o que produz este cerceamento da exposição destes corpos, é o fato de o interior de Minas Gerais ser bastante religioso, tanto é que os locais têm muitas construções de igrejas do Brasil colônia.

Nesse sentido, a arte emerge como um agente disruptivo desta época-Brasil colônia, capaz de reconfigurar a maneira como compreendemos o mundo, suscitando debates, reflexões e confrontando a partilha estabelecida do sensível. Por intervenção dessas lentes, a arte não é apenas uma expressão estética, mas uma força transformadora que desafia os limites impostos à visibilidade e à enunciabilidade na esfera social, redefinindo o que é possível ser visto, ouvido e, por conseguinte, vivenciado na sociedade contemporânea. O que nos remete, inclusive, ao segundo princípio das heterotopias, ou seja, uma sociedade pode designar a uma heterotopia uma função diferente da sua original. Ao atribuírem uma nova função a um espaço pré-existente, desafiaram nossa concepção sobre os espaços que habitamos e introduziram novas possibilidades de uso e propósito para esses locais.

De acordo com Bourdieu (1996), o diálogo acerca de uma obra não se limita a um mero complemento, cujo propósito é facilitar sua compreensão e avaliação. Na verdade, é um estágio integral da criação da obra, que leva seu significado e sua importância. Isso se torna especialmente relevante quando se considera a questão de algo ser considerado um atentado ao pudor. A percepção de atentado ao pudor em um contexto urbano ou em praças públicas se inscreve por valores culturais, crenças religiosas e normas sociais mais rígidas, dependendo do local de sua exibição. O espaço público é frequentemente visto como um ambiente onde as normas de comportamento devem ser mais conservadoras, o que pode levar à contestação ou crítica quando certos comportamentos desafiam essas normas.

O que precisa ficar claro é que a proposta era debater sobre padrões estéticos dos corpos, considerando o corpo como uma materialidade por meio da qual ou na qual a expressão artística acontece. Segundo Le Breton (2007), o corpo representa o meio pelo qual se estabelece a relação com o mundo, sendo o vetor semântico desse encontro. O corpo representa o ponto de contato entre a visão e o gesto com o mundo sensível. É por intermédio

dele que estabelecemos essa conexão com o entorno. Ao observar o corpo, examinamos detalhes como as vestimentas, pinturas corporais, piercings ou outras intervenções físicas, além de explorarmos os padrões de beleza de diferentes períodos históricos, o impacto das religiões na liberdade individual, a sexualização etc., até mesmo em situações diversas, como nas performances artísticas.

Segundo Glusberg (2013), quando o corpo é utilizado como o protagonista e motor de um ritual, ele está conduzindo uma performance, uma forma de expressão artística que busca desafiar e transcender as convenções tradicionais da arte. Essas performances possuem duas dimensões: a presença física e a noção de espetáculo, algo que é destinado à observação. O autor destaca que as performances não lidam diretamente com o corpo em si, mas sim com a linguagem do corpo. Os gestos, movimentos, seja com as mãos ou pernas, adquirem relevância, pois conduzem o observador a valorizar os movimentos gerados. O corpo para o artista da performance é comparável aos espaços transformados pelos arquitetos.

Na esfera artística, o corpo adquire um papel singular. Autores como Milanez (2006) percebem o corpo como um veículo semiológico que pode enunciar verdades sobre o ser humano contemporâneo. Dentro desse contexto, a arte não apenas contempla o corpo como objeto de discurso, mas o próprio corpo se torna o discurso. Ele ocupa espaços físicos e simbólicos, transgredindo as normas estabelecidas e desafiando as convenções sociais. Em suma, a arte proporciona uma plataforma única para explorar o corpo como uma heterotopia.

Junto a isso, o corpo pode ser encarado como um espaço de ilusão, capaz de evocar diferentes percepções e sensações. Por exemplo, na performance em destaque, os corpos têm o poder de transportar o indivíduo para realidades alternativas, proporcionando experiências sensoriais distintas daquela de seu dia a dia, afinal Juiz de Fora é uma cidade muito longe do mar. Dessa maneira, o corpo se torna um espaço propício para a subversão das normas e regras sociais, ao criar uma realidade que difere da convencional. O corpo é, então, objeto de controle e também de resistência, afinal,

em definitivo, se não houvesse resistência, não haveria poder. Para Foucault, a resistência ao poder não pode vir de fora do poder; ela é contemporânea e integrável às estratégias de poder. [...] A possibilidade de resistência, para Foucault, não é essencialmente da ordem da denúncia moral ou da reivindicação de um direito determinado, mas da ordem estratégica e da luta (Castro, 2019, p.387).

Em outras palavras, a obra em questão tem como objetivo questionar os protocolos sociais que excluem certos corpos, os quais são marginalizadas socialmente, não por terem deliberadamente criado para si uma reputação negativa, mas por serem vidas obscurecidas pelas relações de poder e esquecidas ao longo do tempo, permanecendo anônimos, ou seja, se tornaram infames. Esse processo de marginalização acontece na sociedade moderna, pois vivemos em uma sociedade de normalização, que “é uma sociedade na qual se cruzam, em uma articulação ortogonal, a norma da disciplina dos indivíduos e a norma da regulação da população, a disciplina e o biopoder” (Castro, 2019, p.113).

Nesse contexto, o corpo humano emerge como um campo de batalha para as relações de poder-saber, no qual as disciplinas exercem seu domínio por meio de métodos sutis, mas profundamente enraizados nas práticas sociais e nas estruturas que as permeiam, como definir os padrões de beleza de uma sociedade. As disciplinas, segundo Deleuze (1988), atravessam diversas instituições sociais, coordenando-as de uma nova maneira e diferenciando-se dos aparelhos estatais tradicionais. Elas se caracterizam pela constante vigilância, hierarquização, normalização e imposição de punições. É neste contexto que a representação de corpos diversos na arte ganha relevância. A inclusão de corpos diversos desafia os padrões preestabelecidos de beleza e forma, questionando as normas sociais e confrontando as estruturas disciplinares que impõem uma visão limitada e homogênea do corpo humano.

