

O espaço do (não) dizer e a criminalização da arte

Lívia de Meira Lima Paiva⁷⁶

*pensar é sempre experimentar, não
interpretar, mas experimentar, e a
experimentação é sempre o atual, o
nascente, o novo, o que está prestes a
se fazer*

DELEUZE, 1990

Resumo: Esse estudo pretende refletir sobre o *backlash* conservador que atacou segmentos artísticos provocando o fechamento de exposições e o silenciamento determinadas expressividades. Parte-se da premissa de que a arte, enquanto exercício experimental de expressões, gestos e vida não-hegemônica, tem os seus significados determinados por um discurso conservador que arbitrariamente tenta lhe atribuir um sentido, sempre a partir de um ponto de vista colonizador e criminalizante. Inicialmente, será realizada uma breve contextualização das ações de censura para, em seguida, apresentar algumas percepções sobre a produção de uma narrativa de criminalização devota da manutenção de uma determinada forma de vida, que exclui qualquer expressividade desviante ou crítica. Temos como orientadores desta breve reflexão o pensamento de Lygia Clark, Helio Oiticica e Mario Pedrosa acerca da arte enquanto experiência aberta ao imponderável.

Palavras-chave: Censura; Expressões Queer; Criminalização de expressões artísticas; Lygia Clark; Helio Oiticica; Queermuseu

Abstract: This study aims to reflect on the conservative backlash that attacked segments of the arts causing the closure of some exhibitions and silencing certain types of artistic manifestations. It starts from the premise that art, as an experimental exercise of expressions, gestures and non-hegemonic life, has its meanings determined by a conservative discourse that arbitrarily tries to give it a meaning, always from a colonizing and criminalizing point of view. At first, a brief contextualization of the actions of censorship will be carried out to then present some perceptions about the

⁷⁶ Atriz. Doutoranda em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ).

production of a narrative of criminalization devoted to the maintenance of a certain way of life, which excludes any deviant or critical expressiveness. We have as guide of this brief reflection the thought of Lygia Clark, Helio Oiticica and Mario Pedrosa about art as an experience open to the imponderable.

Keywords: Censorship; queer expressions; Criminalization of artistic expressions; Lygia Clark; Helio Oiticica; Queermuseu

Introdução

“A arte é o exercício experimental da liberdade”. Com esta frase-manifesto de Mario Pedrosa estampada em um lençol branco nas grades do Castelinho do Flamengo, os artistas-ocupantes expressavam seu repúdio ao fechamento da exposição LGBTQIA *Curto Circuito* no dia de sua estreia. Pedrosa, uma das figuras mais importantes da história da crítica de arte no Brasil, cunhou a expressão em um momento onde a produção industrial e a mercantilização do fazer artístico passou a opor os que se adequavam a cultura de massa dos que apostavam em uma *outra* forma de fazer cultural.

A adesão a este modo outro modo, alternativo e crítico, uniu Pedrosa a artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica. A dimensão da experiência na obras destes autores é valorizada em detrimento de uma mensagem emitida de forma coerente e recebida de forma passiva pelo espectador. Mas, sobre a relevância da obra dos três, existe extensa bibliografia. A ideia não é propor uma interpretação desses autores, mas compreender o contexto político que “reuniu” novamente os três autores no final de 2017.

Um dia antes do cancelamento da exposição *Curto Circuito* o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, o atual prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, tornou pública uma mensagem gravada em vídeo na qual dizia que a exposição *QueerMuseu* cancelada de forma prematura pelo grupo Santander Cultural em Porto Alegre somente viria para o MAR (Museu de Arte Moderna) se fosse para o “fundo do mar” – um lamentável e autoritário trocadilho.⁷⁷ Entre as obras acusadas de incentivar a pedofilia, “O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa” (1967) de Lygia.

⁷⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923483-so-se-for-para-o-fundo-do-mar-diz-crivella-sobre-queermuseu-no-rio.shtml> Acesso em 10 jan. 2018.

Algumas semanas antes, a performance “La bête” de Wagner Schwartz, inspirada na obra “Bicho”, de Lygia Clark, foi suspensa no Museu de Arte Moderna em São Paulo. A apresentação era uma das atrações do 35º Panorama da Arte Brasileira, tradicional exposição bienal, que traz uma leitura do estado atual da arte do país. Com o título *Brasil por Multiplicação*, a curadoria assinada por Luiz Camillo Osorio teve como inspiração o texto seminal *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), de Hélio Oiticica,.

Esses são somente três eventos de uma onda censora que tomou conta do país especialmente na segunda metade do ano de 2017. Em comum nas manifestações silenciadas, uma corporalidade marginal, que confronta uma determinada moral ou normatividade hegemônica, quase todas envolvendo de alguma forma a temática LGBTQIA.

