

Para citar esse documento:

AMARAL, Fabiana. Reflexões acerca da agência artística em uma sociedade fragmentada. *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Salvador: ANDA, 2019. p. 989-1003.

Anda PESQUISADORES
www.portalanda.org.br

REALIZAÇÃO



CO-ORGANIZAÇÃO



PPGDAN
UFRJ

APOIO FINANCEIRO



REFLEXÕES ACERCA DA AGÊNCIA ARTÍSTICA EM UMA SOCIEDADE FRAGMENTADA

Fabiana Amaral (UFRJ)¹

RESUMO: Neste ensaio procuramos refletir acerca da atual tentativa de reestruturação de uma sociedade conservadora, onde manifestações artísticas sofrem censura e podem até receber uma resposta violenta de parcelas do público. Diante de um histórico imperialista e colonial na formação da cultura brasileira, propomos a compreensão do capital cultural artístico visto sob a ótica de um *habitus* religioso fundamentalista, onde a moral pregada por líderes religiosos determina a forma como a sociedade interpreta as mais diversas manifestações. Para isso, utilizamo-nos das premissas de Edward Said para analisar os aspectos culturais do imperialismo e a resistência a eles na Arte, além de abordar conceitos de Pierre Bourdieu como campo, *habitus*, capital social e cultural aplicados ao tema.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Política. Resistência. Arte.

ABSTRACT: This essay aimed at giving reflections on the current attempt in restructuring a conservative society, where artistic expressions are being censored, even receiving violent responses from part of the public. Taking into account a colonial, imperialist history of brazilian culture construction, we propose the understanding of the artistic cultural capital under a fundamentalist, religious *habitus* point of view, where the moral preached by religious leaders determines the way society interprets a variety of cultural manifestations. To achieve this, we used Edward Said assumptions in order to analyze the imperialism's cultural aspects and resistance to them in Art, in addition to approaching Pierre Bourdieu concepts such as field, *habitus*, social and cultural capitals applied to the subject.

KEYWORDS: Dance. Politic. Resistance. Art.

Introdução

Há muitas formas de se discutir Arte¹. Aspectos filosóficos, históricos, estéticos, políticos, todos ou mais de um deles podem entrar como fatores de argumentação para sustentar análises, mas algo que parece se repetir ao longo da História é a intrínseca relação entre Arte e política.

A própria interpretação da palavra Arte mudou ao longo do tempo – e segue sua maleabilidade em uma sociedade mutável –, embora sempre presente enquanto manifestação de percepções individuais ou coletivas. Quando a Arte era

¹ Utilizaremos Arte, com A maiúsculo, para ressaltar a área de conhecimento ampla.

intrinsecamente relacionada à *téckhne* helênica², ela manifestava e trazia à luz os anseios e visões de uma sociedade póliade, ou seja, que funcionava em torno da *pólis*. Assim, as diversas manifestações artísticas não poderiam ser vistas ou interpretadas em separado do conjunto de cidadãos que formava a estrutura social, pois elas também a constituíam e construíam.

Tomemos, como exemplo, a iconografia dos vasos áticos³; Alain Schnapp ressalta que “possivelmente, nenhuma outra cultura tenha produzido tantas imagens em um período tão curto, não somente pinturas e estátuas monumentais, mas também milhares e milhares de pinturas sobre vasos.” (1988, p. 568). Diante de tal produção, parece-nos impossível discordar do autor quando este afirma que, para além do papel de figuração artística, a imagem era o principal meio de comunicação para aquela sociedade (SCHNAPP, 1988, p. 568).

Outra questão importante a ser ressaltada é o entendimento sobre as camadas sociais envolvidas na produção e fruição de determinada manifestação artística – e isso é válido não apenas para o período Clássico. Rafael Vergara Cerqueira nos chama atenção para algumas particularidades gregas:

A iconografia, registrada nas pinturas que decoram os vasos gregos, é produzida por artesãos, população de origem humilde e simples, distanciada da sofisticação dos debates filosóficos, do refinamento das récitas poéticas e das observações científicas. Esse caráter social leva a pressupor que a tradição gráfica revele um imaginário popular. Assim, remeter-se da tradição literária à iconográfica significa colocar em relação o imaginário popular e o das elites, a cultura dos excluídos e dos incluídos. Devemos lembrar que, enquanto a alfabetização no período clássico devia atingir, de forma satisfatória, aproximadamente 15 a 20% da população, o entendimento das informações visuais era irrestritamente acessível a amplas camadas,

² "Produzir, em grego, é *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer" (HEIDEGGER, 2001, p. 138-139).

