

**FACULDADE DE DIREITO DE VITÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DIREITO**

GIANLUCA PIANCA DOS SANTOS

**PINTANDO A NUDEZ: UM ESTUDO DE CASO DAS OBRAS
DE ARTE CENSURADAS NO BRASIL DO SÉC. XXI**

VITÓRIA
2019

GIANLUCA PIANCA DOS SANTOS

**PINTANDO A NUDEZ: UM ESTUDO DE CASO DAS OBRAS
DE ARTE CENSURADAS NO BRASIL DO SÉC. XXI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória
– FDV, como requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel em Direito.
Orientador: Prof. Dr. André Filipe Pereira Reid Dos
Santos.

VITÓRIA

2019

GIANLUCA PIANCA DOS SANTOS

**PINTANDO A NUDEZ: UM ESTUDO DE CASO DAS OBRAS
DE ARTE CENSURADAS NO BRASIL DO SÉC. XXI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Direito da Faculdade de Direito de Vitória – FDV, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Aprovado em ___ de julho de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. André Filipe Pereira Reid Dos Santos

Faculdade de Direito de Vitória

Orientador

Profº _____

Faculdade de Direito de Vitória

Profº _____

Faculdade de Direito de Vitória

RESUMO

A produção de arte pode ser atribuída tão somente a criatividade autônoma do artista, como também pode revelar a influência social direta neste processo. A relação arte-sociedade propõe uma arte dotada de ideologia, com potencial revolucionário e que caminha em conjunto com a política. A retomada ao passado demonstra que o contexto político sempre esteve diretamente ligado a produção artística, ensejando em contextos ditatoriais de restrição à liberdade de expressão artística. O olhar para eventos contemporâneos, onde ocorreram a censura a nudez artística demonstra que o contexto de instabilidade política tende a gerar um ambiente conservador. Nesse sentido, a arte cumpre com louvor seu papel de resistência e representatividade social desde os tempos mais remotos, porém a evolução histórica parece apresentar um padrão cíclico em que repetidas vezes o conservadorismo reacionário coloca o artista, novamente, na frente de luta. A propagação de ideias conservadoras no país leva a reviver momentos de intolerância ideológica e restrição de direitos fundamentais. Isso também acarreta em uma onda alienadora tende a reprovar tudo que confronta os ideais dominantes. O Confronto com o nu artístico se faz justamente frente a este movimento repressor.

Palavras-chave: Arte; nudez; censura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 ARTE, SOCIEDADE E ESTÉTICA	09
1.1 A VELHA ESTETICA E A RUPTURA SOCIOLOGICA	09
1.2 A ARTE SOCIAL	15
2 A ARTE NO BRASIL: UMA HISTÓRIA DE SUBVERSÃO DAS REGRAS..	19
2.1 A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL	20
2.2 A CENSURA INSTITUCIONAL	25
3 MORAL E NUDEZ	28
3.1 A TENDÊNCIA CONSERVADORA	29
3.2 CASOS CONTEMPORÂNEOS	31
3.3 PESQUISA DE CAMPO	35
CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

A premissa da produção artística é proporcionar prazer ao ser humano. Apreciar uma obra de arte eleva o indivíduo a uma experiência transcendental, particular e subjetiva de cada espectador. O que todos possuem em comum é o sentimento, no fim, de querer viver mais uma experiência, e estar sempre em contato com a arte.

Por isso, a expressão artística esteve presente na sociedade desde os tempos mais primitivos e tem o potencial de elevar o artista a condição de ser superior, cuja a ação é dotada de magia, capaz de proporcionar os momentos mais sublimes.

Dada a importância do contato com a arte, a liberdade de expressão artística é um direito fundamental, consolidado no art. 5º, inciso IX da Constituição Federal de 1988.

Apesar da clareza do diploma legal, há casos em que este direito é relativizado, ou colocado em questionamento. Em determinadas circunstâncias, uma exposição artística por ir contra ao preceito positivo da obra de arte, e causar descontentamento, perturbação ou tão somente um desconforto no espectador.

O sentimento de insatisfação, como é comprovado em diversos momentos históricos, pode se tornar justificativa para a restrição da liberdade de expressão artística, são casos em que ocorre a censura.

Quando se trata do corpo nu, o pudor humano tende a escondê-lo, como forma de castração dos desejos obscuros. O tabu em torno da nudez faz com que a expressão artística que a utilize, seja motivo para escândalo e descontentamento público.

Para realizar o estudo de casos contemporâneos onde ocorreram censura a obras de arte que expressam o nu artístico, esta pesquisa, inicialmente, irá se debruçar sobre o papel dos agentes sociais (artistas, público, políticos e instituições), na produção, reprodução e recepção da obra.

As transações calhadas entre estes diferentes agentes serão determinantes para a obra de arte atingir sua função social. Neste sentido, restará evidente a relação entre

arte, sociedade e política, e que momentos de instabilidade política causam consequências diretas ao mundo das artes.

Para o afinamento na questão da nudez, esta pesquisa passará por algumas etapas. Em um primeiro momento, prestará na análise da construção sociológica da arte, para então adentrar nas conceituações concebidas pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002).

A partir do estudo da sociologia de Bourdieu, a pesquisa passa para um momento de reflexão histórica da arte no Brasil, onde perpassa pelo momento de construção e efetivação de um campo artístico dotado de personalidade nacional brasileira, e outro momento ditatorial, onde foi implantada a censura, causando um efeito inverso do esperado pelo governo ditador: a grande produção artística com tendências revolucionaria contra a tirania.

Por fim, o alcance do objetivo deste estudo se encontra no estudo de casos contemporâneos onde ocorreu a censura a obras de artes tidas como subversivas nos seus respectivos contextos.

A pesquisa utiliza-se de metodologia jurídico-sociológico ao fazer análise de eventos jurídicos relacionados a arte e sua devida construção histórica, por meio de por meio da pesquisa bibliográfica em notícias, periódicos e demais doutrinas, estabeleceremos hipóteses de análise, à luz de uma perspectiva dialética, para verificar em que medida o cenário artístico nacional é submetido a repressão de uma sociedade influenciada por uma onda de conservadorismo exacerbado. Ademais, para tornar mais robusto o aporte teórico deste estudo, apresentaremos o estudo de casos com grande repercussão, bem como traremos para a análise contribuições valiosas de um artista que em colaboração com a pesquisa nos forneceu uma entrevista para conferir um caráter prático aos questionamentos jurídicos apresentados.

1 ARTE, SOCIEDADE E ESTÉTICA

A análise crítica de eventos artísticos causadores de impacto social requer o aprofundamento acerca da teoria estética tradicional, e a evolução do pensamento sociológico da arte, para, por conseguinte, debruçar-se sobre a teoria composta pelo respeitado sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), a partir de algumas de suas importantes obras.

1.1 A VELHA ESTÉTICA E A RUPTURA SOCIOLOGICA

O olhar sociológico voltado para o campo das artes é recente, sua concepção não ocorreu nos primórdios da disciplina sociológica, pois os fundadores da sociologia pouco se empenharam em decifrar a questão estética. A sociologia da arte, conforme aponta Nathalie Heinich (2001), estabelece uma estreita proximidade entre as disciplinas que se relacionam com o objeto artístico (história da arte, crítica, estética) e também com as ciências sociais ligadas a sociologia (história, antropologia, psicologia, economia, direito).

Trata-se de uma disciplina que busca investigar as práticas de criação artística, sua autenticidade, seus agentes e receptores. Neste sentido, Heinich (2001, p. 13), estabelece como um dos objetivos da sociologia da arte, estudar os processos pelos quais o reconhecimento da obra pode ocorrer, com suas variações no tempo e no espaço. Tal objetivo é justamente o ponto de afinamento com a disposição final desta pesquisa, qual seja, a análise do reconhecimento, social e jurídico, de obras de arte que exploram a nudez humana, na contemporaneidade.

De acordo com Heinich (2001, p. 26), “Interessar-se pela arte e pela sociedade é, em relação a estética tradicional, momento fundador da sociologia da arte”.

Isso, pois, a teoria estética tradicional entende a produção da estética, ou seja, do belo, como algo natural do artista. Este, possui status de gênio criador, dotado de uma liberdade de ação, que advém da perspectiva de determinar as próprias regras para o objeto da sua criatividade, uma vez que, o resultado da sua transcendência genial será único, e independente de regras pré-estabelecidas. Vale destacar o proposto por Immanuel Kant (1995, p. 181), como gênio criador:

Gênio é o talentoso (dom natural) que dá toda regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte

Percebe-se que, a teoria estética tradicional não demonstra interesse na relação triangular evidente entre a obra, o artista e a sociedade. Ficará evidente em momento posterior, ao utilizar a teoria dos campos de Pierre Bourdieu (1996) para a análise do fenômeno artístico, que é preciso desmistificar a ilusão do gênio criador para compreender a obra de arte como fruto de um indivíduo pertencente a uma sociedade, e esta, irá exercer influência direta na forma (estética) da criação, pois, a disposição intelectual do artista está relacionada a posição social que ocupa. Bourdieu demonstra que as determinações sociais, e as relações de poder que decaem sobre o artista serão incisivas para o resultado artístico.