As denúncias, calcadas em suposta *imoralidade* e *ilicitude* nas obras, surgem como estratégia de grupos que, através de exposições fragmentárias e descontextualizadas, criam narrativas fundadas em certos valores conservadores que encontram eco na sociedade e nas instituições estatais. Em alguns casos, quando o conflito é judicializado, por exemplo, o Direito passa a ser o instrumento de “leitura” destes eventos. As narrativas jurídicas revelam em seu discurso visões conservadoras eivadas de conteúdo moralizante, que procuram imediatamente *o que o autor quis dizer* com determinada obra. Mais do que isso. Interpretam de plano o que determinada obra *significa* ou *quis dizer*. O resultado da análise mais frequente é traduzido em discursos criminalizantes que mobilizam categorias penais previstas de forma expressa ou não, tais como “pedofilia”, “zoofilia”, “vilipêndio de objeto religioso”, entre muitas outras.

A análise jurídica dos casos escamoteada por uma pretensão *puramente dogmática* ou *técnica* chancela por meio de instituições e aparatos estatais um conjunto de valores que historicamente se revela hegemônico. A falsa universalidade do Direito já foi apontada por diversos autores, que se esforçaram por demonstrar que por detrás do paradigma liberal clássico do Direito está a universalização de uma moral ocidental, masculina, branca, cristã, burguesa e cisheteronormativa⁷⁸.

Após as acusações, os desagravos das exposições e performances censuradas tentavam dar conta de uma leitura menos descontextualizada. O filho da artista, Álvaro

⁷⁸ Entre muitos outros, conferir: HINKELAMMERT, F. La inversión de los derechos humanos: el caso de John Locke. En: El vuelo de Anteo. Derechos Humanos y Crítica de la razón Liberal. Joaquín Herrera Flores, editor. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000; SMART, Carol: La teoría feminista y el discurso jurídico. In: El derecho en el género y el género en el derecho. Cedael. Editorial Biblos. Buenos Aires, Argentina. Septiembre, 2000; OLSEN, Frances. El sexo del derecho. *The Politics of Law* (Nueva York, Pantheon, 1990), pp. 452-467. Traducción de Mariela Santoro y Christian Courtis.

Clark, se posicionou publicamente e em diversas ocasiões acerca do “universo” da obra de Lygia Clark, que não se relacionava necessariamente com a sexualidade tal como foi denunciada. Os curadores da *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis e do MAM-SP, Luiz Camillo Osório foram intimados a comparecer em sessões da *CPI dos maus tratos* no Senado para prestar depoimento sobre o conteúdo das obras.

Diante deste quadro, propomos com esse estudo algumas categorias de análise para reflexão do *backlash* conservador que atacou segmentos artísticos provocando o fechamento e silenciamento de expressividades. Para a realização deste artigo partimos do entendimento do discurso como mecanismo de poder e de representação do *outro*. Longe de ser uma manifestação passiva da linguagem, o discurso enquanto prática social define certos grupos sociais como *outros* e *outras* a partir de lugares de poder e dominação.⁷⁹ O resultado deste tipo de argumentação é a censura de expressividades historicamente silenciadas pelos valores morais que as censuram.

Todavia, essa construção do discurso não pode ser entendida em uma dimensão “puramente” abstrata, pois ela se dá na corporalidade. Compartilhamos do entendimento de Butler, ao afirmar que o discurso habita o corpo, é parte do seu sangue vital: “a afirmação de que o corpo é “formado” por um discurso não é simples, e logo de início devemos esclarecer que esta “formação” não equivale a “causa” ou “determinação”, e menos ainda significa que os corpos estejam de algum modo feitos de discurso puro e simples” (BUTLER, 2001, p. 96). Portanto, trabalhamos com a ideia de que tanto as dimensões de censura quanto as possibilidades de ressignificação e interrupção de normativas hegemônicas se dão no e através dos corpos. Primeiramente, mapearemos os principais eventos de censura ocorridos no país no segundo semestre de 2017. Em seguida, refletiremos sobre os espaços de crítica, resistência e não-saber produzidos ou fissurados por essas expressividades pela (e na) arte a partir de experiências periféricas (no caso, as de gênero). Trabalhamos com a ideia de que a arte, enquanto exercício experimental de expressões e vida não-hegemônica, tem os seus significados apropriados pelo discurso conservador que tenta lhe atribuir um sentido, sempre a partir de um ponto de vista colonizador e criminalizante. O espaço da subjetividade e do não-saber experimentado pelo artista é apropriado por quem coloca uma legenda em cada obra: “*leia-se...*”.