³ Há um senso comum, quando se trata da Antiguidade Grega, que é tomar Atenas pela Grécia, ou Hélade. Na grande maioria dos casos, quando os pesquisadores – em particular de outras áreas que não a História, ou, ainda, da própria História quando não helenistas – se referem à Grécia Antiga, referem-se exclusivamente a Atenas, principal cidade da região da Ática e uma das maiores pólis do período clássico (VI - IV a.E.C.). Cabe ressaltar, porém, que como em todos os períodos históricos, grupamentos sociais demonstram inúmeras diferenças em sua organização política e social, e isso deve ser levado em consideração, é claro, com as sociedades antigas. Portanto é importante ressaltar que, aqui, nos referimos especificamente a Atenas por haver uma maior quantidade de estudos disponíveis e não ser o foco principal deste artigo. Porém, para uma análise mais detalhada desse período, é altamente relevante e recomendável levar em consideração outras pólis importantes, como Esparta.

contanto tivessem acesso a divisar os objetos decorados e dispusessem de códigos culturais para interpretá-los (CERQUEIRA, 2000, p. 2).

Embora Cerqueira refira-se ao caso de uma sociedade e um recorte temporal específicos, certos elementos se repetem em outros contextos. De uma forma geral, a escrita até há bem pouco tempo era restrita a classes sociais mais elevadas; não à toa, durante todo o período medieval os autos de fé, as pinturas religiosas e os teatros de rua tinham o papel de evangelizadores da população mais pobre. Nesse sentido, ressaltamos a importância do fazer artístico como perpetuador de ideias, inquietações ou mensagens a serem passadas de forma plural, e que atinjam diversas camadas sociais – desde que estas possam compreender os códigos utilizados.

Muitos são os exemplos que podem ser usados para sustentar essa afirmação, tanto pelo viés da presença (através de registros materiais, tais como vasos, pinturas e esculturas) quanto pelo da ausência (através de registros proibitivos de determinada prática). Embora hoje questionável sob a ótica de uma historiografia que se atenta mais a processos do que a grandes figuras ou acontecimentos, o trabalho de Paul Bourcier em História da Dança no Ocidente (1987) nos dá informações preciosas, como uma lista de proibições e interditos religiosos sobre a prática de dança nas igrejas francesas, que vão de 465 a 1562 E.C. (BOURCIER, 1987, p. 46). Mais do que as proibições per se, vale observar a frequência destas – o que comprova a insistência das práticas. Para o Cristianismo em geral, em particular o do Medievo, o controle dos corpos era uma premissa dogmática importante, especialmente quando comparado às práticas tidas então como “permissivas” das religiosidades camponesas. Assim, expressões individuais que pudessem, em algum nível, ser consideradas como artísticas, eram condicionadas à religiosidade impositiva do período.

Sem dúvida uma análise mais acurada de cada um desses casos demandaria um maior aprofundamento teórico e delimitação de fontes; entretanto, a intenção aqui ao citá-los é apenas exemplificar certos pontos que mais ou menos se repetem ao longo do tempo – inclusive hodiernamente. São eles, em particular: 1- A utilização de práticas artísticas (especialmente as com algum nível de envolvimento visual) como propagadoras de mensagens e ideias, em um caráter **comunicativo**; 2- As

relações – e inevitáveis choques – entre o imaginário popular e o da camada dominante.

O passado atuando sobre o presente

Para abordar esses choques, recorreremos a Edward Said (1935-2003), importante intelectual palestino do movimento pós-colonialista. Em sua obra mais conhecida, *Orientalismo – A Invenção do Oriente pelo Ocidente* (1978)⁴, ele analisa a versão criada pelos ocidentais do que seria o mundo "oriental", com especial atenção ao mundo árabe. Segundo Said, a visão distorcida do Oriente por parte do Ocidente tinha a intenção de delimitar princípios de "nós" e "outros", que serviam diretamente aos interesses coloniais, já que invariavelmente representavam os orientais como "bárbaros" e "incivilizados". Desta forma, os ocidentais se viam impelidos a impor seu modo de vida – “civilizado” – aos povos do “Leste”. Para alguns autores, essa obra é tida como o “manifesto de fundação” das abordagens pós-coloniais (CONRAD e RANDERIA, 2002, p. 22 apud COSTA, 2006, p. 118).