Toda obra de Bourdieu voltada para análise da literatura e da arte é resultado de um processo histórico pelo qual a sociologia da arte passou. Deste modo, o estudo sociológico da arte ultrapassou por três gerações (HEINICH, 2001, p. 26), denominados, respectivamente: geração estética sociológica, geração da história social, e a geração da sociologia da pesquisa.

Nessa perspectiva, no primeiro momento, chamado de “geração estética sociológica”, houve a eclosão de uma “tradição marxista” (HEINICH, 2001, p. 31), que enviesou o pensamento de diversos estudiosos, atribuindo uma reflexão socioeconômica as obras. Entretanto, a crítica a esta geração se dá por “sua

tendência a considerar na arte apenas o que pode por evidência determinantes materiais e sociais” (HEINICH, 2001, p. 39)

Ocorre, nesta geração, uma falta de autonomia do projeto sociológico para com a história da arte (HEINICH, 2001, p. 40), este distanciamento, segundo Antoine Hennion (1993, p. 90), ainda não se firmou, e é o que deve permitir a sociologia compreender a arte.

Por isso, o segundo momento, “história social”, interessou-se pelo contexto da produção, (econômico, social, cultural e institucional) em uma investigação histórica acerca da produção e recepção de obras, se diferenciando da primeira geração na demonstração de condições de produção e status dos produtores, o que contribuiu para criação de uma “identidade do artista”, independente de tentar “explicar as obras”, e ainda, atesta uma “afinidade” destes estudos com a exaltação de um caráter marginal, político ou social dos produtores de arte (HEINICH, 2001 p. 59).

Isso mostra a relação tênue que há entre a arte e a política, do qual este estudo prestará maior investigação posteriormente, pois no decorrer da história, os eventos de transformações sociais, guerras, revoluções, ocorrem paralelamente a constante produção de arte, que de forma mais ou menos explícita, testemunha o “conjunto de fatores sociais circundantes a ela” (CHAIA, 1947, p. 13), e pode também ser utilizada como forma de protesto.

Já a terceira geração da sociologia da arte, nomeada de sociologia da pesquisa – a que mais importa para o presente estudo – assim como a segunda geração, utiliza de uma investigação empírica, ou seja, experimental, da obra de arte. Utiliza-se medidas estatísticas, debates sociológicos e observações etnológicas, além do diálogo com outros campos da sociologia (HEINICH, 2001, p. 62).

Neste momento, compreende-se a arte como sociedade, pois estas duas “se constituem na mesma cadência” (HEINICH, 2001, p. 63), ou seja, na mesma medida em que a sociedade evolui, ocorrerá a transformação das manifestações artísticas e suas características.

Ao que se trata das condições de recepção das obras, a partir deste momento, após o percurso transcorrido pela disciplina sociologia da arte, não há mais o que se falar em público em geral, globalizado, é preciso compreender a existência de “diversos públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os meios sociais.” (HEINICH, 2001, p. 72)

A influência da origem social é de suma importância para uma visão realista acerca das diferentes possibilidades de público que podem decorrer. Segundo Heinich (2001, p. 73), o “gosto puro e desinteressado” é uma ilusão, que se torna evidente ao relacionar as práticas estéticas com o pertencimento social. Os “hábitos sociais do gosto” realizam-se pela configuração da posse de “bens simbólicos”, estes, não se reduzem ao valor econômico, estão relacionados a educação, competência linguística ou estética.

O escopo social do indivíduo é relevante para desvendar as “disposições” que possui (referência intelectual, gostos, carga de vida e hábitos de influência familiar). Tais “disposições cultivadas” operam uma “distinção” dos públicos, ou seja, há de se realizar um enquadramento social, para, por conseguinte, distinguir qual será o público de vinculação.

Sobre isso, Bourdieu (1979/2007, p. 12), entende que o aludido gosto “desinteressado” é o que constitui a produção da estética clássica, ou seja, tal gosto pertence ao artista que romper com a “atitude habitual”, com a tradição social, e criar uma arte dotada de autonomia e história própria. Essa possibilidade de ruptura configura elemento distintivo de classe, pois se relaciona diretamente com “as diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe.” (BOURDIEU, 1979/2007, p. 13)

Identifica-se o *habitus*, conceito abordado por Bourdieu (1979/2007, p. 162), como princípio que constitui “práticas sociais classificáveis”, e oferece uma distinção entre essas práticas, por associação, o que gera “o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida”.

Para melhor compreender o *habitus*, evoca-se a definição de “capital” para Bourdieu, que se subdivide em três situações: o capital econômico, o capital social e o capital cultural.

Em estudo sobre a obra de Bourdieu, Alicia Bonamino, Fátima Alves, Creso Franco (2010, p. 488), dispõe que se trata de capital econômico os fatores de produção (trabalho, fontes de renda), e o conjunto de bens econômicos (bens materiais). Já o capital social, é percebido como o conjunto de recursos que conduzem as interações sociais do indivíduo, que lhe trarão benefícios. São as “redes de relações sociais, que permitem aos indivíduos ter acesso aos recursos dos membros do grupo ou da rede; e a quantidade e a qualidade de recursos do grupo.” (ALVES, BONAMINO, FRANCO, 2010, p. 489).

Por fim, tem-se o conceito de capital cultural, que é a carga intelectual acumulada por um indivíduo, sua detenção “começa desde a origem, sem atraso, sem perda de tempo, pelos membros das famílias dotadas de um forte capital cultural” (Bourdieu, 1979/2007, p. 76). Ou seja, a educação proporciona a posse de capital cultural, seja pela referência familiar, ou acúmulo de títulos escolares.

Logo, pode-se afirmar que a detenção dos capitais social e cultural é definida, inicialmente, pela posse de capital econômico, pois a condição financeira do indivíduo é essencial para determinar a possibilidade de uma ponte relacional com os que ocupantes de uma posição privilegiada na pirâmide social. E também, a posse de capital econômico irá garantir o efetivo gozo do capital cultural, pois, via de regra, a posse deste último está condicionada ao investimento escolar.

A formação do *habitus* disponibiliza um mecanismo de estruturação do espaço social a partir de tendências sistemáticas objetivas dos agentes, que se revela a partir das condições econômicas e sociais, o que acaba por gerar um “sistema de diferenças”, e por consequência, uma identidade de grupo (*habitus*) acentuada pela estruturação da distinção. (BOURDIEU, 1979/2007, p. 164)

O autor afirma que as práticas associadas se devem a “afinidade de estilo”, constituída e classificada pela estrutura do *habitus*, o que estabelece um sistema de

disposições congruentes, e também indicativo de pertencimento dos agentes, que operam a partir das “propriedades” que possuem (bens materiais) e nas práticas que se habitam (hobbies, entretenimento), instituindo uma unidade de comportamento a cada conjunto formado pelo *habitus*, um “conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos [...] a mesma intenção expressiva.” (BOURDIEU, 1979, p. 165)

É importante a compreensão do aludido “sistema de distinções”, concebido por Bourdieu em “A Distinção” (1979/2007), pois, segundo o autor, tal distinção advém de “propriedades bem combinadas” que estabelecem o “gosto”, tanto do espectador quanto do produtor de arte. As pré-disposições determinadas pela posição social são indispensáveis para assimilação da arte, e por consequência, o prazer que a contemplação causa a quem sabe interpreta-la.

Desta forma, o gosto, determinado pelo *habitus* do qual o indivíduo se encontra estabelecido, emprega a classificação das práticas sociais como pertencentes a um grupo ou outro, ou seja, a arte torna-se uma prática elitizada, um traço distintivo burguês (BOURDIEU, 1979/2007, p. 166).

Nesta perspectiva, após o entendimento de algumas concepções bourdieusianas, repara-se uma ruptura transpassada pela sociologia da arte, da qual passou a inserir o âmbito social como fator indispensável na interpretação de uma obra, e sua repercussão.

A partir deste momento, rompe-se a estreita relação da arte com a velha estética, e busca-se o aprofundamento da compreensão do que será visto como “arte social”. Está é a “Teoria estética” que defende Adorno (1982, p. 19), quando diz que ela corresponde “à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço de sua representação”.

Para o estudo da denominada “arte social” cabe o aprofundamento acerca da sociologia construída por Bourdieu, em seu livro “As regras da arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário” (1996), que se funda a partir do conceito de campo literário, projetado pelo autor.

Esta análise será relevante para a reflexão acerca da submissão do campo da arte ao campo do poder (econômico e político), e para posterior investigação crítica de manifestações artísticas que expõem conteúdo político, social, causando polêmicas, e muitas vezes, eventos de censura.

1.2 A ARTE SOCIAL

A sociologia dos campos trata das relações engajadas dentro de um determinado âmbito de atividades, cujo as regras partem de um poder simbólico, estrutural e inevitável. Neste sentido, Bourdieu (1983, p. 89), dispõe o campo como sendo um conjunto de: “[...] espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes.”

Essa ideia entra em confronto com a concepção usual do artista que age de acordo com sua autonomia, percebido anteriormente a partir da estética Kantiana, e por si só trata de segregar a arte, tornando-a “fetiche dotado de eficácia mágica” (MAUSS, 1950, p. 47), e que exerce este ofício tão somente a partir da liberdade de ideias, de uma visão singular e extraordinária do mundo.

Para Bourdieu (1996), as regras do campo artístico e literato decorrem do relacionamento íntimo que estes campos sustentam com os campos econômico e político. Isto pois, o autor propõe uma investigação acerca da estruturação do campo literário e cultural da França em meados do século XIX, onde estavam surtindo os efeitos da expansão industrial, das mudanças econômicas ocorridas no século anterior com a Revolução Francesa.