⁷⁹ CURIEL, Ochy. La nación heterossexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica y en la frontera, 2013, p. 28

Mario, estampado nas grades do Castelinho. Lygia, censurada em Porto Alegre e enviada ao fundo do mar pelo prefeito da cidade do Rio de Janeiro. Ambos *lidos* à revelia; interpretados como se houvesse um *o que* a se interpretar.

Neste artigo tentaremos, com o pensamento desses artistas, buscar ferramentas para compreensão do processo de censura e negação do espaço da experimentação. Tentaremos fazê-lo não pela busca do que *quiseram ou não dizer*, mas a partir do que *quiseram não dizer*.

1. Breve cronologia dos boicotes e censuras

A interdição policial da performance do paranaense Maikon K em julho deste ano foi o prenúncio da tsunami conservadora e criminalizante que se espalhou pelo país. Durante a apresentação de “DNA de DAN” na programação oficial do circuito cultural “Palco Giratório” do Sesc, o artista foi abordado pela Polícia Militar do Distrito Federal e encaminhado à delegacia de polícia onde assinou um termo circunstanciado por “ato obsceno”.⁸⁰ Em seguida, outra interdição, desta vez judicial, do espetáculo “O Evangelho segundo Jesus Rainha do Céu” impediu que o espetáculo se apresentasse no Sesc Jundiáí. O resultado positivo da interdição fez com que em algumas cidades por onde o espetáculo passou fossem propostas demandas judiciais com objetivo de impedir a apresentação, que foi censurada também em Salvador. Quase na sequência, o fechamento precoce da exposição *Queermuseum – cartografias da diferença* em Porto Alegre sob as acusações de “vilipêndio de objeto religioso”⁸¹, “incitação ao crime” e “apologia ao crime”⁸², “pedofilia”⁸³ e “zoofilia”⁸⁴ em alguns trabalhos expostos.

⁸⁰ O tipo penal está descrito no artigo 233 da seguinte forma: “Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa”.

⁸¹ O “Ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo” está descrito no Art. 208 do Código Penal da seguinte forma: Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso: Pena - detenção, de um mês a um ano, ou multa. Parágrafo único - Se há emprego de violência, a pena é aumentada de um terço, sem prejuízo da correspondente à violência.

⁸² Os artigos 286 e 287 trazem a descrição dos tipos penais de “Incitação ao crime” e “Apologia ao crime”, respectivamente entendidos como: “Art. 286 - Incitar, publicamente, a prática de crime: Pena - detenção, de três a seis meses, ou multa” e “Art. 287 - Fazer, publicamente, apologia de fato criminoso ou de autor de crime: Pena - detenção, de três a seis meses, ou multa”.

⁸³ Embora não haja previsão legal do tipo penal de “pedofilia”, as condutas relacionadas a esse tipo de prática estão previstas, entre outros, nos artigos 240 a 241-E do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente) e 217-A, 218 e 218-A do Código Penal. Neste caso, o suposto crime envolveria as práticas descritas no artigo 240: Produzir, reproduzir, dirigir, fotografar, filmar ou registrar, por qualquer meio, cena de sexo explícito ou pornográfica, envolvendo criança ou adolescente: Pena - reclusão, de 4 (quatro) a 8 (oito) anos, e multa”.

Após o fechamento da exposição em Porto Alegre, houve uma tentativa de levá-la ao Museu de Arte do Rio (MAR) no Rio de Janeiro, que foi vetada pelo prefeito Marcelo Crivella.

Quatro dias após a polêmica em torno da *Queermuseu*, a obra intitulada “*Pedofilia*” da artista Alessandra Cunha foi retirada do Marco (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul) pela Polícia Civil, acusada de incitar um crime que sobre o qual pretende refletir. O quadro foi apreendido e devolvido ao curador no dia seguinte, mas não voltou a ser exposto⁸⁵.

Algumas semanas depois, no final de setembro de 2017, a performance “*La bête*” foi suspensa no Museu de Arte Moderna em São Paulo. O coreógrafo e performer Wagner Schwartz realizou a performance inspirada na obra “*Bicho*”, de Lygia Clark, na mostra “*Brasil em Multiplicação*” onde seu corpo poderia ser tocado pelo público. Após a divulgação de um vídeo onde uma mãe e sua filha menor de idade interagem com o artista nu, a obra passou a sofrer acusações de incentivo à pedofilia⁸⁶.

No início de outubro a exposição LGBTQ *Curto Circuito* foi suspensa dois dias antes de sua inauguração no Castelinho do Flamengo. A retirada seletiva e sem qualquer comunicação de algumas obras do Coletivo FLSH sobre nus que expressam a diversidade entre os corpos, fez com que alguns artistas ocupassem o espaço cultural⁸⁷.

Em uma das faixas expostas nas grades do Castelinho do Flamengo lia-se a expressão de Pedrosa, que também foi utilizada como abertura do manifesto dos ocupantes: “*A arte é o exercício experimental da liberdade*”.