Já em *Cultura e Imperialismo* (1993)⁵, Said discorre mais detidamente sobre os aspectos culturais do imperialismo e, assim, tenta estruturar uma análise geral da relação da cultura local com império. O autor se calca especialmente sobre as narrativas construídas, como ele mesmo afirma na introdução:

Os leitores deste livro logo perceberão que a narrativa é crucial para minha argumentação, sendo minha tese básica a de que as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles. O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro - essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa (SAID, 1995, p. 11-12).

Através dessa linha discursiva, podemos ressaltar o quanto a construção de saberes calcada em discursos colonialistas não suporta adequadamente as multiplicidades e especificidades das realidades a que se propõem analisar. E é

⁴ Aqui utilizaremos a tradução brasileira de 2013, da Companhia das Letras.

⁵ Utilizaremos a tradução brasileira de 1995, da Companhia das Letras.

particularmente este ponto que queremos salientar; sobre esse aspecto, Caixeta (2015, p. 55) lembra que, de uma forma geral, o movimento pós-colonialista traz à luz a lógica colonial que dita que o *Centro*, o *Norte* e o *Ocidente* são os referenciais únicos a partir dos quais todo o mundo é analisado e compreendido. Assim, *Periferia*, *Sul* e *Oriente* são tomados como espaços deficitários, atrasados e incompletos, sendo os lugares dos "outros" – aqueles que são inferiores.

Podemos então considerar que a construção de saberes é o que determina, para Said, a dimensão cultural de um grupo (ou sociedade). É a forma como esses saberes são constituídos que vai determinar a prática dos agentes⁶ – ou seja, não são os agentes que constroem tais saberes, eles se estabelecem desorganizadamente, por meio de instituições que designam quais locais podem ser considerados atrasados ou evoluídos, e não são frutos de uma interferência direta dos agentes, não são gerados espontaneamente por uma sociedade. Esse processo de construção de saberes, na interpretação de Said, ocorre com tensões, mas sem interferência direta de um agente.

Said procura entender até que ponto romances famosos como “O coração das trevas”, de Joseph Conrad, “Kim”, de Rudyard Kipling ou “Passagem para a Índia”, de E.M. Foster, auxiliaram, deliberadamente ou não, na disseminação de pressupostos colonialistas. Dessa forma, o autor defende que, ao relacionar cultura e política – o prazer estético de grandes obras como parte essencial do imperialismo – conseguimos aprofundar a compreensão dessas obras e seu impacto social.

Particularmente no primeiro capítulo, Said discute um ensaio crítico de T.S. Eliot, onde este afirma que “nenhum poeta, nenhum artista ou qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho” (ELIOT apud SAID, 1995, p. 34). Nesse ensaio, Eliot defende que a maneira como formulamos o passado determina nossa forma de compreender e nossas concepções do presente. Um ponto fundamental na argumentação de Said é que a cultura tem um papel privilegiado na experiência imperialista moderna. Para o autor, foi através do imperialismo que as bases para o atual mundo globalizado foram lançadas:

⁶ Entendemos aqui agentes como um grupamento de indivíduos empenhados em defesa de determinados interesses em comum, de quaisquer tipos, agindo em coletivo na sociedade em busca de seus objetivos. Esses indivíduos podem atuar nas diversas instâncias da organização social ou à margem destas.

As comunicações eletrônicas, o alcance mundial do comércio, da disponibilidade dos recursos, das viagens, das informações sobre os padrões climáticos e mudanças econômicas unificaram até mesmo os locais mais remotos do mundo. Esse conjunto de padrões foi, a meu ver, possibilitado e inaugurado pelos impérios modernos (SAID, 1995, p. 36).