O crescimento econômico procedeu pelo desenvolvimento da educação, e fez com que a classe operária e a baixa burguesia tivessem a oportunidade de ter acesso a cultura, insurgindo na capacitação e formação, especialmente na área das letras, de um grupo social que, a partir deste momento, detinha também o intelecto, antes

monopolizado pela nobreza e alta burguesia, mas não detinham os meios de produção.

A acessão intelectual da classe baixa surge diretamente com sua subordinação aos detentores do capital, pois estes é que irão financiar os trabalhos, e inevitavelmente, ditarão as regras que irão moldar a produção artística e intelectual.

Compõe-se então, na França do século XIX, um campo da arte e da literatura submisso aos gostos e tendências da alta burguesia, pois, a possibilidade de subverter as regras, criar livremente, transcender as ideias, apenas era oportunizada aos que já tinham fundos próprios ou familiares de financiamento, e não dependiam da mercantilização da arte.

Portanto, os endinheirados irão fazer o que se chama de “arte pela arte”, e os desprivilegiados economicamente precisarão se subordinar aos ditames da burguesia, realizando a denominada “arte burguesa”. Também é proposto por Bourdieu (1996), a figura da classe artística que exerce a “arte social”.

Os defensores da denominada “arte social” “Condenam a arte "egoísta" dos defensores da "arte pela arte" e exigem da literatura que cumpra uma função social ou política.” (BOURDIEU, 1996, p 91). O que há de comum entre a “arte social” e a “arte pela arte” é a subversão dessas em relação as regras dos detentores do poder, rompendo com o “conformismo moral” da arte burguesa.

Assim, a diferença ocorre quando os que defendem a “arte pela arte”, segundo o autor, não seguem a “complacência ética” dos que fazem a “arte social”, ou seja, não limitam a criação a função exaltar o oprimido (BOURDIEU, 1996, p. 94)

De tempos em tempos, as regras do campo irão se subverter, e isso se dá pela legitimação da crítica, de determinada criação transgressora, que irá estabelecer uma significação no contexto social da qual a obra está inserida.

Quem cria a transgressão é o produtor da “arte pela arte”, ele não precisa seguir o que é legítimo e comercial, pois sua obra não está destinada ao mercado, mas aos

críticos. Após a legitimação, essa transgressão será tomada como produto e reproduzida como “arte comercial” ou “arte burguesa”, o que promove a arte e a literatura um instrumento de “fazer ver o mundo social de acordo com as crenças de um grupo social que tem a particularidade de possuir quase o monopólio da produção de discurso sobre o mundo social” (BOURDIEU, 1996, p. 73).

Nota-se que, na sociedade francesa abordada por Bourdieu, produzir a “arte pela arte” era não apenas distintivo, mas potencial de segregação, uma vez que: “Era preciso ser burguês e dispor, portanto, dos recursos necessários a fim de poder resistir à solicitação direta da demanda e esperar pelas remunerações materiais e simbólicas necessariamente adiadas” (Bourdieu, 1974, p. 200, grifos do autor).”

É relevante, para os fins desta pesquisa, apegar-se ao conceito de “arte social”, isto pois, trata-se de uma análise direcionada a investigar o impacto da arte na sociedade, a partir da observação de casos evidentes da ocorrência da chamada “arte social”, e a repercussão destas, que envolvem o “campo da arte”, o *habitus* que o artista incorpora e do qual irá refletir a perturbação de sua obra.

Cabe o uso do termo, pelo fato de que obras dotadas de conteúdo social representam as lutas do povo - e pode ser perturbador ao movimento de oposição-visto que, como verificado anteriormente, exaltam o oprimido, revelando a feição política da arte reproduzida.

O que se faz bastante pertinente em meio a uma sociedade repleta de opressões que envolvem classe, raça, gênero, ou seja, a “arte social” coloca em evidência os elementos distintivos sociais, e podem dar voz aos que se sentem representados por esta, ou percebem algo de significativo relevante.

Sobre a arte e seu caráter de potencial transformador da sociedade, demonstrando a grande relevância dos estudos da “arte social”, Beltrout Brencht (1967, p. 66), dispõe: “Mas existe uma coisa da qual não tenho dúvida alguma: o mundo atual só pode ser descrito aos homens de hoje se lhes for apresentado como transformável”.

É questionável ainda, a verdadeira essência da demasiada enaltecida, pela crítica estética, da chamada “arte pela arte”, uma vez que, como visto anteriormente, é ilusório a concepção do completo desinteresse, da motivação sobrenatural e dotada de “magia” do artista.

Assim como o viés seguido pela terceira geração da sociologia, colocado por Nathalie Heinich (2011), deve-se entender a “arte como sociedade”. Neste sentido, é interessante analisar a reflexão de Marx e Engels (1971, p. 53-54), sobre a relação arte e a sociedade na antiga Itália:

“Se comparar Rafael a Leonardo da Vinci e Ticiano, verá a que ponto as obras de arte do primeiro foram condicionadas pela expansão de Roma, devida, na altura, à influência florentina a que ponto as de Leonardo o foram pelo estado social de Florença e, mais tarde, as de Ticiano pelo completamente diferente desenvolvimento de Veneza. Rafael, como qualquer outro artista, foi condicionado pelos progressos técnicos da arte [...] e, finalmente, pela divisão do trabalho em todos os países que tinham relação com o seu. O fato de um indivíduo como Rafael poder desenvolver o seu talento depende inteiramente da procura que, por sua vez, dependa da divisão do trabalho e das condições de educação dos homens, que daí derivam.”

São evidentes os traços de “distinção”, que surgem a partir das propriedades marcantes adquiridas socialmente, tais quais, a divisão do trabalho e as condições de educação, que propiciam a desenvoltura da obra de arte dos três artistas, tomados como exemplo pelos sociólogos.

Nesse aspecto, Adorno (1992, p. 186-187), entende que, “na organização social, nenhuma obra de arte pode se subtrair a seu pertencimento à cultura [...]”, seguindo por considerar que “[...] obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas. Ainda, devido a carga revolucionária que arte carrega, considera que “a tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem” (ADORNO, 1992, p. 143)

A partir das considerações deste primeiro capítulo, deve-se compreender a importância de conceber obras dotadas de cunho social, e político para manutenção de uma sociedade democrática, que dá voz as lutas do povo, e que não segrega a produção e consumo de arte apenas àqueles indivíduos que possuem as disposições de propriedades (econômicas e intelectuais) para tatearem uma arte erudita.

2 A ARTE NO BRASIL: UMA HISTÓRIA DE SUBVERSÃO DAS REGRAS

Sabe-se que arte e sociedade se desenvolvem entrelaçadas, e que cada âmbito social- em dado período histórico- possui traços particulares de personalidade, que se definem a partir dos hábitos, tradições, trejeitos, propiciados pelo manejo dos “bens simbólicos”, e reproduz qualidades distintivas que definem e agrupam os indivíduos providos do mesmo *hábitus*, ou seja, gozam das mesmas disposições intelectuais e econômicas.

A mediação entre a arte e a sociedade, como verificado no capítulo anterior, se dá a partir do cruzamento entre os campos da arte, da economia e da política. Os detentores dos capitais (econômico, cultural e social) possuem a hegemonia dos campos, o que torna a arte – considerada legítima- escrava dos gostos impostos pelo grupo dominante, e aquilo que fugir do determinado, pode ser considerado subversivo e inapropriado.

Despeja-se, então, um olhar valorativo sobre a produção de arte, e até mesmo uma vigilância, devido a estreita relação que possui com a política. Sobre isso, considera Chaia (2007, p. 28): “Os produtos artísticos representam um poder simbólico que pode favorecer a redução da consciência humana, fortalecendo propósitos de dominação, ou propiciar o avanço da emancipação, ampliando os espaços de liberdade”

É de interesse dos que ocupam as posições de poder incentivar a produção de arte “vazia” de conteúdo ideológico, revolucionário, como forma de prevenir uma tomada de consciência e possíveis rebeliões que podem acarretar, e assim, acentuar a alienação e submissão popular.

A arte, portanto, será tida como “boa”, quando respeitar os conceitos estéticos (éticos e morais) vigentes na sociedade. Vale evocar, neste sentido, o esclarecimento acerca das designações linguísticas de “bom” e “ruim”, proposto pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1887, p. 8), em sua obra *Genealogia da Moral, uma Polêmica*:

“O juízo bom não provém daqueles aos quais se fez o bem. Foram os bons mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, vulgar e plebeu”.

Ou seja, o “bom” é definido pelo ocupante da posição de poder, em contrapartida, o “ruim” será designado aos que se apresentam em posição social desprivilegiada, ou seja, as minorias socioeconômicas. Há de se perceber que esta concepção de Nietzsche é absolutamente atual, uma vez que, segundo Selistre e Duarte (2018, p. 02), ao analisar tal obra, entende que:

“A história da arte se articulou através dos estudos e de modelos hegemônicos. Por hegemônicos entende-se aquilo que é dominante, idealizado como superior. Estes ideais canônicos foram construídos e destinados ao homem e pelo homem que é branco, religioso, heterossexual e economicamente bem-sucedido”.