O que vemos na obra aqui em análise é que essa “onda conservadora” que assolou o país durante o governo de Bolsonaro levou a censura dessa e de muitas outras manifestações artísticas. Podemos, assim, considerar a arte como um arquivo devido à sua propensão a ser apagada, silenciada ou até

excluída ao longo do tempo, não necessariamente por uma "sociedade discursiva artística", mas sim pelas normas estabelecidas em uma determinada sociedade e período. E a obra *Praia* faz parte desse monumento de arquivo que permitem a reconstrução do momento histórico e dos padrões discursivos do período entre 2019 e 2022. Foucault (2019) defende que a criação de um monumento de arquivo não se trata apenas de recuperar a verdade histórica, mas é, na verdade, uma construção discursiva que espelha as relações de poder, as práticas institucionais e os interesses do momento em que é concebido.

A arte não é apenas um testemunho histórico, mas uma entidade viva que molda e é moldada pelas práticas discursivas e pelo poder dentro de uma sociedade. Ela é um eco das aspirações, medos, desejos e contradições de uma comunidade. É, portanto, uma encruzilhada em que os caminhos do conhecimento, cultura, poder e subjetividade se entrelaçam, estabelecendo um terreno fecundo para a exploração filosófica e uma compreensão mais profunda do ser humano e de sua existência coletiva.

Segundo Bourdieu (1996), a determinação do campo na definição de arte e artistas revela a interdependência entre a episteme cultural e as instituições que a perpetuam. As definições de arte e o estabelecimento do que é considerado relevante dentro desse campo são moldados por fatores institucionais como exposições, galerias, públicos específicos e o reconhecimento dentro do próprio campo. Esses elementos são fundamentais para a construção da identidade do artista e para a definição do que é aceito como arte. A obra *Praia* foi interdita pelo próprio público, mas a alegação da prefeitura de que não poderia manter a segurança dos artistas caso seguissem com a programação é, no mínimo, problemática, já que o Estado desempenha um papel crucial nesse contexto, assumindo a responsabilidade pelo financiamento público de exposições, manutenção de prédios, acervos e realização de eventos, além de, claro, manter a segurança pública. Falhar nesse processo também funciona como uma forma de legitimar certos valores culturais em detrimento a outros.

Ao analisar a arte pela abordagem da lente foucaultiana, é possível desvendar as dinâmicas de exclusão, marginalização e poder presentes na produção, distribuição e recepção das obras. Isso nos desafia a ir além da

superfície estética e a compreender a arte como um campo rico em discursos e práticas de controle, oferecendo assim uma visão das complexidades da expressão artística dentro de uma sociedade.

O cancelamento da performance no segundo dia levanta questões vitais sobre o papel do Estado na salvaguarda da liberdade de expressão e na promoção de manifestações artísticas. Em muitas democracias, a liberdade de expressão é um direito fundamental, e sua proteção cabe ao Estado. A segurança dos artistas durante performances em espaços públicos é uma responsabilidade estatal, assegurando um ambiente seguro para a expressão livre. Quando a prefeitura alega não poder garantir essa segurança, surgem preocupações sobre a capacidade do Estado de proteger a liberdade de expressão, especialmente em contextos de divergência ou controvérsia. A preservação da liberdade artística é crucial para uma sociedade democrática, e é imperativo que o Estado assuma um papel ativo na proteção desse direito, garantindo um ambiente seguro para a expressão artística sem restrições.

A alegação para a censura era de que os artistas estariam cometendo atentado ao pudor, ou seja, que a performance estaria relacionada a algo sexual por apresentar nudez. Nesse contexto, é relevante explorar a questão da nudez e sua representação na arte. A diferenciação entre a nudez artística e a pornografia é um desafio presente na sociedade contemporânea, especialmente em contextos culturais nos quais se materializam discursos e pensamentos religiosos e machistas, que exercem um efeito marcante na visão do corpo despido, especialmente na sociedade brasileira, em que a nudez é frequentemente submetida a uma lente de erotização.

Sob a visão cristã, o corpo não deve se render aos desejos da carne, sendo necessário afastar dele aquilo que estimula a libido. Segundo Foucault (2020), a ideia de Agostinho de que a libido se transforma em luxúria após a queda remete ao entendimento de que o sexo, originalmente presente no paraíso, tornou-se um elemento de desobediência e pecado após a queda de Adão e Eva. Essa visão perpetuou significativamente a concepção cristã da sexualidade, associando-a a algo pecaminoso, relacionado à fragilidade humana e à necessidade de controle e penitência.

Essa perspectiva, afirma Foucault (2020), moldou a maneira como a nudez e a representação do corpo foram percebidas ao longo da história ocidental. A nudez passou a ser associada à tentação, ao pecado e à imoralidade, demonstrando a visão cristã de que o corpo era uma fonte de fraqueza e pecado. Isso contribuiu para a censura e a repressão da nudez na arte e na sociedade em geral, pois a exposição do corpo era vista como algo que incitava impulsos pecaminosos. Portanto, a análise de Foucault sobre a transformação do sexo em luxúria e sua ligação com a mortalidade humana oferece uma visão sobre como a visão cristã da sexualidade ditou as atitudes sociais em relação ao corpo nu, contribuindo para a censura e a rejeição da nudez na arte e na cultura.

A performance *Praia*, em Juiz de Fora, foi, portanto, muito mais do que um evento artístico isolado. Ao desafiar os padrões estéticos, questionar as normas sociais e promover a inclusão de corpos diversos, essa manifestação artística gerou uma discussão ampla sobre liberdade de expressão, espaço público e percepção do corpo na sociedade contemporânea, sendo que a controvérsia e o cancelamento evidenciaram as tensões entre a liberdade artística e as expectativas culturais e sociais em relação ao corpo nu, mesmo quando este se dá em um país tropical. Por fim, vamos à próxima análise da obra *Trópicos*.