⁸⁴ De forma semelhante, não há previsão legal do tipo penal de zoofilia. Neste caso, argumentou-se que algumas obras faziam apologia ao crime de maus-tratos de animais, previsto no artigo 32 da Lei 9.605/98 (Lei de Crimes Ambientais): Praticar ato de abuso, maus-tratos, ferir ou mutilar animais silvestres, domésticos ou domesticados, nativos ou exóticos: §1º Incorre nas mesmas penas quem realiza experiência dolorosa ou cruel em animal vivo, ainda que para fins didáticos ou científicos, quando existirem recursos alternativo”.

⁸⁵ Disponível em <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/artista-tentou-combater-o-machismo-e-a-pedofilia-mas-foi-julgada-no-cadafalso> Acesso em 12 jan. 2018.

⁸⁶ O dispositivo penal mobilizado neste caso foi o previsto no artigo 241-D: “Art. 241-D. Aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar ato libidinoso. Pena – reclusão, de 1 (um) a 3 (três) anos, e multa. Parágrafo único. Nas mesmas penas incorre quem: I – facilita ou induz o acesso à criança de material contendo cena de sexo explícito ou pornográfica com o fim de com ela praticar ato libidinoso; II – pratica as condutas descritas no caput deste artigo com o fim de induzir criança a se exibir de forma pornográfica ou sexualmente explícita”.

⁸⁷ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/artistas-denunciam-sumico-de-obras-sobre-violencia-e-diversidade-sexual-no-rj/> Acesso em 12 jan. 2018.



Não por coincidência, esta súbita interdição de um espaço público da maior importância para a cultura carioca, ocorre na mesma semana em que o Prefeito Marcelo Crivella publicou um vídeo atacando a exposição QueerMuseu e expressando, de forma inequívoca, que coloca suas convicções religiosas acima do interesse público da população do Rio de Janeiro.

Este movimento, que hoje ocupou o Castelinho e que pretende manifestar-se em outros espaços da cidade, reafirma que não aceita a censura às artes que tem ocorrido de forma sistemática no país, afetando a cultura livre e divulgando uma série de mentiras e absurdos para criar preconceitos e disseminar o ódio.

Neste sentido, após cinco horas de ocupação pacífica, democrática e organizada da área externa do Castelinho, saímos do local, mas expressamos a nossa pauta de lutas, que nos manterá mobilizados de forma crescente⁸⁸.

Um manifesto redigido coletivamente exigia, entre outras de mandas que Secretaria Municipal de Cultura: “2. Divulgue imediatamente onde estão as obras da exposição Curto-Circuito” e “3. Informe oficialmente qual foi a classificação para retirada de algumas obras”⁸⁹.

Em novembro os curadores Gaudêncio Fidelis da *QueerMuseu* e Luiz Camillo Osório da exposição *35º Panorama da Arte Brasileira - Brasil por Multiplicação* realizada no MAM-SP foram intimados a comparecer na 15ª reunião da CPI dos maus tratos, presidida pelo senador Magno Malta. Além deles, o performer Wagner Schwartz

⁸⁸ Trecho do manifesto dos ocupantes do Castelinho do Flamengo. Disponível em:

<http://teatroemcena.com.br/home/artistas-ocupam-castelinho-do-flamengo-em-protesto-contr-censura/>
Acesso em 30 jan.2018

⁸⁹ A íntegra do manifesto pode ser encontrada em: <http://teatroemcena.com.br/home/artistas-ocupam-castelinho-do-flamengo-em-protesto-contr-censura/> acesso em 12 jan. 2018.

também convocado, se ausentou e teve um pedido de condução coercitiva determinado pelo referido senador e caçado pelo STF em seguida⁹⁰.

O Requerimento 105/2017 que convocou Osório e Schwartz tem como propósito “explicar os objetivos de artistas nus, envolvendo crianças, inclusive com toques, em performances artísticas em museus”.⁹¹ Já o Requerimento 100/2017 direcionado a Fidelis se justificou por “algumas obras e imagens que as crianças tiveram acesso”, que “na *avaliação de muitos*, podem ser até classificadas como *criminosas* a exemplo das que retratavam a prática da zoofilia e da pedofilia” (grifos meus).

Esses eventos narrados acima são somente alguns dos acontecimentos mais recentes que envolvem a censura de expressões LGBTQIA.⁹² Todos os eventos narrados acima têm em comum a tentativa de apagamento de identidades desviantes, ou seja, não-cisgeneras e não-heterossexuais, não conformadas com expressões hegemônicas de sexualidade. Mais do que isto, em todos os casos utiliza-se como estratégia de silenciamento um discurso criminalizante que mobiliza categoriais penais como “ato obsceno”, “vilipêndio de objeto religioso”, incentivo a “pedofilia” e “zoofilia”.