Os “modelos hegemônicos” cerceiam a produção artística e impõe a ela o enquadramento no que se entende por moral, e bons costumes de uma sociedade. Deste modo, a história da arte é perpetrada de eventos onde a subversão da arte causou choque, devido ao conteúdo “imoral”, sobretudo obras que exploram a nudez humana.

Para estreitar-se com o objetivo desta pesquisa, qual seja, o estudo de casos concretos que envolvam casos de censura a obras com nudez, vale realizar a contextualização histórica da arte no Brasil o advento da Ditadura Militar.

2.1 A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

O olhar para a história da arte no Brasil permite realizar um retrocesso que eleva aos primórdios da civilização brasileira, perpassando pelo período pré-colonial, onde os índios nativos já habitavam o território e realizam artesanato, danças, e rituais que hoje são tidos como parte da cultura do país.

Durante a colonização, o Brasil passou por um processo de intensa miscigenação, não apenas étnica, mas houve também uma união cultural. Os povos europeus traziam para a colônia os traços ocidentais, civilizatórios, entrelaçados com a religião católica, ao tempo em que, de forma subversiva e penosa, os povos africanos escravizados tentavam preservar seus aspectos culturais, que ainda é perceptível nos dias hoje (apesar da tentativa de inibição desses traços a partir de políticas de branqueamento da nação e cultura), com o consumo da culinária, danças e vestimentas advindas destes povos que sofreram tamanha repressão ao longo da história.

Admite-se que houve produção artística no Brasil no período colonial, mas devido à falta de autonomia da nação (também no campo da arte), o “termo arte brasileira somente pode ser pensado nos anos 1800, concomitantemente ao processo de construção de uma identidade nacional” (ISIS PIMENTEL DE CASTRO, 2005, P. 2).

Este foi o período da chegada da família real portuguesa no Brasil, que de acordo com Dalmo de Oliveira Souza e Silva (2009), elevou o Rio de Janeiro de cidade colonial a centro do Império do Brasil, o que gerou necessidades políticas, sociais, urbanísticas e culturais. Paralelo a isto, a instabilidade política da França insurge na “Missão artística francesa”, da qual diversos artistas (pintores, escultores, arquitetos) vieram para o Brasil e desenvolveram no país um campo artístico muito influenciado pelos ditames do que se fazia na França. Anos mais tarde, os artistas da missão tiveram atuação direta para a formação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

“Desde o efetivo início de funcionamento da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir de meados da década de 1820 e, paulatinamente - primeiro na antiga capital do Império, e depois em outras cidades -, nota-se uma prática determinada no campo da visualidade, alinhada com a "norma culta" das grandes academias europeias de arte, levada a cabo por produtores conscientes de suas obrigações profissionais como artistas eruditos, distantes portanto do caráter espontâneo da produção popular e desvinculadas de qualquer compromisso além da repetição de formas” (CHIARELLI, 2010)

Deste modo, a Academia Imperial de Belas Artes firmou um campo de arte consolidado no Brasil, que viria a ditar as regras de produção artística, estruturadas a partir das disposições dos agentes frente as relações com os campos de poder (econômico e político) e os capitais (econômico e cultural).

Como visto capítulo anterior, e já é de praxe no mundo das artes, eventualmente há a ruptura das regras estabelecidas, gerando um estranhamento do público e da crítica diante da subversão que está sendo exposta. Foi o que ocorreu com a artista plástica Anita Catarina Malfatti (1889-1964) no início do século XX, associada ao movimento que eclodira neste período, chamado de “Modernismo”.

A estabilidade do campo artístico brasileiro, predominantemente submetido ao campo francês, foi “[...] rompida pelo Modernismo que eclodira em São Paulo”, de acordo com Tadeu Chiarelli (2010):

“Os episódios que simbolizariam esse corte com a tradição imposta no século XIX seriam ora a exposição protagonizada por Anita Malfatti, em dezembro de 1917, ora a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro daquele ano.”

Insubmissa ao tradicionalismo da época, a arte subversiva de Anita foi alvo de críticas, inclusive do autor Monteiro Lobato (1882-1948), “considerado o porta-voz das correntes mais reacionárias no campo da arte e da cultura no Brasil” (CHIARELLI, 2010).

Em artigo publicado no site “Estadão”, Antonio Gonçalves Filho (2017), relembra a polêmica das críticas tecidas por Lobato a artista. O autor subjugou as obras da artista, comparando-as com desenhos nas paredes de um manicômio. No mesmo

sentido, outra publicação do site “Diário do Centro do Mundo”, feita pelo professor Joaquim Onésimo Barbosa (2017), considera que na época, Anita parecia ter “perdido a guerra” com Lobato, vez que possuía apoio do governo da época.

Nota-se que a relação do artista com o campo político é essencial para se consolidar no campo das artes, tanto que, diante das críticas de Lobato, de acordo com o site “Estadão”, pessoas devolveram telas de Anita, e havia tamanho ódio sobre as obras que um amigo da artista até tentou destruí-los com uma bengala.

O ocorrido com Anita Malfatti demonstra o quanto a criação transgressora, dotada de autonomia, gera o que Pierre Bourdieu chama de “defasagem temporal”, um intervalo de tempo necessário para que a obra seja recepcionada pelo público, devido ao impacto que os novos códigos, que a forma singular causa ao público. Mas, passado esse lapso temporal, e decifrados os novos códigos demonstrados pela obra de arte, pelos críticos, ocorre a recepção e a consolidação do artista no campo.

Como foi o caso de Anita, que anos mais tarde da exposição que foi alvo das críticas de Monteiro Lobato, participou da importante Semana de Arte Moderna de 1922, “divisor de águas na história da arte brasileira” (Estadão), justamente pela identidade nacional que o movimento trazia consigo.

Hoje, a obra deixada pela artista é um verdadeiro legado da arte brasileira, tornando claro o padrão comportamental recorrente no campo das artes, em que a criação incomum, no primeiro momento, será tida como subversiva e degenerada, para depois se consolidar e tornar referência.

Assim como Anita Mafalitti passou pela “defasagem temporal” para ser reconhecida como uma grande referência das artes plásticas, o mesmo fenômeno ocorreu com o lendário autor brasileiro Machado de Assis (1839-1908).

No mesmo contexto vivenciado pela artista plástica, onde havia um estreito vínculo entre o campo da arte brasileiro e o europeu, o mesmo se dava no campo das letras, quando surge a de forma transgressora a literatura de Machado.

De acordo com Daniel Castello Branco Ciarlini (2017), o aparecimento de Machado de Assis rompe com a submissão aos elementos literários importados da Europa, sobretudo da França, causando estranhamento tanto no público comum, quanto no especializado.

O autor trouxe consigo a proposta de formação de um campo erudito literário no país, pois o que era produzido carecia de traços originais brasileiros. Ainda, Ciarlini (2017) atribui a impossibilidade de um campo erudito devido ao grande índice de analfabetismo e a falta do estabelecimento de um campo de produção industrial.

A ausência de um campo de produção industrial impossibilita a formação de um público e a circulação de bens simbólicos. Ou seja, não havia preparo (carga cultural) para receber uma obra um tanto excêntrica, para época, como a de Machado de Assis. Os críticos da época apresentavam resistência quanto a produção do autor, uma das razões pode ser atribuída a questão racial, pelo fato de Machado ser negro em um contexto ainda escravocrata.

Nota-se, mais uma vez, a ocorrência da quebra do “horizonte da expectativa”, ou seja, ir além daquilo que se espera que o artista crie, de acordo com as regras vigentes. A imposição do aceitável está intrinsecamente relacionada aos valores do campo de dominação econômica e política, que via de regra, como visto, por homens, brancos, heterossexuais e ricos.

Desta forma, a presença de Anita Mafaloti, como uma artista mulher, no movimento modernista, representa uma subversão às tradições, resistência a uma sociedade que, naquele tempo, não permitia nem mesmo o voto feminino. Assim como Machado de Assis, que rompeu paradigmas raciais ao se consolidar como um autor erudito, apesar de sua negritude.

2.2 A CENSURA INSTITUCIONAL

Passado o momento de estruturação da identidade nacional, proporcionado pelo movimento modernista, interessa para os fins desta pesquisa analisar evento posterior de grande relevância na história da arte brasileira, o advento da ditadura militar.

Em todo período histórico é perceptível a ação de artistas que desafiam as estruturas impostas, criando a arte como forma de protesto. O implante de discursos dotados de ideologia, mensagens subliminares, críticas sociais em obras de arte é recorrente, pois conforme foi constatado anteriormente, o produto artístico está completamente relacionado ao artista e o contexto que está inserido.

Deste modo, o período ditatorial demonstrou ser um “prato cheio” para a criatividade dos artistas da época. A edição do Ato Institucional 5, de 13.12.1968 estabeleceu a censura prévia em obras de arte, imprensa e outros meios de comunicação. Apesar da opressão, percebe-se que neste contexto, deflorou-se no Brasil, de forma intensa, aquilo que foi concebido como arte social, ou arte política.

De acordo com Alice Costa Souza, em seu artigo “Cultura de memória no Brasil: arte sobre a ditadura militar”, a ditadura militar estagnou o processo de crescimento cultural que o país vivenciava, favorecido pelo desenvolvimento industrial, tecnológico e econômico. Mas, por outro lado, considera que estes mesmos fatores foram propícios para a construção de um cenário de “combate ao moralismo militar” a partir de estratégias dos artistas para desviar a censura.