6.7 Trópicos — a Vênus do fim do mundo (2022)

Os quadros da artista plástica Elis Pinto, como nos mostra o *Observatório de Censura à Arte*, faziam parte da mostra nomeada *Vozes femininas* que foi organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de Nova Friburgo em homenagem ao dia internacional das mulheres. Os quadros formavam a série *Trópicos – A Vênus do fim do mundo*, nos quais apresentavam nus femininos. Porém, com a visita do prefeito agendada, que é pastor de uma igreja pentecostal, os quadros foram retirados do recinto para que não lhe causasse constrangimento. Segundo a artista, Elis Pinto,

Todas as obras da exposição foram mostradas previamente à Secretaria de Cultura que estava ciente de todo o conteúdo. Não tem como alegar que foram surpreendidos. E a série não tem nada sensual ou impróprio, são alegorias surrealistas de corpos femininos flutuando no caos (Observatório de censura à arte, 2019).

A arte surrealista, segundo Gombrich (2000), surgiu em 1924 com a ideia de criar algo mais real do que a própria realidade, algo com um significado mais profundo do que simplesmente reproduzir o mundo visível. Nesse movimento artístico há uma forte ênfase na exploração do subconsciente, dos sonhos e da imaginação, busca-se romper com as convenções tradicionais da arte, desafiando não apenas a forma como a realidade é representada, mas também a própria noção de realidade.

No entanto, afirma o autor, a tentativa de se tornarem "primitivos" de forma deliberada enfrentou desafios. Alguns artistas foram levados por um desejo intenso de explorar excentricidades absurdas, enquanto outros procuraram compreender o que constitui a mente primitiva, muitas vezes buscando conhecimento científico. Os escritos de Sigmund Freud foi notável para esses artistas, pois Freud explicava que, quando nossa mente consciente está menos ativa, aspectos infantis e selvagens de nossa psique assumem o controle. Em essência, essa produção reside na tentativa de deliberadamente se afastar da racionalidade e adotar a primitividade como uma técnica artística, enquanto ao mesmo tempo busca compreender cientificamente o que seria essa primitividade na mente humana. Essa forma de produzir arte faz com que as obras sejam, também, menos objetivas, dependendo da interpretação do público, algo notável na obra aqui analisada, como podemos ver abaixo.

Trópicos – A Vênus do fim do mundo - Foto: reprodução



Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

Podemos, então, analisar a obra como um enunciado, pois a análise de Foucault (2019) sobre os enunciados nos convida a considerar a linguagem não apenas como um conjunto de expressões isoladas, mas como uma rede complexa de significados instituídos e constituintes. Os enunciados não apenas refletem a realidade, mas participam ativamente na criação e na definição dessa realidade, estabelecendo relações entre linguagem, poder e práticas discursivas.

Os corpos apresentados na obra são semelhantes à escultura Vênus de Milo, uma escultura de mármore representando Vênus (ou Afrodite, na mitologia grega), a deusa do amor e da beleza. Assim como a escultura, na pintura não há braços, mas, no caso da pintura, podemos observar a ausência também de uma cabeça. A "Vênus de Milo", apresentada abaixo, é um icônico exemplo da representação da beleza feminina na escultura grega clássica, ecoando os ideais estéticos da época. Esta obra é caracterizada por suas proporções equilibradas, curvas suaves e detalhes anatômicos delicados. Ela personifica o conceito de harmonia e equilíbrio na arte grega antiga, no qual a busca pela perfeição e pela simetria era fundamental.

Vênus de Milo de Alexandre de Antioquia (século II a.C)



Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/voce-conhece-a-venus-de-milo/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A pintura de Elis Pinto, ao utilizar o termo "Vênus" no título, busca uma similaridade⁴³ estilística com a Vênus de Milo na representação do corpo humano, em especial o feminino, talvez numa tentativa de nos levar a pensar sobre como os corpos femininos são retratados ao longo da história da arte, já que há uma história vasta e complexa, permeada por diversas interpretações ao longo do tempo. Desde os ideais de beleza clássica nas antigas esculturas gregas até a evolução das representações mais contemporâneas, a arte tem sido um reflexo e, ao mesmo tempo, um agente na construção das noções de beleza e feminilidade.

Na arte surrealista, o corpo humano frequentemente se torna um elemento-chave de exploração, utilizando-se de símbolos, metamorfoses e elementos fantásticos para representar um mundo interior. Ao usar o corpo como um veículo para expressão simbólica, os artistas surrealistas buscam acessar os aspectos mais profundos do inconsciente, permitindo interpretações diversas e pessoais por parte do observador. Assim, a alegoria surrealista na representação dos corpos femininos de Elis Pinto sugere uma exploração mais ampla da feminilidade, dos estados psicológicos e das emoções humanas por meio de um simbolismo intrincado, desafiando as percepções convencionais do corpo e da noção de feminino.

⁴³ Em *As palavras e as coisas- Uma arqueologia das Ciências Humanas*, Foucault (2000), ao discutir as epistêmes diferencia semelhança de similitude. Semelhança, grosso modo, aquilo que faz lembrar de algo e similitude, a experiência daquilo que se faz lembrado, nos movimentos e contornos que o signo vai ganhando em sua composição de enunciado.

O corpo na expressão artística transcende seu significado convencional, torna-se um território utópico, um espaço no qual a transformação acontece, pois, conforme afirma Foucault (2013), a utilização de máscaras, tatuagens, pinturas ou outras modificações físicas converte o corpo, desprendendo-o de seu ambiente habitual e projetando-o para um espaço completamente distinto. Entretanto, um desafio se apresenta quando essas manifestações corporais são removidas de seu contexto original.