Nesse sentido, Said relaciona intimamente a Arte nacional com as ideologias imperialistas. Para ele, ignorar o contexto nacional e internacional das representações, observando apenas a coerência interna da obra (no caso que ele menciona, os livros de Charles Dickens), nos leva a perder uma ligação essencial entre a ficção e o mundo histórico dessa ficção. O contexto histórico da obra de arte é essencial, já que nos leva a compreender, através dessa ligação entre obra e História que, graças a essas complexas filiações, ela se torna ainda mais preciosa como obra de arte (SAID, 1995, p.44).

Trazendo essas questões para a dança, podemos ver o reflexo da íntima relação entre obra e contexto histórico, por exemplo, no trabalho de Eros Volusia. Na década de 1940, a pesquisadora de danças populares ganhou projeção nacional e internacional, graças a seu trabalho de adaptação de danças de grupamentos sociais do interior do Brasil para os palcos da capital do país, no Rio de Janeiro. Durante a primeira metade da década, quando seu trabalho era mais intensamente conhecido e procurado, o país vivia a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, onde procurava-se, através de um controle de narrativas ditado pela imprensa e pela educação (através do ministro de Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema), criar uma “identidade nacional”. Entretanto, embora se dissesse que essa identidade estava calcada na miscigenação do povo brasileiro, a orientação por trás dessa narrativa residia em uma projeção arianizada, segundo pensamento eugenista corrente⁷.

Outro contexto também a ser observado no período é o da Segunda Guerra Mundial. Com os EUA preocupados em consolidar seu poderio militar – e cultural – no Ocidente, em particular nas Américas, estava ativamente em vigor a “política da

⁷ Um exemplo claro disso pode ser visto quando da polêmica entre Capanema e o escultor modernista Celso Antônio, contratado para esculpir um monumento a ser erguido em frente à sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. Capanema deu as orientações: a figura deveria ter 11m, e seria uma figura nua, remetendo a O Pensador de Rodin, representando o homem brasileiro. Celso Antônio apresentou um projeto com uma figura barriguda e de origem racial indeterminada, remetendo a feições de um caboclo. Isso decepcionou profundamente o ministro, que esperava uma obra idealisticamente arianizada. O projeto, no fim das contas, foi arquivado (AMARAL, 2018, p. 93).

boa vizinhança”⁸. Dessa forma, além de ser convidada para participar de um filme em Hollywood (Rio Rita, de 1942, dirigido por S. Sylvan Simon e estrelado por Abbott & Costello), ela foi também capa da Life Magazine em setembro de 1941. Por que Eros Volusia? Por ela representar muito bem a narrativa construída pelo governo Vargas na época. Sob outra ótica, graças a essa conjuntura em particular, todo o país pôde ter contato com danças típicas de determinados estados, como Caboclinho, Maracatus, entre outras. Contextualizando as relações entre a produção artística e a situação política do Brasil e do mundo, o trabalho de Volusia ganha aspectos mais amplos⁹.

O exemplo de Volusia reitera, ainda, os pontos que sublinhamos no início deste texto: Sua obra coreográfica tinha um caráter comunicativo, na medida em que reproduzia e reafirmava as mensagens e ideologias defendidas pela classe dominante do período, além de servir de ponte entre a camada popular – os criadores das danças ditas folclóricas, no interior do Brasil – e a camada intelectualizada e rica da capital. Curiosamente (ou nem tanto), Volusia era uma firme defensora do balé como base de todas as danças, chegando até mesmo a afirmar que julgava indispensável a base clássica para o desenvolvimento da dança enquanto fazer artístico, “como um pintor deve aprender desenho” (VOLUSIA apud PEREIRA, 2004, p.25, 45). Assim, dialogando com Said, as danças dos “colonizados” só eram aceitas e legitimadas nos grandes palcos a partir de um corpo trabalhado pela arte do “colonizador”¹⁰.

A partir do terceiro capítulo de Cultura e Imperialismo, Said passa a abordar os temas de resistência e oposição. Remetendo a seu livro anterior, Orientalismo, o autor lembra que “o resultado líquido do intercâmbio cultural entre parceiros cientes

⁸ A Política de Boa Vizinhança (ou *Good Neighbor Policy*) foi uma iniciativa política estadunidense, sob a tutela de Franklin D. Roosevelt, apresentada durante a Conferência Panamericana de Montevideo, em dezembro de 1933. Com ela, os EUA buscavam consolidar sua influência sobre a América Latina através de relações diplomáticas e culturais. Para saber mais a respeito, ver GALDIOLI, 2008 e MORAES, 2008.