Neste sentido, Priscilla Pessôa (2015, p. 1), considera que houve neste momento a “formação de uma arte de vanguarda no Brasil”, que rompeu com o modernismo até então experimentado no início do século XX. Revela-se que durante a ditadura, a expansão tecnológica favoreceu a “cultura de massas”, fazendo investimentos no âmbito da publicidade, televisão e música popular, como forma de impulsionar a economia, ao tempo em que não havia incentivo às artes plásticas, o que resultou

em um processo de busca por um “estético ideológico”, a arte voltada para a crítica política, denominada arte de vanguarda.

A intenção do movimento vanguardista das artes plásticas não se exauriu neste âmbito, vez que, apesar do investimento destinado as obras de reprodução em massa, toda produção perpassava pela censura estatal prévia, o que resultou, obviamente, em diversos episódios de restrição à liberdade de expressão.

Ocorre no período da ditadura militar o que Walter Benjamin (1983, p. 28) intitulou de “estetização da política”, quando as instituições e órgãos estatais incorporam a produção artística como “parte de um projeto reformador da sociedade” (CHAIA, 2007, p. 26). Ou seja, o governo ditador detém o controle dos meios de reprodução de arte, e o utiliza como forma de propagar e impor a ideologia autoritária.

Grande parte dos agentes do campo artístico, neste período, utilizaram da arte para enfrentar a repressão do estado, segundo Amanda Lima Gomes Pinheiro (2014, p. 38):

“Impedidos de se manifestarem contra o governo, os artistas encontraram na arte uma forma velada de se insurgirem contra a ditadura. Alguns afrontavam diretamente o governo; outros usavam dos recursos da linguagem para esconder suas mensagens de modo subliminar. Cada artista contribuía com o que melhor sabia fazer. Eles questionavam a situação do país, criticavam a realidade da sociedade e revelavam à população, mesmo que indiretamente, sobre os horrores da ditadura. Nessa época, a música popular brasileira serviu como arma para protestar e denunciar a violência cometida pelos agentes da ditadura.”

Destaca-se como exemplo de produtor de arte-social, de cunho político ideológico, um dos maiores nomes da música popular brasileira, Chico Buarque. Em constante oposição ao governo, Pinheiro (2014) dispõe que o músico compôs diversas músicas repletas de críticas subliminares contra a ditadura. Isso fez com que os censores ficassem em alerta para proibir qualquer produto da autoria de Chico, obrigando o músico a adotar o pseudônimo de Julinho de Adelaide, como um meio de driblar a censura.

No meio musical também se tem o exemplo de Geraldo Vandré, que de acordo com Pinheiro (2014, p. 43) “foi preso, torturado e exilado de 1969 a 1973. Devido à perseguição do regime, sua carreira foi interrompida, mesmo quando retornou do

exílio, nunca mais conseguiu recuperar a carreira”. Nota-se que a repressão estatal nessa época, se manifestava para além da proibição da circulação ou reprodução da obra de arte, foi um momento de violência institucionalizada.

O site “Hypeness” demonstra em uma reportagem acerca de “obras eróticas que foram censuradas pela ditadura militar por ferirem a moral e os bons costumes” que os alvos não eram apenas as reproduções artísticas que tratavam de atacar o governo, mas também aquilo que subvertia o que era considerado moralmente correto.

Logo, “menções sexuais, eróticas, à homossexualidade ou a tudo que fosse considerado “devassidão” fazia levantar todas as sobrelhas da censura”, a reportagem ainda utiliza como exemplo os cantores Caetano Veloso e Gal Costa, que tiveram as capas de seus discos censuradas por contar imagens com “nudéz”, apesar de no disco de Caetano as genitálias estarem tampadas por pássaros e no Gal, por um biquíni.

Assim como o AI-5 de 1968, o decreto lei nº 1077 de 1970, trouxe a letra da lei conceitos subjetivos como moral e bons costumes, e ainda justifica o ato de censura como sendo um meio de “proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”.

Percebe-se a aplicação da tese nietzschiana concebida em “Genealogia da Moral”, do qual entende que o juízo do “bom” é o determinado por quem está estabelecido em posição superior, neste caso, os militares.

Diante disso, e da compreensão acerca construção histórica da arte no Brasil, resta claro que quando a arte assume caráter transgressor, gera incomodo. Os que ocupam a posição de dominação nos campos do poder, da política e da economia, tendem a boicotar a reprodução da arte que fugir as regras, como forma de impor os valores éticos, morais e ideológicos do grupo dominante.

Tal situação, como percebido neste tópico, fica evidente em um contexto ditatorial, mas a determinação de regras de cunho moral, e reprovação de atitudes subversivas podem ocorrer em outros momentos.

A nudez e a sexualidade sempre foram objetos de tabu social, o conservadorismo tende a repudiar o estado que nada mais é que o natural do ser humano. O olhar lascivo para a nudez tende a gerar um ambiente chocante e escandaloso quando posto sobre o julgamento social, é o que ocorre com obras de arte que exploram o nu.

Por isso, a partir deste momento, este trabalho se interessa pela análise de eventos contemporâneos, onde a subversão da arte se encontra na nudez. Apesar do reajustamento da democracia brasileira, após o advento ditatorial, há de se perceber que a imposição de valores retrógrados e o conservadorismo podem ser institucionalizados através de medidas discursivas, que podem vir a distorcer os significados artísticos, falácias desprovidas de fundamento podem influenciar a opinião pública, gerando um ambiente propício, novamente, aos integrantes do campo de poder.

3 MORAL E NUDEZ

A nudez demonstra a mais natural expressão de pertencimento do ser humano ao reino animal, pois o “estar nu”, permite ao corpo humano experimentar o livramento do imperativo externo civilizatório. Porém, quando isso é figurado frente aos defensores de uma ordem civilizatória absoluta, a simples presença de um indivíduo concebido em sua forma originária, ou seja, nu, se torna motivo para a deflagração de discursos distorcidos, a fim de condenar a nudez pela busca por ideais morais, e conservadores dominantes.

Há de se perceber que é tamanha a importância da exploração do corpo humano nu, que essa forma de expressão não é exclusiva das obras de arte contemporânea que serão investigadas no presente capítulo. O site “Dw- made for minds”, apresenta uma série de obras clássicas, de diferentes períodos históricos, onde foi explorada a nudez humana. A reportagem ainda dispõe que já no século XVIII e XIX, houve

processo e acusação de “atentado ao pudor” contra artistas que utilizaram a nudez em suas telas.

Sabe-se que tais objetos artísticos clássicos, assinados por nomes consagrados do campo artístico, apesar de apresentarem o nu, e que foram alvo de críticas no tempo em que foram representadas de forma inédita, na contemporaneidade são tidas como obras legítimas, pois já passaram pelos processos aqui estudados anteriormente, do qual os campos do poder estabelecem as condições de reprodução dessa obra ao público, atribuindo significação. Logo, ainda que o expectador se depare com o corpo nu, ao apreciar uma obra de arte clássica, irá assimilar uma série de significações, atribuídas pelos críticos (agentes do campo de poder. Agem a partir do *habitus* que incorporam, junto aos campos dominantes da política e da economia), que vão além do caráter libidinoso obvio, intuitivo e inconsciente que a representação de um corpo nu oferece, à primeira vista.

Deste modo, a pesquisa se interessa, neste momento, por um aprofundamento em eventos contemporâneos onde as obras de arte que utilizam a força expressiva da nudez humana foram taxadas como inapropriadas e subversivas. Este trabalho se debruça a desvendar os motivos sociais que aparecem por traz do sentido imoral que é atribuído a diversas obras atuais, apenas por configurar o nu.

3.1 A TENDÊNCIA CONSERVADORA

Assim como a figura de um governo ditador é um prato cheio para alimentar a criatividade dos artistas, que colocam sua arte em posição de protesto contra o autoritarismo, um ambiente de instabilidade política é propício para a instauração de ideais conservadores, e conseqüentemente, tendências ditatoriais.

Resta claro, a esta altura, a afinidade entre arte e política. Entretanto, não cabe a esta pesquisa destrinchar minuciosamente o cenário político brasileiro atual, mas é fato que nos últimos anos, sobretudo após o impeachment sofrido pela ex-presidente Dilma Rousseff, decorreu na:

“[...] polarização política que se estabeleceu no Brasil e acentuou a crise no país. A imprensa como um todo noticiou com ênfase a existência de uma disputa política e ideológica, na qual as categorias ideológicas “direita” e “esquerda” estão em conflito e constante disputa” (LUGÃO, p. 21)

Também não é de interesse deste estudo aprofundar-se na conceituação política de “direita” e “esquerda”, mas sabe-se que, no contexto vigente, o grupo denominado de “esquerda” corresponde a oposição ao atual governo do presidente Jair Bolsonaro, figura que surgiu em meio à crise no país, e se elegeu presidente da república, em grande parte, devido a repercussão do seu discurso excêntrico. De acordo com Deysi Cioccarri e Simonetta Persichetti (2018):

“Jair Bolsonaro é membro ativo e uma das principais vozes dessa parcela da população que defende a redução da maioridade penal e faz apologia explícita às armas. Some-se a isso o fato de ter se envolvido em casos de racismo e misoginia amplamente divulgados pela imprensa. Bolsonaro corrobora a exacerbação de discursos negativos tão presentes na sociedade contemporânea.”