Fernandes (2019) argumenta que quando a imagem de uma obra é vista fora de seu cenário artístico, isso pode resultar na supressão da verdadeira essência da arte. Um corpo nu, por exemplo, ao ser observado fora desse contexto de uma expressão artística, pode ser erroneamente interpretado, transformando-se, aos olhos de quem não compreende, em algo que não representa sua verdadeira natureza. O autor acrescenta que os corpos envolvidos em performances artísticas vão além de meros suportes físicos; eles se tornam veículos para a expressão de sujeitos, mesmo em um espaço heterotópico, onde a arte reconfigura tanto os espaços quanto os corpos, os transformando em algo que pode até alcançar o utópico. Essas performances criam heterotopias, em que as regras convencionais são desafiadas e a realidade é reinventada. No entanto, quando uma imagem é deslocada de sua performance original, seu espaço de expressão é alterado. Esse movimento, longe de seu contexto cênico original, modifica sua significação. É como se a imagem fosse destituída de sua linguagem intrínseca, perdendo sua força e propósito originais. O espaço de enunciação, ao ser alterado, pode distorcer a compreensão genuína da arte, obscurecendo seu real propósito e potência significativa.

A utilização de corpos femininos como alegorias surrealistas sugere que a artista busca uma interpretação mais simbólica e imaginativa da figura feminina, talvez desassociada dos estereótipos convencionais de beleza ou papéis tradicionais de gênero. Isso poderia indicar uma tentativa de explorar não apenas a forma física do corpo, mas também aspectos psicológicos, emocionais ou mesmo sociais associados à feminilidade. Porém, proporcionar novos olhares sobre a feminilidade e a expressão artística em si pode causar incômodo àqueles que não querem que se mude o que entendem sobre o que é arte ou o que é ser mulher.

O corpo, para Foucault (1987), desempenha um papel duplo e complementar na sociedade, tornando-se uma força útil ao mesmo tempo em que sofre submissão, que pode ser alcançada por meio do controle exercido pelo saber sobre o corpo, indo além de sua função física para moldar formas de controle. Esse controle sutil e disperso, a chamada microfísica do poder, opera de maneira discreta nos níveis individuais e cotidianos da sociedade, por exemplo, determinando o papel de uma mulher. Entretanto, o corpo na arte não é apenas objeto do discurso, mas ele próprio se torna o discurso, ocupando espaços tanto físicos quanto conceituais. A arte transforma o corpo em um lugar, um *topos*, pelo qual vidas são governadas. É nesse governo do corpo que as transformações sociais se desdobram e as práticas de resistência ganham forma.

Pensar no corpo como uma heterotopia é reconhecer sua natureza como um lugar onde o discurso e o poder se manifestam de maneira tangível. Essa visão, conforme Le Breton (2007), nos mostra que o corpo é mais do que um espaço de valor; é um lugar de imaginários e conexões contestáveis, cujas lógicas sociais requerem compreensão. Portanto, ao considerar o corpo como um espaço de governança e reflexo das relações de poder, compreendemos seu papel fundamental na formação e resistência social. A arte, ao explorar e representar o corpo, oferece um meio de investigação dessas dinâmicas, desvendando tanto as imposições de poder quanto as possibilidades de contestação e transformação. A filosofia de Foucault sobre o corpo como alvo do poder e sua função como força produtiva oferecem uma visão sobre a maneira como as instituições e sistemas de controle social moldam, regulam e utilizam os corpos humanos como dispositivos para a manutenção e expansão de suas próprias estruturas.

A presença do poder está intrinsecamente ligada à produção e à disseminação de uma verdade, uma conexão que se manifesta em diferentes âmbitos sociais. E essa relação saber-poder faz gerar corpos dóceis, como afirma Foucault (1975), que são aqueles que passaram por um treinamento e disciplina para se adequarem às normas e expectativas impostas pela sociedade ou pelas instituições de poder. Isso vai além do controle sobre as ações das pessoas, atingindo a forma como elas pensam, sentem e se

comportam. Censurar uma obra como essa evidencia o desejo de controle sobre os corpos femininos, para mantê-los dóceis e submissos.

A microfísica do poder revela-se na multiplicidade de práticas e dispositivos que moldam as relações sociais. Essas estratégias são dispersas e às vezes imperceptíveis, atuando nos detalhes do cotidiano, nas instituições, nas relações interpessoais e nas formas de conhecimento. Elas não apenas impõem, mas também constituem e reproduzem relações de dominação, produzindo as posições estratégicas de todos os agentes sociais.

Ao discutir a censura na arte, é crucial considerar que a interpretação e a restrição nem sempre são imparciais; elas quase sempre são moldadas pela não neutralidade de posições sujeitos e dinâmicas de poder. A censura frequentemente denota uma batalha pelo controle sobre as narrativas culturais e sociais. Devemos destacar nesse caso que a retirada das obras aconteceu para não perturbar o prefeito, que é um pastor evangélico. Segundo Foucault (1975), no contexto religioso, a visão da sexualidade como pecaminosa e impura, promovida pela Igreja e doutrinas cristãs, levou à construção de tabus em torno da nudez. A nudez, vista como inapropriada ou até mesmo pecaminosa pelos dispositivos religiosos, foi sujeita à regulamentação por meio de normas sociais. Essa percepção desencadeou a censura em diferentes contextos e épocas, denotando valores e normas determinados pela sociedade. A censura, portanto, pode ser considerada uma expressão das relações de poder, pois molda o que é aceitável ou inaceitável na arte, e contribui para estabelecer o que é verdadeiro ou falso em uma sociedade específica. Ela resulta da intersecção entre o poder e o saber, uma vez que as instituições religiosas, detentoras do poder de interpretação e definição de significados e práticas ditas verdadeiras, controlam e produzem práticas religiosas e textos sagrados.