Em alguns casos houve uma resposta institucional por parte do Poder Judiciário, do Legislativo e do Ministério Público, que se manifestaram sobre a existência de crimes ou práticas que justificassem a interdição do evento. A resposta de artistas veio através de atos de resistência pontuais, na frente de museus ou em locais públicos, (como o ocorrido na abertura do Festival de Cinema do Rio)⁹³ e a partir de um movimento horizontal em resposta à onda de interdições, os protestos se passaram a adotar o lema “Censura nunca mais”.

2. A disputa do (não)significado

Em 1966, Lygia Clark escreve “Nós Recusamos...”, uma espécie de mini-manifesto a respeito da “incomunicabilidade” da arte moderna e sua elitização. Diante da crise, a artista apresenta três grupos: os que buscam uma saída nas expressões

⁹⁰ HC 0013663-34.2017.1.00.0000. Julgamento: 13 de novembro de 2017. Relator: Min. Alexandre de Moraes.

⁹¹ Todos os requerimentos podem ser encontrados neste link:

<https://legis.senado.leg.br/comissoes/audiencias?codcol=2102> Acesso em 02 fev. 2018.

⁹² Ainda em outubro, a exposição “Faça Você Mesmo sua Capela Sistina” do artista Pedro Moraleida no Palácio das Artes em Belo Horizonte foi invadida por um grupo que tentou impedir pessoas de visitarem a exposição. No entanto, a exposição não foi fechada ao público.

⁹³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-2017-protestos-contracensura-se-intensificam-no-segundo-dia-de-premiere-brasil-21922916> Acesso em 15 jan. 2018.

populares, os que negam a arte “mas nada encontram para expressar essa negação além das obras de arte” e um terceiro, no qual se inclui, que propõe o “precário como novo conceito de existência”.

Ao estabelecer a recusa do artista que “pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador” evidencia-se a incompletude da obra, que deve ser experienciada/experimentada pelo interlocutor. Millet define a obra *Bichos* como uma “estrutura que solicita o gesto porque não é na permanência que se realiza, mas na mutação. Desejo de vir a ser, fundado no que é” (MILLIET, 1992, p.65).

Como querem alguns buscar uma expressão para o espaço absoluto através de uma esquematização racional? Como querem saber o que é tempo se o esquema deles já é deturpado na base do tempo mecânico? Há outra linguagem, há outra realidade e não é a lógica que nos levará a ela mas somente a vivência. Há o espírito. É a tragédia do homem. Ele vive de uma maneira e tem que aprender a se deslocar desta realidade em busca de uma expressão que ultrapasse toda esta mesma realidade (CLARK, 1997, p. 144).

O significado é dado pela experiência singular do espectador em contato com a obra. O inacabado abre espaço para a participação do interlocutor que estabelece um sentido a partir de uma vivência subjetiva. Não se trata de ter contato com o que a obra *representa* ou *quer dizer*, mas como se experimenta outra possibilidade de vida.

Lygia não quer apenas abrir o acesso ao informe (o negativo da forma, sua ausência), nem à capacidade de mudar de forma (metamorfose), propostas bastante comuns na geração de artistas à qual pertence, geralmente tomadas como um valor em si. O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar na subjetividade um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir a liberdade de fazer outras dobras, toda vez que um novo feixe de sensações no bicho assim o exigir. É como resposta a esta exigência que mudar de forma ganha sentido e valor, impondo-se como necessário para a aventura vital. (ROLNIK, 1998, p.460)

Pedrosa, ao analisar os *Bichos* de Clark, classifica-os como “uma experiência artística revolucionária” e ressalta seu caráter transcendente, ao convidar o espectador não somente a participar da criação, mas “no desaborchar e no viver da obra de arte”. (PEDROSA, 180, p. 21)

Pelo brevemente exposto, nos interessa a dimensão do espaço do não-saber que propõe novas experiências e possibilidades de vida. A significação mais do que nunca tem uma conotação personalíssima. Por isso, não se trata *do que a obra diz* ou *o que o autor quis dizer*, mas o que se vive ou o que a obra *quis não dizer*.

Oiticica em *Experimentar o experimental* estabelece uma diferenciação entre “o experimental” e a “arte experimental”. Favaretto retoma o escrito de Oiticica opondo a “arte experimental” ao que “manifesta como puro ‘experimental’” (FAVARETTO, 2000. p. 16). Neste sentido, o ‘puro experimental’ não se conecta com uma finalidade específica que a produção artística deve alcançar. Ao contrário, o comprometimento – se houver – do ‘puro experimental’ está relacionado com a produção de espaços, fissuras, de novos sentidos, de mudança.