Paralelo a disseminação de discursos de ódio, Cioccarri e Persichetti (2018), dispõe que o atual presidente utilizou das mídias sociais para construir uma imagem “de homem de família com valores conservadores”. Pode-se afirmar que tal imagem corresponde a promessa do reestabelecimento de ordem frente a um ambiente político caótico, com tamanha divergência ideológica.

Diante da disputa de valores que se travou no Brasil, grande parte da população brasileira (por influência das notícias tendenciosas e sensacionalistas difundidas nas redes sociais) passou a associar tudo o que não se encaixa em tais “valores conservadores” de uma família tradicional ao grupo taxado de “esquerda”. Isso desagua em uma verdadeira deturpação de valores, onde qualquer pauta social (de gênero, raça ou classe) é tida como subversiva, bem como o produto artístico, que quando dotado de viés político, tende a dar voz as minorias sociais, como analisado em momento anterior.

Em reportagem publicada no site “El País” foi disposto a declaração feita pela socióloga e presidente do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), Angela Alonso, sobre a ascensão conservadora no país: “As mudanças que tivemos

no país desde a Constituinte de 1988 levaram as instituições numa direção mais progressista, e isso não é um consenso", diz. Agora é a vez da "reação" a estes avanços".

Uma outra reportagem, do site "Valor econômico", aponta que "a resposta conservadora" da sociedade, ocorre também por conta da rapidez que as informações são transpassadas pelas mídias sociais atualmente, fazendo com que as pessoas se deparem, sem um preparo psicológico prévio, com informações, e conteúdo que para muitos ainda constitui um tabu.

Como é notável nos casos de nudez na arte que serão analisados no tópico seguinte, onde as mídias sociais foram fundamentais para a distorção descontextualizada das exposições que foram alvo de polêmica.

Neste sentido, a matéria do "Valor econômico" propõe que o sentimento de indignação, alimentado pelo ambiente conservador, diante das informações tidas como "subversivas", ocorrem duas reações para tentar resgatar a ordem:

"A primeira, o sentimento de nostalgia em relação a um passado idealizado como estável. A segunda, a chancela de uma força que traga de volta aquele mundo idílico, conhecido e seguro. O sujeito conservador pede uma autoridade que considera capaz de restaurar aquele passado. Um exemplo emblemático é a frase do presidente americano Donald Trump "Make america great again", ou seja, trazer de volta um período que foi maravilhoso. "O raciocínio no Brasil é: 'O país está um caos, tudo está frouxo, vamos colocar um messias no lugar certo porque, em dois anos, ele dará conta de tudo.'" Assim, explica a professora, o conservador se submete a essa força, como se deixasse vir à tona núcleos inconscientes, infantis, que demandam um pai severo. "Um pai muito bravo, mas que é necessário para colocar ordem nessa criançada que perdeu o limite. É uma regressão em termos psicanalíticos" [...]

Essa necessidade de ordem patriarcal remete ao pensamento Freudiano acerca da paixão pelo autoritário: "O líder do grupo ainda é o temido pai primevo; o grupo ainda deseja ser governado pela força irrestrita e possui uma paixão extrema pela autoridade" (FREUD, 1996/1921, p.131).

A partir das considerações preliminares deste capítulo, e a construção argumentativa demonstrada nos capítulos anteriores, fica evidente que o ideal revolucionário daqueles que buscam realizar o que se chama de "arte social", na maioria das

vezes, advém de impulsos externos, situações afloradas no campo da política que causam indignação e comoção no artista, e conseqüentemente, a necessidade de expressar seus sentimentos e causar mudanças, através da exposição de uma arte que pode ser considerada “subversiva”, mas com um grande potencial reflexivo e transformador para quem aprecia.

3.2 CASOS CONTEMPORÂNEOS

A expressão do corpo nu causa desconforto por razões intrínsecas ao indivíduo socializado. Se deparar com as partes íntimas escancaradas de outrem é perturbador para quem está submetido as regras civilizatórias de maneira inconsciente. Isto pois, quem se propor a realizar uma reflexão profunda e consciente sobre o assunto, pode chegar à conclusão que não se trata de nada além da forma natural do ser humano.

Deste modo, Gustavo Borges Mariano, explica em seu artigo sobre “As significações moral e jurídica do pudor”, valendo-se da concepção psicanalítica Freudiana, que as repressões sociais são um meio de travar a busca do ser humano pelo prazer, por satisfazer a libido. Pois, se não fossem criados instrumentos de bloqueio da satisfação dos desejos, a sociedade se tornaria um caos.

Há, desta forma, uma “castração social”, que é justificável quando se trata da tutela estatal sobre o ambiente público, pois, caso fosse extinta a previsão do artigo 223 do Código Penal, acerca da proibição de “Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público”, e assim, fosse legitimado que as pessoas andem nuas quando quiserem, pode ser que decorra em mais casos de estupro, constrangimento ilegal, e outros crimes relacionados a satisfação da libido. O que causaria um grande problema desnecessário a sociedade.

Entretanto, o que este trabalho propõe não é difusão deliberada do nu no ambiente social, mas a defesa pela liberdade de expressão artística, garantia constitucional disposta no art. 5º, inciso IX da Constituição Federal, e o direito de utilizar a força expressiva da nudez na arte. Ressalta-se a fala do historiador da arte Karlheinz

Lüdeking, trazida pelo site “Dw, Made for minds”: "Coisas que acontecem na arte estão lá para serem observadas e interpretadas."

Portanto, o artista que se faz valer da nudez tem a intenção de passar uma mensagem, que pode ou não, ter relação com o caráter libidinoso que o corpo desnudo intento. Neste seguimento, vale realizar a análise dos casos contemporâneos onde a nudez foi taxada como subversiva e imoral.

O primeiro caso interessante para este estudo é o ocorrido na performance de um artista nu no Museu de Arte Moderna (MAM), no Ibirapuera, Zona Sul de São Paulo. Chamada de “La Bête”, a performance foi realizada pelo premiado artista Wagner Schwartz. De acordo com informações colhidas no site “G1”, nesta situação, o artista estava manipulando “uma réplica de plástico de uma das esculturas da série e se coloca nu, vulnerável e entregue à performance artística, convidando o público a fazer o mesmo com ele”.

Assim, durante a performance o artista foi tocado por uma criança, acompanhada pela mãe, inclusive durante o famigerado toque. Momento em que alguém filmou o ato, publicou e o vídeo logo se espalhou nas redes sociais, causando uma grande polêmica, com manifestações indignadas do expectador virtual, que taxou o artista, inclusive, como pedófilo.

O apelo social ao redor da performance demonstra o quanto o campo das artes e o campo da política está entrelaçado, uma vez que, de acordo com a matéria do “G1”, parte da proporção tomada pelo evento foi em razão de declarações insatisfeitas de diversos políticos da ala conservadora que eclodiu na cena político brasileiro, como visto no tópico anterior.

Além disso, nota-se que, o choque causado pelo nu prova a carência de “capital cultural” por parte do expectador escandalizado. Estes, ao se deparar com a obra de arte, não possuíam os “bens simbólicos” (intelectuais e, por consequência, distintivos) necessários para assimilar a nudez para algo além da sexualidade. Sobretudo no caso em discussão, pois segundo o exposto no “G1”, o público

presente na performance era composto basicamente pela classe artística, inclusive a mãe da criança, que veio a ser o motivo do alvoroço, é performer e coreógrafa.

Essa informação mostra que a performance objetivava realizar o que se chama de “arte pela arte”, ou seja, a apreciação da obra é destinada tão somente a classe artística, que será a única capaz de interpreta-la, significa-la e reproduzi-la para o público, que não possui os “bens simbólicos” necessários para decifrar a expressão artística vislumbrada.

Nesta perspectiva, mostra-se relevante avaliar a matéria de opinião publicada pelo site “Gazeta do Povo”, que tece uma crítica a despeito daqueles que se posicionaram a favor da liberdade de expressão artística no evento ocorrido no Museu de Arte Moderna (MAM), afirmando que a "intelectualidade que considera inaceitável ou retrógrado que a sociedade se mobilize em defesa de suas crianças perdeu completamente o bom senso".

Ainda, a matéria critica o artista Wagner Schwartz por ter sido condizente, e não parado a ação da menina que o tocava. A problemática das disposições dessa reportagem se faz no questionamento da real necessidade de o artista ter parado a criança, e também na reflexão sobre os prejuízos, se há algum, decorrentes do fato. No caso em questão, a criança foi levada a exposição pela própria mãe, e interagiu com o artista juntamente com ela também. O que torna claro que a educação desta criança, desde cedo é conduzida para enxergar o corpo humano nu tão somente como um corpo humano em seu estado de natureza.

Isso ocorre, pois, conforme verificado no decorrer do primeiro capítulo, uma das formas de posse de bens culturais, é a advinda da família, a carga intelectual que a família despeja sobre a criança. Logicamente, a data do fato, a criança em questão não teria condições de compreender algo do que estava sendo exposto, pois era muito jovem. Mas, futuramente, o contato com esse tipo de arte, irá proporcionar a ela o gozo dos “bens simbólicos” necessários para decifrar a obra.