Na dinâmica da arte, produzir uma obra não se encerra na própria criação; a sua visibilidade estabelece uma nova relação entre o fazer artístico e a percepção coletiva. Ao tornar uma obra visível, emerge uma conexão entre o criador e a público, transcendendo a matéria sensível para se tornar uma apresentação ao mundo ao redor. Essa relação entre o fazer e o ver é fundamental para a arte. Ela desempenha um papel essencial na forma como percebemos o mundo. Segundo Berger, o ato de ver está intrinsecamente

ligado às nossas crenças e pensamentos. O modo como olhamos cria um regime do ver, moldando nossa apreciação das obras de arte e das imagens que nos cercam. Essa perspectiva de olhar estabelece não apenas a interpretação individual, mas também propicia o sistema de valorização da arte.

O comentário da artista Elis Pinto sobre suas obras como alegorias surrealistas ressalta essa natureza precária da arte, conceito cunhado por Costa (2022), evidenciando como uma mesma obra pode ser interpretada de maneiras diversas e até mesmo contraditórias. As interpretações podem ser dadas por diferentes perspectivas, levando a uma variedade de emoções, significados e entendimentos sobre a obra. O mesmo trabalho pode evocar sentimentos distintos em pessoas diferentes, gerando reações e interpretações únicas. No caso das obras de Elis Pinto, enquanto alguns espectadores podem perceber elementos de beleza, liberdade ou até mesmo desconforto nas imagens, outros podem encontrar significados mais profundos relacionados à condição humana, à sociedade ou à natureza do surrealismo como movimento artístico.

Essa diversidade de interpretações é uma das características mais fascinantes da arte, pois permite que as obras tenham um impacto emocional e intelectual variado em diferentes espectadores. Portanto, a observação de Elis Pinto sobre suas obras como alegorias surrealistas destaca não apenas a complexidade e a riqueza das interpretações artísticas, mas também a natureza multifacetada da arte, que pode provocar respostas e análises diversas e individualizadas em quem a contempla.

As cores também desempenham um papel fundamental na obra em questão. Os artistas surrealistas frequentemente empregam paletas de cores vibrantes e contrastantes para criar impacto visual e estimular as sensações do espectador. Cores intensas e saturadas, como afirma Heller (2021), são frequentemente usadas para evocar emoções fortes e gerar um senso de estranheza ou perturbação, uma vez que o surrealismo busca transcender a realidade e explorar o inconsciente⁴⁴.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/surrealismo/> - Acesso em: 19 jan. 2024.

A descrição da paisagem colorida com um céu azul de um lado e manchas amarelas e laranjas do outro criam uma atmosfera metafísica, ou seja, transcende a natureza física das coisas, convidando o observador a mergulhar em um espaço que parece pertencer a um mundo de sonhos ou fantasias. O uso de signos que remetem ao irreal ou de sonhos pode ser para provocar sensações de estranheza e mistério. A utilização de cores vibrantes e contrastantes pode sugerir um ambiente que vai além da realidade convencional, sugerindo um espaço no qual as fronteiras entre o real e o imaginário são borradas. A atmosfera metafísica é frequentemente associada ao surrealismo por desafiar as leis da lógica e da física, convidando o espectador a explorar um universo de possibilidades além da compreensão racional.

Além disso, o uso não convencional das cores no surrealismo pode desafiar as convenções estéticas tradicionais. Os surrealistas utilizam tonalidades incomuns, combinações inesperadas e técnicas de aplicação não convencionais para criar um impacto visual único e expressivo. No surrealismo, as cores são mais do que simples elementos visuais; elas são ferramentas para transmitir significados simbólicos, evocar emoções intensas e desafiar a percepção do espectador sobre a realidade. Essa abordagem não convencional e expressiva das cores no surrealismo é uma das características marcantes desse movimento artístico inovador e altamente influente⁴⁵.

Além disso, as obras frequentemente apresentavam figuras distorcidas, fragmentadas ou em situações inesperadas, que desafiavam as noções convencionais de beleza, proporção e realismo. Na pintura de Elis Pinto, por exemplo, os corpos femininos estão correndo nessa dimensão de cores apresentadas, nesse “caos”, como bem explicou a artista. A alegoria surrealista, como descrita por Elis Pinto em sua série *Trópicos - A Vênus do fim do mundo*, pode evocar significados profundos e subjetivos, evocando sensações, emoções ou narrativas que ultrapassam a realidade objetiva. Essa abordagem permite explorar o potencial expressivo da arte, questionando as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, desafiando a

⁴⁵ idem

lógica e as normas da representação visual convencional. Ao invocar figuras que podem ter significados subjetivos, os surrealistas convidavam os espectadores a mergulhar em uma viagem interpretativa, estimulando a reflexão sobre questões humanas mais profundas e transcendentais.

O conceito de "Partilha do Sensível", concebido por Rancière (2005), revela-se como uma lente poderosa para compreender não apenas a dinâmica da arte, mas também a estrutura da sociedade. Este conceito transcende a mera apreciação estética, adentrando o âmago da distribuição do visível e do enunciável na esfera social, delineando quem tem permissão para ser visto, ouvido e participar ativamente na esfera pública. A censura, assim, opera como um mecanismo sobre a sensibilidade estética. Dentro desse contexto, a obra *Trópicos - A Vênus do fim do mundo* não apenas desafia as convenções estéticas e sociais, mas também expõe a vulnerabilidade da arte diante das imposições do poder e das interpretações diversas que uma obra pode suscitar. Essa análise revela como a arte espelha dinâmicas sociais, gerando discussões e reflexões sobre questões humanas e sociais, demonstrando a influência da censura e da distribuição seletiva do sensível na esfera pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo foram exploradas as interseções entre as ideias de Foucault, Deleuze e Bourdieu, especialmente no contexto da análise dos enunciados, arte e poder. Nele, foi dado destaque sobre a importância dos enunciados como unidades fundamentais nos estudos foucaultianos, ressaltando que são compostos por signos que não existem da mesma maneira que a língua, sendo, portanto, uma "função de existência". A discussão sobre enunciados se expandiu para a arte, mostrando como obras e artistas são situados dentro de campos de produção cultural permeados por relações de poder. Foucault foi apresentado como um pensador que compreende a arte como um arquivo, um local de produção de poder e saber, que se faz um acontecimento enquanto um monumento de arquivo, quando retornam em dado momento em dada sociedade; já, Deleuze e Bourdieu forneceram a compreensão sobre a natureza dos enunciados, campo artístico e a maneira como as obras são valorizadas e legitimadas. A análise dos procedimentos de controle e exclusão dos discursos expôs a complexidade das produções culturais, enfatizando como a arte é mais do que uma expressão estética, mas uma construção complexa permeada pelas dinâmicas sociais, históricas e políticas.