Ainda de acordo com Favaretto, o neoconcretismo ao abolir um projeto *a priori*, que determina a prática, investe na experimentação que privilegia a experiência, a troca e a pesquisa. Ao retomar Merleau-Ponty e a “intenção de significar” fundada em uma falsa percepção de coerência entre significante e significado, Favaretto aponta para a mudança proposta pelo “Manifesto Neoconcreto” em relação à percepção da obra.

A expressão é, assim, consciência da transcendência do signo; um ato que ultrapassa o sentido lingüístico (da palavra, do signo plástico), e se realiza na junção de significante e significado. Este ato implica o sujeito, isto é, revela “intencionalidade corporal”, pois, diz Merleau-Ponty “toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso do corpo, em suma é já expressão primordial”. A palavra, o gesto, o corpo, são “potências significantes”, mediadores da relação do sujeito com o objeto. Mas a ação da linguagem é sempre à distância, pois o processo de significação só surge na intersecção de significantes, num intervalo: todo signo é relacional, diacrítico. A linguagem, assim, exprime “tanto pelo que fica entre os vocábulos quanto por eles mesmos; pelo que não diz quanto pelo que diz”. O escritor e o pinto operam nesse intervalo, o da expressão. Por isso, o efeito de uma palavra, de um traço de cor, de uma mancha é, de certa maneira, imponderável. Todo significado surge, então, como incorporação ao signo em situações determinadas. (FAVARETTO, 2000, p. 43-44).

O imponderável do “puro experimental”, expresso pelo dizer, mas também pelo não dizer é, na verdade, característica da comunicação de maneira geral. No entanto, se antes era indesejado, no movimento neoconcretista o impoderável passa a ser desejado: “os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades” (OITICICA, 2011, p. 346).

De volta aos casos de censura, todo esse processo é abreviado por um discurso mais ou menos superficial difundido de forma viral que atribui significados estáticos às

obras criticadas. A dimensão da experiência é abandonada: na maior parte dos discursos criminalizantes, os emissores não tiveram contato direto com a obra, apenas com notícias ou fotos das exposições/performances. A cada episódio de censura exposto, uma nova disputa acerca do “verdadeiro” significado das obras, capaz de justificar legal ou eticamente sua interrupção.

Retomando a análise das características em comum das obras censuradas, percebemos em todas uma crítica a um conjunto de valores tido como hegemônico, em especial, valores ligados à sexualidade/gênero.

Ao tratar da temática, Butler sugere que as configurações e possibilidades de gênero na cultura tem “limites de uma experiência discursivamente condicionada” (BUTLER, 2016, p. 30). Esses limites, estabelecidos por valores culturais hegemônicos de acordo com a autora tem duas características: são (1) estruturas binárias e se apresentam como (2) “a linguagem da racionalidade universal”. Além dessas duas, adicionamos uma terceira característica importante para a compreensão destes eventos de censura e que é desenvolvida pela autora ao longo de *Problemas de gênero*: a ideia de que existe uma (3) essência ou uma substância, a partir da qual o gênero é constituído culturalmente. À ideia de essência a autora apresenta a noção de gênero como *efeito* performativamente produzido no interior do discurso das práticas reguladoras da coerência de gênero. Temos, então, uma cultura hegemônica cujas matrizes de inteligibilidade funcionam essencializando uma estrutura binária (masculino/feminino ou heterossexual/homossexual ou cisgênero/transgênero) em um padrão universal.

A confirmação e estabilização dessa matriz binária hegemônica se dá pela repetição performativa.⁹⁴ Os gestos, para Butler, funcionam como “citações” corporais ou “recitações”, sinalizando tanto a repetição de poder quanto a possibilidade de que um

⁹⁴ A noção de performatividade para Butler pode ser descrita como: “(...) atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade”. (BUTLER, 2016, p. 235). A performatividade deve ser entendida não como um ato “singular” e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz (nos corpos) os efeitos que nomeia: “*not as a singular or deliberate act, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names*” (BUTLER, 1993:2).

corpo bem disciplinado possa materializar, encenar ou realizar relações alternativas⁹⁵. O conceito de *performatividade* nos auxilia na compreensão de um corpo-discurso. À noção do corpo como “ser”, Butler opõe a ideia do corpo como “uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2016, p. 246). Experimenta-se a possibilidade de subverter as continuidades estabelecidas (“inteligíveis”), pretensamente coerentes e naturais, entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, sem o recurso a leis institucionalizadas.

Fronteira. Prática significativa. Duas possibilidades de compreensão do corpo e da expressividade corporal como produtora de fissuras e novos sentidos: não apenas como matéria, “mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades” (Tradução nossa. Grifo no original). (BUTLER, 1988, p. 521). A constituição do corpo e do gênero é colocada através de sua dimensão política e histórica, do “fazer” ou “re/produzir”.