Pode-se afirmar, também, que a indignação de uma parcela da sociedade brasileira ao fato de uma criança ter sido exposta, e até mesmo tocado um corpo humano nu,

configura um traço distintivo deste povo, o conjunto de preferências e tendências (conservadoras) formam o *habitus* deste grupo que se opõe a liberdade artística. A reportagem do site “Dw, made for minds”, traz uma fala de Ulrich Pfisterer, diretor do Instituto Central para História da Arte, acerca do potencial polêmico que obras de arte que exploram a nudez podem causar: “Depende muito do contexto cultural onde ela acontece. Neste caso, não só o contexto histórico que é importante, mas também o geográfico”. Ainda, o site revela que: “Recentemente, para atrair famílias, o Museu d'Orsay, em Paris, lançou uma campanha onde um dos slogans é “Tragam seus filhos para ver gente nua”. A estratégia foi bem recebida pelos franceses”

Percebe-se que há na sociedade brasileira, a proliferação de um conservadorismo exacerbado e sem fundamento, que torna ainda mais distante o consumo de obras de arte dotadas de autonomia estética e carga revolucionária, pois tendem a ser taxadas como inapropriadas.

Dando seguimento, cabe ressaltar mais um evento contemporâneo de censura a arte. A exposição intitulada “QueerMuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, assim como o caso da performance de Wagner Schwartz, ocorreu em 2017, meio ao contexto de disseminação do conservadorismo no país.

Segundo Jacks Ricardo Selistrel e Mariana Duarte (2018), a exposição foi alvo de ataques por grupos políticos e religiosos, sobre o argumento de “que as obras incitavam a intolerância religiosa e a crimes hediondos”.

Ocorre que, assim como na situação do toque da menina ao artista nu, houve uma grande repercussão negativa nas redes sociais, com o apoio de grupos conservadores, como o Movimento Brasil Livre, segundo reportagem disposta no site “Huffpost”. Os ataques sucederam pelo atendimento aos apelos, por parte da “Santander Cultural”, espaço que sediou o evento. Na circunstância a empresa pediu desculpas ao público e encerrou a exposição antes do tempo previsto. Ainda, expõe Selistrel e Duarte (2018) a seguinte manifestação da empresa: “quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana”.

Quanto a tal declaração da “Santander Cultural”, soa certa coerência, se não restassem claros os motivos reais do encerramento. A atitude da empresa foi impulsionada por fatores econômicos. O descontentamento do público pode ensejar na perda de clientes, e conseqüentemente, quebra no lucro. Esta situação demonstra o quanto o campo da arte está condicionado as transições do mercado, fazendo com que só seja exposto o que for lucrativo.

3.3 PESQUISA DE CAMPO

Diante de tão emblemáticos casos de repressão a liberdade de expressão artística, este trabalho irá se debruçar neste momento sobre o evento ocorrido com o artista plástico Caio Cruz, que realizou uma exposição com telas de mulheres nuas que retratam a passagem pelo procedimento de mastectomia (retirada da mama), durante o tratamento do câncer. O pintor teve uma de suas obras retirada do local de exposição devido a nudez.

A situação ocorreu no estado do Espírito Santo, onde Caio também reside, o que possibilitou o acesso mais fácil ao artista, por intermédio de um contato em comum. Mas, devido a agenda cheia, Caio concedeu entrevista a este estudo via Whatsapp, com envio de áudio e texto escrito.

Cabe a esta pesquisa realizar uma análise minuciosa das declarações de Caio Cruz, para alcançar um vislumbre maior acerca de todo conteúdo exposto anteriormente. A aplicação dos conceitos e reflexões aqui obtidas a um caso concreto próximo irá conduzir a uma melhor compreensão acerca da relação do campo da arte com o campo de poder, que envolve diretamente os agentes dos campos. O artista expõe sua obra (por oportunidade dos agentes do campo de poder), e o público terá ou não condições de recepciona-la, ao depender da posse dos capitais culturais necessários para aprecia-la.

Neste sentido, Caio, inicialmente explica que criou a polêmica exposição intitulada “Peito Aberto”, onde a intenção do artista era “retratar a beleza fora do padrão de mulheres mascotizadas, [...] mulheres que perderam o cabelo em virtude da quimioterapia”, colocando-as nas telas “imitando poses de pinturas famosas”

Com este intuito, a primeira exposição realizada pelo artista, de acordo com o mesmo, foi um sucesso, surtindo efeito positivo sobre o público. Inclusive, mulheres que se viram nas situações dispostas na tela se emocionaram, agradeceram ao artista, e relataram que as obras ajudaram a aceitar melhor o corpo delas. Demonstra-se, portanto, que a produção de Caio é dotada de função social, e tendo feito as mulheres se sentirem melhor, houve o cumprimento de tal função.

Em momento posterior, Caio foi convidado a deslocar a exposição para outro lugar (que o artista prefere não revelar onde, pois, segundo ele, ocorreu um “problema sério na época”, sendo melhor, “deixar no sigilo”), e ao expor suas telas, uma delas sofreu represália por conter nu artístico.

O artista revela que a administração do lugar onde ocorreu a exposição alegou que a obra causaria problemas, e tirou a obra da parede:

“Por mais que eu explicasse a situação eles não entenderam e tiraram a minha obra da parede, eu lembro perfeitamente quando a mulher pegou o meu quadro, pôs as mãos na minha obra e levou embora [...] tirou e guardou dentro de uma sala”

Relembra que, na ocasião, “um amigo falou para outro amigo”, e assim por diante, causando repercussão imediata e a chegada da imprensa para averiguar o ocorrido. Explica que o ocorrido foi extremamente inconveniente, magoou as modelos, uma foi até “vítima de chacota” por conta do ocorrido.

Tanto Caio, quanto os envolvidos no trabalho não esperavam pela repercussão, segundo o artista, o projeto tinha o intuito de “fazer a campanha do câncer de mama” e também falar sobre “a imagem exterior, como ela, na sociedade, é mais importante do que a imagem interior”, enquanto a mídia apenas se preocupava em explorar a questão polêmica, distorcendo as reais intenções da exposição.

Neste sentido, dando prosseguimento a pesquisa de campo, teceu-se dois questionamentos ao artista para compreender sua visão acerca dos temas aqui debatidos. O primeiro questionamento é o seguinte:

“Você se considera um artista livre para vivenciar uma experiência artística transcendente, libertária? Ou sente que há imposições externas, regras que o limitam ?”

Diante disso, Caio responde:

“A arte é feita de transgressões, o artista vive em permanente estado de transcendência e busca por liberdade, por se expressar, por criar. Um artista não pode parar sua criação, ele precisa dela para alimentar a sua arte e para mover o mundo, pois o artista está e precisa sempre estar em movimento. Há tentativas entre grupos reacionários de estabelecer censura à arte, pois a arte é uma ameaça as estruturas falidas defendidas pelo conservadorismo, fundamentalismo religioso e outras vertentes intolerantes e não pensantes que ainda tentam sobreviver aos avanços da humanidade, são grupos que tentam desesperadamente frear o pensamento, limitar a criatividade, podar o pensamento crítico, criar muros para questionamentos. Como artista busco transpor essas barreiras e viver a minha arte e o meu papel como artista em uma sociedade que ainda tenta limitar a arte. Quando tive uma de minhas obras censuradas em uma exposição que tinha como objetivo enaltecer a beleza de mulheres que haviam passado por mastectomia após terem sido vítimas de câncer de mama, pensei: isso está muito errado! As pessoas não sabem diferenciar arte de pornografia, então fui tomado pelo desejo de deixar o nu artístico um pouco de lado e explorar a arte erótica, através da série "pinturas proibidas", onde explorei o erotismo de corpos que são livres e assumem sua vocação natural de explorar o desejo e saciar prazeres, de explorar o mais natural e ao mesmo tempo mais podado dos institutos humanos: o erotismo.”

A resposta de Caio, demonstra de forma clara que o artista se posiciona ao lado dos que produzem o que se chama de “arte social”, pois ele não se submete as limitações impostas pelo grupo dominante, os ocupantes do campo de poder, político e econômico, que na atual conjuntura do país, conforme foi avaliado no tópico anterior, corresponde a o que o artista chama de “grupos reacionários”.

Percebe-se que Caio produz a arte em detrimento de satisfazer seus instintos libertadores, de se expressar e transcender suas ideias, revelando o caráter autônomo da obra do artista, ou seja, a “arte pela arte”, mas, em sua fala, coloca-se sempre diante da sociedade, o que demonstra a falta de interesse em uma estética

vazia proposta pela “arte pela arte”, em contrapartida com a busca constante por uma estética dotada de cunho social e ideológico.

Todas as três situações contemporâneas de censura a nudez aqui dispostas ocorreram no ano de 2017, paralelamente a crise política no Brasil e a ascensão da onda reacionária e conservadora. Isso desaba sobre o campo das artes com o intuito de podar as obras de arte, e limitar a liberdade de expressão artística a aquilo que é tido como moral, ético e respeitoso pelos ocupantes do campo de poder.

A retirada da tela demonstra a insensibilidade do espectador que realizou o ato repressivo, que associou a nudez unicamente ao sentido banal libidinoso, e sexual, sobre isso, entende Arthur Virmond de Lacerda Neto, em texto publicado no site “Jusbrasil” que:

“A associação entre seios, pênis, nádegas, por um lado, e sexualidade, por outro, é artificial. Não há relação de inerência entre os primeiros e a segunda. Os seios, o pênis e as nádegas não são necessariamente sexuais; a sua exposição não é necessariamente sexual.”