O segundo capítulo aborda a relação complexa entre arte, poder, legitimação e acesso social. Destaca-se como as elites se apropriam das produções artísticas, moldando o sistema da arte por meio de museus, escolas e espaços específicos, legitimando suas ações e posições. A exposição pública é crucial para a validação da produção artística, enquanto o Estado desempenha um papel determinante ao financiar e apoiar eventos e instituições. A visão de Berger sobre a arte do passado sendo mistificada por uma minoria privilegiada é enfatizada, destacando como essa ideia limita a definição e valorização da arte. Bourdieu e Rancière são referências importantes ao explorar a distinção entre arte e artesanato, ressaltando a violência simbólica e os sistemas que legitimam a dominação sobre o campo da arte. A discussão se estende para compreender como a cultura une e separa, desempenhando papel central na atribuição de valor simbólico e

financeiro às obras. A discussão de Bourdieu sobre a relação entre a escola, instrução e acesso à cultura, evidenciando a desigualdade nesse âmbito também foi apresentada. No contexto brasileiro, o capítulo aborda os diferentes períodos políticos e econômicos que marcaram o campo artístico, desde o autoritarismo até a busca por democratização cultural, destacando a relação entre Estado, mercado e produção artística.

O capítulo três aborda o conceito de heterotopia de Foucault, explorando como esses espaços não apenas físicos, mas também sociais e culturais, moldam as relações humanas. Desde cemitérios até o corpo e a arte/performance, o texto destaca como essas heterotopias desafiam normas e convenções sociais, oferecendo espaços de resistência e mudança. Ele analisa o corpo como uma heterotopia por si só, um espaço físico, biológico, social e cultural que desafia o *status quo*. Além disso, com base em Glusberg, o capítulo discute a performance como uma forma de expressão artística que utiliza o corpo como meio de desafiar a arte tradicional, ressaltando como o corpo se torna um discurso por meio de gestos e movimentos. Essa análise multifacetada revela o corpo como um campo rico de subversão e expressão artística, contribuindo significativamente para a compreensão da complexidade das experiências humanas e das relações sociais.

O capítulo quatro trata dos dispositivos de poder, especialmente os relacionados à moralidade cristã, na regulação da sexualidade e na censura da nudez na arte. Baseando-se no que Foucault analisa sobre o discurso de Agostinho na fé cristã, o texto explora como a moralidade religiosa moldou normas sociais e tabus, controlando não apenas a conduta das pessoas, mas também a expressão artística. Discute-se a visão de Agostinho sobre a sexualidade, o desejo e a necessidade de controlar os impulsos sexuais, o que determinou a formação de uma moralidade sexual rígida que perdurou ao longo do tempo. Além disso, destaca-se como a nudez na arte foi alvo de censura devido a valores morais e religiosos, demonstrando as imposições das instituições sobre a expressão artística e a liberdade de criação.

Por fim, no último capítulo, das análises, primeiramente, foi explicado quais são as condições de emergência para os discursos interditados analisados nesse trabalho. Discutiu-se que durante o governo Bolsonaro, a

censura à nudez na arte se intensificou, mostrando as condições sociais, políticas e culturais emergentes. Essa censura foi resultado de um histórico que remonta às manifestações de 2013, as quais abriram espaço para um movimento ultraconservador, impulsionado por redes religiosas e empresariais, levando à ascensão do bolsonarismo. O governo de Bolsonaro, alinhado a uma determinada base evangélica, promoveu uma agenda moral e religiosa, que afetou os setores da saúde, educação e cultura. A censura artística foi uma manifestação desse poder-saber, excluindo obras e artistas que desafiavam os padrões estabelecidos, como abordado na introdução para trazer a coesão da tese como um todo. O *Observatório de Censura à Arte*, página jornalística da qual foi retirado o *corpus*, documentou casos de interdição, iniciando com o caso do Queermuseu, em 2017, e muitas outras obras, incluindo as sete que foram selecionadas para essa tese, evidenciando como grupos conservadores instrumentalizaram a nudez na arte para promover agendas próprias, tentando silenciar vozes críticas e apagar a evidência das enunciabilidades e visibilidades enunciativas da arte. Essa censura não apenas limitou a expressão artística, mas também expôs valores culturais e confrontou a diversidade de interpretações sobre a nudez na sociedade contemporânea, reforçando a importância do diálogo intercultural e da liberdade criativa na arte.

O presente estudo teve como objetivo central compreender a dinâmica que envolve a censura de obras artísticas que apresentam nudez e a (ress)urgência de obras censuradas entre 2019 e 2022. O foco está em investigar como essas obras, outrora proibidas, emergem da memória coletiva, desafiando e reconfigurando ideias pré-estabelecidas, neste “monumento de arquivo”. Isso implica em uma análise da interação complexa entre padrões já conhecidos, associados a governos autoritários, e a ascensão de novos cenários, como exemplificado pelo governo liderado por Bolsonaro.