⁹ Essas questões foram discutidas mais profundamente em AMARAL, 2018.

¹⁰ Importante ressaltar que os termos “colonizado” e “colonizador”, neste caso, são usados no sentido de estruturas de poder. Volusia não trazia membros das comunidades pobres e interioranas do Nordeste, onde ia pesquisar suas danças, para os palcos do Rio de Janeiro; ela ensinava essas danças para suas alunas do Serviço Nacional do Teatro (a maior parte de classe média e alta) que, antes, precisavam ter seus corpos domados através do balé clássico. É claro que Volusia era uma mulher de sua época e todas essas análises só podem ser feitas através de uma visão em retrospectiva do período.

da desigualdade é que o povo sofre” (SAID, 1995, p. 305). Situação diferente, como menciona o autor, do que aconteceu com os textos gregos quando ressignificados pela Renascença. Os clássicos foram lidos e apropriados por humanistas italianos, franceses e ingleses, que imaginaram uma “república ideal”, sem “a incômoda interposição de gregos de carne e osso” (ibidem) e, por essa razão – entre outras –, esse período histórico raramente é visto com desconfiança ou de forma depreciativa.

Algo muito diferente se dá com a História recente da África e das Américas, em especial a Latina. Graças a movimentos pós-colonialistas e decolonialistas¹¹, tem havido uma recuperação de saberes originários que por séculos foram usurpados dessas populações através da colonização imperialista e predatória. Entretanto, cabe ressaltar que a interpretação dada hoje a esses saberes inevitavelmente perpassa pelas construções herdadas do período colonial, já que

[...] a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais. As culturas não são impermeáveis; assim como a ciência ocidental fez empréstimos dos árabes, estes haviam tomado emprestado da Índia e da Grécia. A cultura nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes. Trata-se de uma norma universal. Quem já determinou quanto o domínio de outros contribuiu para a enorme riqueza dos Estados inglês e francês? (SAID, 1995, p. 336)

Assim, quando se pensa em agência, falamos também em resistência. Não há possibilidade de se criar um poder, uma hegemonia completa, sem que, em oposição a esta, se crie uma contra-hegemonia. Entretanto, como temos notado até aqui, não há uma organização plena no campo cultural; a estrutura de uma cultura imperialista é constituída através dos saberes. Isso quer dizer que não há agência de um grupo específico na estruturação da cultura; os saberes são constituídos historicamente de forma desorganizada, embora resultem em uma cultura mais ou menos organizada.

Arte como campo de resistência em um *habitus* fundamentalista

¹¹ Dentre os pesquisadores da área, há uma tendência maior a usar o termo “decolonial” em lugar de “descolonial”, embora essa escolha não seja unânime. Há uma razão conceitual por trás disso; segundo Catherine Walsh (2009, p. 14-15), a supressão da letra “s” marca a distinção entre o processo de independência das ex-colônias (descolonialismo), e o “decolonialismo”, que pretende provocar um posicionamento contínuo de transgressão e insurreição, uma postura contínua de luta em busca de construções narrativas alternativas.

E, quando falamos em resistência na realidade brasileira hodierna, deparamo-nos com poderes políticos retrógrados, conservadores e com tendências fascistas, onde minorias são vistas como uma parcela da população descartável – um ponto de vista que se afina com o que existia por trás do imperialismo colonialista¹². Dessa forma, propomos aqui, além de discutirmos a agência artística e cultural perante a estrutura de poder constituída, herança de nosso passado como colônia, pensarmos a Arte – como manifestação de uma cultura e de uma sociedade – enquanto campo, dentro da perspectiva de Bourdieu. Cremos, com isso, que possamos entendê-la como um sistema estruturado com regras que comandam seu acesso, determinando a posição de seus integrantes, que disputam o capital cultural produzido.