As experiências *queer* produzem uma alternativa à estrutura binária e portanto, impossíveis de serem lidas a partir de seus pressupostos. A tentativa de produzir *experiências alternativas* ou críticas à essa estrutura é característica de todas as obras que sofreram com a censura social, policial ou jurídica. Quando interpretadas dentro e pelos alicerces dessa matriz hegemônica são criminalizadas como manifestações subversivas, que incentivam a pedofilia, zoofilia e agressoras das religiões dominantes. Tentaremos mostrar como, através de algumas obras, a estabilidade desta matriz é questionada e fissurada.

Algumas obras fazem menção direta ao conjunto de valores cristãos, com releituras profanas de figuras sagradas como o quadro "Cruzando Jesus Cristo com o deus Shiva", de Fernando Baril (de 1996) exposto na Queermuseu ou o espetáculo “O Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu”.

⁹⁵ Em *Performance acts and gender constitution* Butler tem como tarefa “examinar de que maneira o gênero é construído por meio de atos corpóreos específicos e quais possibilidades existem para a transformação cultural do gênero por meio desses atos” (1988, p. 521), tradução nossa.

cintas para cobrir-se”⁹⁷. O pecado original inaugura uma nova visão da interdição dos corpos, da vergonha do corpo nu.

Esta mediação com a interdição nos dá pistas valiosas acerca da criminalização da nudez. Só existe, para a cultura cristã, o nu derivado do pecado. Qualquer possibilidade de exposição parte desta matriz de inteligibilidade. Para Agamben, a nudez “é sempre desnudamento e pôr a nu, ou seja, nunca forma e posse estável. Em todo caso, difícil de ser apreendida, impossível de ser contida”⁹⁸.

O artista nu (também no sentido não literal, do artista que desvela *através* de sua arte) ou a obra nua não expõe somente a si. Expõe principalmente quem vê e é obrigado a reagir com seu repertório, com sua caixa de ferramentas morais. A exposição fortuita do espectador por vezes vem seguida de reações animais: tal como Adão e Eva agarram rapidamente folhas para taparem sua intimidade, também o espectador exposto, posto nu, responde instintivamente ao ato. A nudez da obra expõe a limitação daqueles que só entendem os corpos mediados pelo pecado original. Não há outro nu possível para este: o nu não obsceno, não pornográfico não existe⁹⁹.

Outras obras que foram alvo de protestos e censuras expressam identidades não conformadas com o padrão cisheteronormativo e corpos não-normatizados, como o quadro *Travesti de lambada e deusa das águas*, de Bia Leite exposto na *QueerMuseu* ou as fotos do coletivo FLHS censuradas pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

⁹⁷ Gênesis 3:7.

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁹⁹ Cf. <https://revistacult.uol.com.br/home/ivana-bentes-o-corpo-nao-pornografico-existe/> Acesso em 20 jan. 2018.



A experimentação de representações de identidades fora de uma matriz binária, que não seja referente ao feminino ou masculino é uma característica comum de algumas obras censuradas. Inspirada em um blog *Criança viada: born to arrazar*, hospedado no site Tumblr, Bia Leite criou em 2013 “Travesti da lambada e deusa das águas” e “Adriano bafônica e Luiz França She-há”, acusadas de incitar a pedofilia. As fotografias eram enviadas pelos próprios leitores ao site – e que posteriormente foram representadas pela artista – brincam com o fato de, desde cedo, questionarem um padrão imposto de sexualidade masculina. Aqui, os gestos performativos de feminilidade em meninos, são exaltados e o que sempre foi motivo de vergonha passa a ser sinônimo de orgulho¹⁰⁰.

A interpretação das obras baseadas na matriz binária de compreensão de gênero onde os signos masculinos e femininos têm sujeitos certos e pré-concebidos inscreve a criança viada na subversidade. A articulação desses valores em narrativas mobilizam um conjunto de expressões LGBTQIA historicamente reprimidas e legadas ao silêncio, à patologização ou à criminalização. A afirmação dessas identidades sempre teve na arte um espaço luta e questionamento da moral vigente.

A resposta ao questionamento do padrão hegemônico é a sua devolução imediata para o *status* de invisibilidade (pela censura) ou de subversividade (pela criminalização). O *backlash* articula operações interpretativas que (1)

¹⁰⁰ Disponível em: www.criancaviada.tumblr.com. Acesso em 28 fev. 2018

contraditoriamente atribuem à obra o que nela está sendo questionado ou (2) inserem na obra um pré-discurso, como se houvesse “uma mensagem anterior” à própria experiência do espectador ou (3) mobilizam discursos discriminatórios (lgbtfóbicos) para conseguir maior aderência social ou ainda (4) mobilizam categorias penais para deslegitimá-las.