Neste contexto, uma das indagações centrais reside na compreensão dos retrocessos sociais e de que maneira eles se desencadearam. Observa-se um discurso religioso emergindo como uma suposta verdade a respeito do que é moral ou imoral, assemelhando-se, em sua natureza impositiva, aos discursos de outros governos autoritários. Paralelamente, desde 2013, foi

urrido um movimento com o intuito de minar a esquerda, culminando, em 2016, no *impeachment* de Dilma Rousseff e, posteriormente, em 2019, na ascensão de Bolsonaro ao poder. É pertinente destacar que esses eventos foram tecidos progressivamente, visando alcançar a vitória de Bolsonaro, não necessariamente por um anseio direto da mídia em seu favor, mas como parte de um movimento articulado para o declínio da esquerda. Esse exemplo notável ilustra a maneira pela qual discursos são meticulosamente orquestrados e organizados, culminando na fabricação de indivíduos passivos diante do poder estabelecido.

Nesse contexto, a arte emerge como um poder singular, nos convidando a enxergar as obras culturais como construções profundamente enraizadas nas estruturas sociais, políticas e históricas. Ela nos desafia a não apenas apreciar esteticamente as obras, mas a compreendê-las como expressões complexas que expõem e moldam as relações de poder, os sistemas de saber e os discursos presentes em uma determinada sociedade. Ao integrar esses elementos, Foucault nos proporciona uma visão mais ampla e crítica da arte, incentivando-nos a analisá-la não apenas como manifestações estéticas, mas como reflexos e agentes das dinâmicas sociais e culturais mais amplas.

Essas obras censuradas, ressurgindo do passado recente, não são apenas expressões artísticas, mas registros vívidos de um período de restrições e desafios à liberdade de expressão. Sendo assim, ao explorarmos essas obras, percebemos que elas se estabelecem como monumentos de arquivo, como já dito. Essa abordagem revela a natureza dinâmica da reconstrução histórica, que não é uma mera recuperação da verdade objetiva, mas uma construção interpretativa moldada pelas escolhas, enquanto um diagnóstico do presente. A ideia de "monumento de arquivo" vai além de uma simples coleção de documentos. Ela encapsula a noção de que a seleção e a disposição desses documentos específicos são fundamentais para a reconstrução histórica.

Além disso, o corpo assume o papel central e ativo no campo artístico, tornando-se não apenas o sujeito, mas a própria força motriz da busca por ruptura com as convenções da arte tradicional. O corpo-espaco na arte não se limita à representação pura, mas interage ativamente com o observador,

criando uma experiência sensorial e intelectual que transcende os limites da realidade física. Essa interação complexa entre corpo e espaço na arte mostra um terreno fértil para a reflexão, a expressão e a desconstrução das fronteiras entre o físico e o simbólico, desafiando nossa compreensão tradicional do corpo como mero objeto físico. Sendo, por isso, equivocado olhar a nudez na arte com erotismo.

Desde as esculturas gregas até as pinturas renascentistas, a nudez foi celebrada como uma expressão da beleza, da perfeição e até mesmo como símbolo religioso. No entanto, exemplos históricos abundam mostrando como obras de arte com nudez enfrentaram censura e proibição, com frequência devido a interpretações religiosas ou culturais que consideravam a nudez como indecente ou ofensiva. A nudez, quando inserida no âmbito artístico, transcende a mera exposição do corpo; ela se torna uma linguagem que potencializa nos signos que constituem a dizibilidade e visibilidade dos enunciados as emoções, os pensamentos e as narrativas, sendo necessário discernir entre a nudez enquanto expressão artística, poética e política, e sua interpretação enquanto conteúdo pornográfico.

Neste cenário, a arte surge como uma ferramenta essencial de resistência e transformação social. Não se limita ao papel de mero entretenimento, mas constitui uma manifestação que desafia e questiona as estruturas estabelecidas. Ao trazer à tona temas sensíveis, artísticos ou sociais, torna-se um veículo de questionamento e contestação dos paradigmas vigentes. Além disso, a educação desempenha um papel central nesse contexto, não apenas ao incentivar o olhar atento para a arte, mas ao promover discussões críticas e reflexivas em diversos setores da sociedade, com o objetivo da educação do olhar sobre as produções artísticas.

Desvincular-se da precariedade da arte, exige-se fazer um diagnóstico do presente com o olhar educado para a arte e nele buscar as regularidades discursivas. Na tese aqui apresentada, o termo censura é o que regula os discursos artísticos. Com isso, nosso primeiro objetivo foi respondido, pois a inscrição do já-dito nos enunciados artísticos, como percebemos com as análises, ocorre pela capacidade da arte em desafiar e reinterpretar discursos estabelecidos. A arte, como expressão, resgata o já-dito, submetendo-o a novas interpretações e significados. Por meio de enunciados

artísticos, o que foi previamente dito pode ser questionado, recontextualizado e, por vezes, subvertido.

Sobre o segundo objetivo, podemos também concluir que as condições de possibilidade para a legitimação da arte envolvem a consideração de diversos elementos, incluindo o contexto cultural como um todo, a visibilidade estética e a capacidade de provocar reflexões e diálogos significativos. A legitimidade da arte está intrinsecamente ligada à sua habilidade de transcender meras representações visuais e contribuir para a compreensão e interpretação do mundo.

Já sobre o terceiro, afirmamos que, na arte, o corpo, em dadas condições de possibilidade, instaura um dizer-enunciar/ver na emergência do(s) discurso(s) ao se tornar um meio de expressão único. O corpo, seja nu ou não, é uma linguagem visual que comunica emoções, narrativas e ideias. As condições de possibilidade incluem o contexto artístico, os objetivos do artista e a receptividade do espectador, todos moldando a forma como o corpo é enunciado e percebido.