Entretanto, para discutirmos a Arte enquanto campo, é necessário abordar outros dois conceitos de Bourdieu: O de capital cultural e o de *habitus*. A princípio, capital cultural pode ser entendido como um bem simbólico – que, por sua vez, integra um sistema de bens que representam a categoria de "distinções simbólicas", onde seu valor se deve a sua posição em uma estrutura social (BOURDIEU, 2001, p. 16) –, representando uma instância de poder (ou, talvez, uma condição de classe). Ele é definido por elementos como títulos acadêmicos e o prestígio a eles atrelado, além da capacidade publicamente reconhecida de discernir os "códigos de deciframento estético" por possuir domínio dos fundamentos determinados como legítimos para interpretar a obra de arte. Assim, grosso modo, capital cultural seria o reconhecimento público de um conhecimento formal e/ou um prestígio popular que permite ao agente determinar, perante as massas, o que pode ser considerado ou não como Arte. Já *habitus*, para Bourdieu (2001, p. 201), consiste em um "sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas", ou seja, estruturas construídas primeiro pela educação familiar e, em seguida, transformadas pela escola, estabelecendo, assim, a base das experiências posteriores do indivíduo.

¹² Cabe ressaltar, porém, que o conceito de minorias sociais não era compreendido à época do colonialismo, já que, para ser considerado assim enquanto conceito sociológico, o grupamento precisa tomar consciência de si próprio como grupo diferente dos outros e, na maioria dos casos, socialmente inferiorizado (e visto como inferior por outros). Entretanto, os efeitos das relações de "superioridade" e "inferioridade" impostas no período colonial muitas vezes ainda se fazem sentir hoje, como no caso do racismo.

Em um momento de recrudescimento de um discurso conservador, xenófobo e reacionário não só no Brasil como no mundo, propomos a compreensão do capital cultural artístico visto sob a ótica de um *habitus* religioso fundamentalista, onde a moral pregada por líderes religiosos determina a forma como a sociedade interpreta as mais diversas manifestações – modificando, inclusive, os códigos de deciframento estéticos outrora compreendidos. Considerando-se que atos, costumes e condicionamentos permeiam os indivíduos, levando-os a assumir determinadas posturas e atitudes muitas vezes conduzidos por elementos construídos por sistemas de representação, uma disputa de poder pode conduzir à violência física e/ou verbal. Tendo em mente a visão de agente enquanto força de resistência, o saber, quando aplicado ao poder, inclina-se a criar dicotomias. O poder político não exaure a realidade, assim como toda hegemonia tem uma oposição. A instabilidade é uma constante.

A teoria na prática

Podemos visualizar melhor esses princípios quando pensamos em três manifestações artísticas recentes e que ganharam as mídias graças à censura que sofreram – e às reações que despertaram.

O primeiro caso que queremos mencionar, à luz do que discutimos até aqui, é o da exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. Conduzidos por um grupo organizado de aliados das elites políticas oligárquicas do país, que desde 2016 tem se infiltrado nos meandros do poder utilizando-se de uma massiva propaganda online, onde distorce fatos, omite informações e inventa entraves, sempre com discursos inflamados, uma barulhenta manifestação vocal e online derrubou a exposição do Queermuseu, após já um mês em exibição no Santander Cultural, em Porto Alegre/RS. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, era composta por 270 trabalhos de 85 artistas, com temática LGBTQ+, questões de gênero e diversidade sexual. Dentre os autores em exposição estavam Cândido Portinari e Lygia Clark, entre outros. As manifestações de completa ignorância sobre o conteúdo das obras expostas alegavam exibições de cunho

pedófilo e zoófilo, além de desrespeito a símbolos religiosos¹³. Ora, a significação é um fato social (DANTAS, 1999, p. 78), e quando esvaziadas do diálogo e reflexão a que convidam, tais obras são vistas sob as lentes limitadas da superficialidade e do olhar seletivo daqueles que tomam a parte pelo todo. Ao invés de debater e questionar obras isoladas que os incomodavam por serem menos ou mais explícitas, tal grupo preferiu forçar uma censura baseada em morais religiosas que tentam impor mesmo àqueles que não compartilham de suas crenças. Após ser vetada pelo poder público municipal do Rio de Janeiro¹⁴, a exposição arrecadou mais de um milhão de reais através de financiamento coletivo e pôde, assim, abrir suas portas novamente ao público na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no próprio Rio, no dia 18 de agosto de 2018. Não sem enfrentar manifestações dos mesmos grupos político-religiosos organizados intitulados Movimento Brasil Livre (MBL) e Templários da Pátria; dessa vez, entretanto, seus protestos foram inócuos e a exposição contou com longas filas durante todo o dia¹⁵.