O corpo de Cristo relido. O corpo da criança viada representado. O corpo de uma atriz travesti que representa Cristo. A nudez do corpo do performer nu tocado por uma criança, de pessoas transgêneras ou publicizada na praça dos três poderes em Brasília.

Esses corpos-fronteira que questionam a normativa hegemônica e hierarquizada do gênero. A performatividade que cria acontecimentos nos espaços de não-dizer e o não-saber. Esse “não”, apenas como negação do pré-concebido, capaz de inaugurar experiências alternativas, subversivas da regra vigente. O gesto enquanto prática significativa inserido nesta dimensão materializa possibilidades de existências ininteligíveis a partir da matriz binária e hierárquica de gênero. Talvez por isso o *backlash* punitivista que insiste em atribuir significantes próprios, pré-concebidos, a esses acontecimentos somente consegue compreendê-los pela criminalização, como uma tentativa de retorno à estabilidade rompida.

Considerações em trânsito

O fazer artístico historicamente constituiu-se como um dos principais espaços de luta por direitos e resistência através de formas alternativas de agir, pensar os valores e construir narrações plurais, dissonantes e críticas.

A narrativa da *imoralidade* ou *ilicitude* é construída de forma fragmentária com ataques individualizados e sistemáticos que retiram do contexto determinadas obras para construir uma narrativa que esteja de acordo com o conjunto de valores que se pretende exaltar. A estratégia de produção de uma narrativa de criminalização serve para a manutenção de uma determinada forma de vida, que exclui qualquer expressividade desviante. *O Direito com sua inerente imperatividade surge como uma poderosa estratégia de alguns grupos para, amparados na construção de determinadas narrativas, impedir que expressões “outras” possam existir publicamente, em espaços de arte. A arte, enquanto exercício experimental da liberdade, passa a ser controlada e patrulhada por grupos conservadores que encontram respaldo nas instituições – no*

caso o Poder Judiciário – para interpretá-la à luz de um dever ser moral e legal. O resultado da estratégia censora é reservado ao acaso.

As experiências *queer*/LGBTQIA produzem uma alternativa/crítica à estrutura binária e cisheteronormativa da sociedade. Trata-se da inauguração de novos espaços e experiências que têm seus significados apropriados e arbitrariamente determinados. A tentativa de produzir *experiências alternativas* ou críticas a essa estrutura é característica de todas as obras que sofreram com a censura social, policial ou jurídica. Quando interpretadas dentro e pelos alicerces dessa matriz hegemônica são criminalizadas como manifestações subversivas, que incentivam a pedofilia, zoofilia, e agressoras das religiões dominantes.

O espaço da subjetividade e do não-saber, que possibilitam vidas e expressões *outras* e *fora* da matriz de identificação binária de sexo/gênero/desejo não são considerados em sua dimensão aberta ao imponderável, à ausência de um sentido lógico. O “precário como novo conceito de existência” proposto por Clark, o “exercício da liberdade” de Pedrosa ou ainda os “fios soltos” de Oiticica são silenciados não somente enquanto expressão estética, mas em sua dimensão insurgente de produção de experiências/vidas alternativas às dinâmicas de poder.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter on the discursive limits of “sex”*. New York & London: Routledge, 1993.

_____. *Mecanismos Psíquicos del Poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducción de Jaqueline Cruz. Madri: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, 2001.

_____. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: Theatre Journal. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Vol. 40, No. 4., Dec., pp. 519-531, 1988.

_____. *Problemas de Gênero - Feminismo e Subversão da Identidade* - Col. Sujeito & História. Trad. Renato Aguiar. 8a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

_____. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Tàpies, 1997

CURIEL, Ochy. *La nación heterossexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterossexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica y en la frontera, 2013.

CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les éditions minuits, 1990.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HINKELAMMERT, F. La inversión de los derechos humanos: el caso de John Locke. En: *El vuelo de Anteo. Derechos Humanos y Crítica de la razón Liberal*. Joaquín Herrera Flores, editor. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000;

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

OITICICA, Helio. Experimentar o experimental. In: *Fios soltos: a arte de Helio Oiticica* (org. Paula Braga). São Paulo: Perspectiva, 2011.

OLSEN, Frances. *El sexo del derecho. The Politics of Law* (Nueva York, Pantheon, 1990), pp. 452-467. Traducción de Mariela Santoro y Christian Courtis.

SMART, Carol: *La teoría feminista y el discurso jurídico*. In: *El derecho en el género y el género en el derecho*. Cedael. Editorial Biblos. Buenos Aires, Argentina. Septiembre, 2000.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark Suely. In: TRANS. arts. cultures. Media, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82. In: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.