Por fim, com o quarto objetivo, concluímos que o corpo nu e a carne na arte produzem uma série de efeitos culturais em sua emergência social. Eles desafiam normas estabelecidas, questionam padrões de beleza, exploram a vulnerabilidade humana e estimulam debates sobre moralidade, poder e saber. A representação do corpo na arte pode provocar a percepção da sociedade sobre questões culturais, sociais e políticas, desempenhando um papel significativo na construção e desconstrução de discursos sociais.

Creemos que, além da regularidade, nossa pergunta de tese foi respondida, abordando o acontecimento em sua volta enquanto um “monumento de arquivo” que traz, nos rastros da história, num cava incessante do arquivo e no arquivo, os movimentos socioculturais. Tendo em vista que, no estado da arte ainda não há, no banco da CAPES, uma dissertação ou tese sobre a censura na arte neste dado momento histórico do Brasil, entendemos esta tese, tanto pelo viés aqui abordado teórico-metodologicamente enquanto uma contribuição para a área, como uma bússola para trabalhos posteriores.

Entendemos que, o acesso visual à arte não é apenas uma interação com obras, mas uma imersão na história que nos pertence. Restringir esse

acesso é privar a sociedade de um entendimento mais profundo de suas próprias raízes. Essa privação se torna uma forma de controle sobre a percepção histórica coletiva, beneficiando uma elite que procura preservar seus privilégios e *status*. É imperativo, portanto, que as discussões sobre arte, censura e liberdade de expressão transcendam os ambientes estritamente artísticos e se estendam por toda a esfera educacional e social. Ao abordar a arte como um meio de expressão e resistência, e ao fomentar seu estudo e apreciação, desvincula-se a precariedade que permeia a compreensão da arte na sociedade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ABRA. **Nu:** a mais antiga expressão cultural. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/nu-na-arte/> - Acesso em: 19/jan./2024.

ALONSO, A. A gênese de 2013: formação do campo patriota. 2019. Disponível em: <https://medium.com/funda%C3%A7%C3%A3o-fhc/a-g%C3%AAnese-de-2013-forma%C3%A7%C3%A3o-do-campo-patriota-4f42f9a14d5e>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BERGER, J. **Modos de ver.** Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, P. **Algumas propriedades do campo.** In: BOURDIEU, P. Questões de sociologia. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 89-94.

BOURDIEU, P. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, P. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro, Editora Marco Zero Limitada, 1983.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte.** Museus de Arte na Europa e seu público. Editora Zouk, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do Jogo.** O sistema de arte no Brasil. Editora Zouk, 2014.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault:** um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

COITO, R.F. **Batuque**: a identidade nos corpos. Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 30, n. 2, 2008, p. 221-224 Universidade Estadual de Maringá.

COITO, R.F. **Uma nova volta à “nova volta da espiral”**: movimentos do signo. Revista Moara/ Estudos Linguísticos Edição 57, v. 2/jan -jul 2021.

COSTA, L.C. **A condição precária da arte**: corpo e imagem no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

COURTINE, J.J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. [versão kindle]

DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

EDMONDS, D.; JONES, D. Theatre. In.: JONES, D. (Editor). **Censorship**: a world encyclopedia. New York: Routledge, 2015.

FERNANDES, C.A. Cartografia descontínua do corpo: o visível e o enunciável. In: FERNANDES JÚNIOR, A.; FRANCESCHINI, B. (Org.) **Cartografias do contemporâneo**: dispositivo, verdade e processos de subjetivação. São Paulo: Intermeios, 2019.

FERNANDES, C.A.; FERNANDES JÚNIOR, A. **O corpo como heterotopia do sujeito**. Working Papers em linguística, v.17, n.2, 2016.

FERNANDES JUNIOR, A.; FRANCESCHINI, B. (org.) **Cartografias do contemporâneo**: dispositivo, verdade e processos de subjetivação. São Paulo: Intermeios, 2019.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8.ed. [reimpr.] Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção tópicos).

FOUCAULT, M. **De outros espaços**. Trad. Pedro Moura. www.virose.pt, 1986.

FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**. Trad. Transcrição e notas Nildo Avelino. E-book, Centro de Cultura Social. São Paulo, Brasil, 2009.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 4: as confissões da carne**. Trad. Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Portocarrero. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 10.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico**, as heterotopias. Trad. Salma Tannus Mucháil. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M. **Sobre a arqueologia das ciências**. Resposta ao círculo epistemológico. In: Estruturalismo e teoria da linguagem. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAMA-KHALIL, M. M.; MILANEZ, N. Corpo-espaço: organização e funcionamento de uma noção discursiva. **Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras** Issn: 0104-0944, v. 1, n. 57, p. 143, 30 dez. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i57.9479>. Acesso em: 20 jan. 2024.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GREGERSEN, E.A. Sexual morality east and West. In.: JONES, D. (Editor). **Censorship: a world encyclopedia**. New York: Routledge, 2015.

GROS, F. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo, UBU editora, 2018.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.

KRUGER JÚNIOR, D.A. **Foucault**: a heterotopia como alternativa para pensar o espaço social. Pelotas: Enciclopédia, 2016. V.05. p.22-37.

LABRA, D. O corpo nu, aquele estranho conhecido. *In.*: DUARTE, L. (org.). **Arte, censura e liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 2.ed. Trad. Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MILANEZ, N. **O corpo é um arquipélago**: memória, intericonicidade e identidade. *In.*: NAVARRO, P. (org.) Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

NOBRE, M. **Limites da democracia**: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022.

PROENÇA, G. **Descobrimos a história da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 34ªed. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Milton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RODRIGUES, N. **Toda nudez será castigada**: tragédia carioca / Roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

VINES, E.L. Adam and Eve. *In.*: JONES, D. (Editor). **Censorship**: a world encyclopedia. New York: Routledge, 2015.

VINES, E.L. Michelangelo Buonarroti. *In.*: JONES, D. (Editor). **Censorship**: a world encyclopedia. New York: Routledge, 2015.