Situação ainda mais deplorável foi vista após a performance “*La Bête*”, na estreia do 35º Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o segundo caso que trazemos à discussão. “*Bichos*”, obra de Lygia Clark que inspirou Wagner Schwartz, é composta de uma série de esculturas de figuras geométricas com dobradiças, de forma que o público possa interagir com a obra, ultrapassando os limites de uma Arte feita para ser apenas observada. Schwartz interage com uma réplica de plástico de uma das esculturas de Clark, dispondo-se nu e vulnerável, em um convite ao público para que faça de seu corpo também uma obra dinâmica de interação artista-espectador. A performance foi filmada por alguém da plateia e publicada na internet, despertando o furor do mesmo grupo anteriormente citado, que conclamou sua turba a se levantar contra o museu e o performer por uma criança – acompanhada da mãe – ter interagido com o artista

¹³ Acerca da polêmica sobre a mostra, ver o jornal El País de 13 de setembro de 2017, disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Sobre as acusações de pedofilia e o posicionamento do Ministério Público sobre o caso, ver publicação do G1 de 12 de setembro de 2017, disponível em <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre.ghtml>>.

¹⁴ Informação disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mar-decide-nao-trazer-queermuseu-ao-rio-21902600>>.

¹⁵ Informações disponíveis em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/protesto-diversidade-muita-fila-que-rolou-na-reabertura-da-queermuseu-22992259>>.

durante a apresentação¹⁶. O Museu deixou claro em nota que havia sinalização sobre o teor sensível do trabalho, incluindo cena de nudez. Entretanto, dessa vez as manifestações foram além das ofensas virtuais e resultaram inclusive em agressões físicas a funcionários do museu¹⁷.

O terceiro e mais recente caso de uma tentativa de imposição de morais conservadoras sobre obras artísticas veio diretamente do governo do estado do Rio de Janeiro sobre a performance de encerramento da exposição "Literatura Exposta"¹⁸, na Casa França Brasil, em janeiro de 2019. Com curadoria de Julio Ludemir (literatura) e Álvaro Figueiredo (artes plásticas), a exposição contava com 10 obras de escritores de periferias do Rio de Janeiro e 10 artistas visuais interpretando essas obras. Dentre elas, "A Voz do Ralo é a Voz de Deus", do Coletivo És uma Maluca, já havia sofrido impedimentos no início da exposição. Composta por seis mil baratas de plástico em volta da tampa de um bueiro, a obra contava ainda com um áudio de trechos de discursos do presidente Jair Bolsonaro, mas este foi vetado pelo diretor da Casa França-Brasil, Jesus Chediak, e pelo secretário estadual de Cultura, Leandro Monteiro, alegando preocupação com a imagem do presidente então recém eleito¹⁹. Para driblar a censura que sofreu, o Coletivo adotou um artifício comum aos jornais nos tempos na ditadura no Brasil: substituiu o discurso do presidente por uma receita de bolo. A instalação é inspirada no conto "Baratária", de Rodrigo Santos, que narra a história de uma mulher torturada com baratas introduzidas em sua vagina no período da ditadura militar. Por fim, no encerramento da exposição, haveria uma performance de duas artistas que interagiriam com a obra. Mais uma vez, o trabalho foi vetado. A exposição foi encerrada um dia antes do previsto, mas as artistas optaram por fazer a performance na rua, em frente ao espaço cultural²⁰.

¹⁶ Para mais sobre o assunto, ver matéria do G1 de 29 de setembro de 2017, disponível em <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>>.

¹⁷ Ver Estadão de 30 de setembro de 2017, disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,protesto-contra-performance-no-mam-termina-em-agressao,70002022348>>.

¹⁸ <<http://literaturaexposta.com.br/>>

¹⁹ Ver O Globo de 04 de dezembro de 2018, disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/casa-franca-brasil-proibe-audio-de-bolsonaro-em-instalacao-da-exposicao-literatura-exposta-23280534>>

²⁰ Ver O Globo de 13 de janeiro de 2019, disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/performance-vetada-em-exposicao-na-casa-franca-brasil-sera-feita-na-rua-23369313>>

Considerações finais

Buscamos, através dessas três manifestações artísticas recentes, demonstrar o que vimos pontuando ao longo deste texto. Como mencionado no início, a obra de arte – seja qual for sua forma, mas em especial se houver apelo visual – carrega em si um forte poder comunicativo, e com isso marcadamente se torna um veículo de propagação de mensagens e ideologias. Esse poder de comunicação é extremamente variável, a depender da mensagem a ser passada, o público que vai recebê-la, o período histórico e o contexto político-social de sua execução.

O Brasil se constitui de uma sociedade complexa, heterogênea, mas com fortes raízes religiosas (particularmente cristãs) e conservadoras, herança de nosso passado colonial. Essas particularidades, quando somadas a um histórico de frágil e instável democracia e problemas sociais severos (violência, fome, educação deficitária) acaba transportando para o campo das Artes embates críticos vivenciados em outras instâncias – como a censura ao corpo, à livre manifestação de ideias, muitas vezes uma grande resistência e desconfiança ao que se considera “novo” e, portanto, “corrompido”. Os códigos para se aceitar determinada estética se tornam limitados a partir do momento que o capital cultural é dominado por uma parcela que toma para si o papel de impor como interpretar as manifestações artísticas através de um eurocentrismo cultural marcado por um posicionamento branco, heterossexual, cisgênero, masculino, cristão.

Dentro do contexto em que vivemos atualmente, mostra-se de suma importância a posição da Arte enquanto campo em sua luta pelo poder simbólico. A resistência reside para além da produção e criação, mas também na classificação de signos e legitimação de representações. Através das diversas manifestações artísticas, minorias podem reafirmar seu lugar e sua voz na sociedade, trazendo à luz situações que, para o *status quo*, deveriam ficar nas sombras.

Referências

REALIZAÇÃO

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança



CO-ORGANIZAÇÃO

ppgdan
programa de pós graduação em dança da ufrj



PPGDAN
UFRJ

APOIO FINANCEIRO

CAPES

AMARAL, Fabiana. *A construção da dança no Rio de Janeiro a partir da década de 1940 – O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp*. 2018. 578 f. Tese (Doutorado em História Comparada) – Instituto de História. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAIXETA, Marcus Vinicius Gomes. Desconstruindo essencialismos: a análise do imperialismo de Edward Said, os estudos pós-coloniais e as sociologias do Sul. **Temáticas**, Campinas, n. 45/46. fev./dez. 2015. p. 53-74.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. A Iconografia dos Vasos Gregos Antigos como Fonte Histórica. **História em Revista**. Pelotas/RS, vol.6., dez. 2000. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/12079>>, acesso em 15 de junho de 2019.

COSTA, Sergio. Desprovincializando a Sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vol. 21, n. 60, fevereiro/2006. p.117-134.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.

GALDIOLI, Andreza da Silva. *A cultura norte-americana como um instrumento do soft power dos Estados Unidos: o caso do Brasil durante a política de boa vizinhança*. 2008. 147 f. Dissertação (Mestrado) – UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas, 2008.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar". In:_____. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORAES, Isaias Albertin de. *A Política Externa de Boa Vizinhança dos Estados Unidos para América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial*. 2008. 50 f. Monografia (Especialização em Relações Internacionais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHNAPP, Alain. Why Did the Greeks Need Images? **Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery**. Copenhagen, August 31st, september 4th, 1987. Copenhagen, Jette Christiansen & Torben Melander Nationalmuset, Ny Carlberg, Thorvaldsons Museum, 1988, p. 566-574.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad**: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala,,: Quito, 2009. Disponível em < <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf> > p.14-15 (nota de rodapé).

ⁱ Fabiana Amaral é Bacharel em Dança, Mestre e Doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo atuado como professora substituta nos cursos de graduação em Dança da UFRJ no biênio 2014/2015, e onde novamente atua no ano corrente, 2019. E-mail: fapeamaral@gmail.com