Falta para o espectador que decidiu por reprimir a obra de Caio, a posse de capital cultural suficiente para assimilar e atribuir um olhar que atinja o sentido além do óbvio sobre a nudez.

A carga intelectual do indivíduo é primordial para decifrar a expressão artística, Caio explica isso em sua resposta sobre o segundo questionamento tecido por este estudo, qual seja:

“Quais fatores (sociais, Morais) você atribui ao evento de censura que ocorreu em sua exposição?”

A resposta do artista foi a seguinte:

“creio que as sociedades onde se vê uma forte influência da religiosidade extrema, somada a baixos indicadores educacionais e sociais, como grande parte das sociedades em desenvolvimento, onde geralmente a democracia e a liberdade de expressão se vêem ameaçadas, é de se esperar que intervenções absurdas sejam propostas, a exemplo do que houve com uma das minhas pinturas. A pintura em questão é uma releitura do “nascimento

da Vênus" de Sandro Botticelli, uma obra criada por volta de 1485 que me inspirou a retratar a beleza de uma mulher forte e empoderada, que resistiu as dores de um câncer de mama e de uma cirurgia mutiladora. É assustador que resgatar uma obra de aproximadamente 535 anos, trazendo-a para a contemporaneidade, possa ainda chocar e causar incômodo em pessoas sem o menor senso crítico, empatia, percepção de mundo e se sensibilidade. Como disse anteriormente, este tipo de comportamento só pode ser explicado pelos baixos indicadores sociais, falta de acesso ao ensino e educação de qualidade, falta de investimentos em cultura, baixo nível de leitura, desprezo pelas artes, pela filosofia e por todas as ciências que humanizam, democratizam e valorizam o ser humano como um ser pensante e pulsante."

Atribui-se as razões de eventos como os analisados neste estudo, portanto, a falta de posse de bens culturais pelo espectador. Há de se recordar que a posse de bens culturais está diretamente relacionada aos bens sociais e econômicos. Ou seja, a expressão da arte é conduzida a ser decifrada somente pelos detentores de capital cultural, intelecto suficiente capaz de dar significação a obra de arte, como no caso em tela, onde Caio demonstra que a falta de conhecimento sobre história da arte e sobre a obra utilizada por ele como referência impossibilita a experiência profunda sobre a obra. Assim, pode-se deduzir que a obra seria recepcionada pelo indivíduo que realizou a censura de uma outra forma, caso este possuísse capital cultural (carga intelectual) necessária para lembrar da obra clássica, "nascimento da Vênus" de Sandro Botticelli, e então, poderia desvincular a nudez tão somente à libido.

CONCLUSÃO

Diante de toda construção argumentativa aqui firmada, resta evidente a afinidade entre a arte e sociedade, pois na medida em que a sociedade se desenvolve, a arte registra, enaltece, ou como foi visto, na maioria das vezes, confronta os preceitos determinados no ambiente social.

A criação de uma estética pura, autônoma as regras pré -estabelecidas é relevante somente quando a nova roupagem surge juntamente com uma expressão significativa engrandecedora da obra, ou seja, quando esta é dotada não apenas de valores estéticos, mas também sociais.

Isso, pois, o homem é um ser socializado, e dificilmente irá se desvincular do contexto que está inserido. O mesmo ocorre com a produção artísticas, que por mais subjetivo que seja, sempre haverá traços sociais por detrás. Assim, o fetiche do artista dotado de magia, que cria tão somente a partir do seu instinto deve ser desmistificado para compreender que a arte e a sociedade se constituem em conjunto.

Assim como o artista, não há o que se falar em espectador que vivencia a experiência artística tão somente a partir dos elementos estéticos que esta reproduz. É a ilusão do “gosto desinteressado”.

Ilusão, pois, os gostos, tendências e as práticas estéticas estão diretamente relacionadas ao pertencimento social do indivíduo. O escopo social revela o *habitus* incorporado pelo sujeito, ou seja, a formação de práticas sociais classificáveis que operam a distinção dos diferentes grupos associados e representados no mundo através de espaços de estilo de vida em comum.

O *habitus* revela a estrutura social a partir das práticas sistemáticas e objetivas dos agentes, que se evidencia a partir das condições socioeconômicas. Deste modo, há o que se chama de posse dos capitais, social, econômico e cultural.

A detenção dos três capitais está entrelaçada, vez que, a posse de capital econômico possibilita a posse dos demais capitais. Assim, a condição econômica conduz o indivíduo a determinados espaços sociais e propiciará o acesso aos bens culturais, proporcionados pelo investimento na educação.

Forma-se o *habitus* do conjunto unitário de preferências distintivas, em conjunto com a posse dos capitais, e determinará a formação do gosto. Deste modo, diante disso, forma-se no ambiente social diversos campos de atividades congruentes que seguem regras próprias e se relacionam entre si.

Importa para este estudo a percepção do campo artístico, político e econômico, sendo que estes dois últimos formam o que esta pesquisa chama de “campo do poder”, pois as ações possíveis no campo artístico são determinadas pelos ocupantes dos campos de poder, que possuem os meios de reprodução da obra, tornando o artista submisso a regras dominadoras.

Deste modo, tem-se aqueles que fazem o que se chama de “arte pela arte”, a arte pura que busca a ruptura com a o que já foi criado, mas não se preocupa em tecer maiores críticas sociais em sua produção. Aqueles que fazem a arte comercial, que buscam apenas cumprir as determinações do campo do poder, e como forma de movimentação do mercado capitalista. Este molde é o mais benéfico aos que estão em posição dominante, pois utilizam da arte comercial para alienar as massas.

E ainda, há o que se chama de “arte social”, que importa para esta pesquisa, pois entende-se que o real motivo da expressão artística é ser objeto de mudança, se não há potencial transformador, não há razão de ser.

Deste modo, é perceptível na história da arte no Brasil a figura de diversos artistas adeptos a arte social, na transição do Brasil imperial para República observa-se a artista Plástica Anita Malfatti e o escritor Machado de Assis, ambos romperam paradigmas estruturais nos campos da arte e da literatura, gerando uma nova estética dotada da recém formada personalidade nacional brasileira, ou seja, valeram-se de uma nova estética (arte pela arte) em conjunto com a arte social (dotada de elementos sociais perceptíveis e com potencial reflexivo).

Outro momento de ruptura na história da arte brasileira foi o advento da ditadura militar. A repressão da liberdade de expressão artística demonstrou ser um “prato cheio” para a criatividade de artistas adeptos da arte social, que fizeram de suas obras verdadeiros protestos contra o regime. Tem-se nomes como Chico Buarque e Geraldo Vandré, neste momento.

Passado a contextualização histórica, o foco nos casos contemporâneos de censura a nudez artística demonstra que contextos de instabilidade política alimentam um ambiente conservador, como forma de reestruturação de uma ordem perdida. Isso desagua no campo das artes como forma de repressão a toda e qualquer produção que vai de confronto com preceitos morais estabelecidos pelo campo dominante do poder. Campo este, que desde os primórdios civilizatórios foi regido por homens, a partir de preceitos religiosos (que são impostos), misóginos e opressores.

O olhar subversivo para o nu e a falta de sensibilidade ao apreciar a obra de arte demonstra que o conservadorismo exacerbado acentua a carência de capital cultural, ou seja, afasta o olhar intelectual. A proliferação de discursos impositivos,

conservadores, e ao mesmo tempo, utópicos exercem um mecanismo alienador da sociedade, que por conta disso, passa a ser contra os progressos, e conquistas sociais, por considera-los como subversivos a ordem vigente.

REFERÊNCIAS

ADORNO T. **Mínima Moralía**. São Paulo: Ática. 1992.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

ALESSI, Gil. Angela Alonso: “O Brasil é um país muito conservador, que não muda fácil, nem rápido e nem sem reação”. **El País Brasil**, São Paulo, 06/02/2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/01/politica/1549050356_520619.html> Acesso em: 10 mai. 2019.

BARBOSA, Joaquim. Arte, cultura e censura. **Portal DCM**, São Paulo, 18/09/2017. Disponível em: <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/arte-cultura-e-censura-por-joaquim-barbosa/>> Acesso em: 03 abr. 2019.

BENJAMIN, W. **A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BONAMINO, Alicia; ALVES, Fátima; FRANCO, Creso; CAZELLI, Sibebe. Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman. **Revista Brasileira de Educação**, 2010, vol.15, n.45, pp.487-499. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/07.pdf>> Acesso em: 20 abr. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva. 1974.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

BRECHT, B. **A função social do teatro**: Sociologia da arte III. Rio de Janeiro: Bertrand, 1967.

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. *Revista de Ciências Humanas Ufsc*, Santa Catarina, p.335-352, 10 maio 2018.

CHAIA, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil**. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300007>. Acesso em: 10 maio 2019

CIARLINI, DANIEL CASTELLO BRANCO. Distinção e Marginalização no Campo Literário e O Caso de Machado De Assis. **Machado Assis Linha**. 2017, vol.10, n.22, pp.94-114. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1983-68212017000300094&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 06 mar. 2019.

CIOCCARI, Deysi; PERSICHETTI, Simonetta. ARMAS, ÓDIO, MEDO E ESPETÁCULO EM JAIR BOLSONARO. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/144688/141608>>. Acesso em: 05 maio 2019.

FREUD, Sigmund. **Psicologia de grupo e análise do ego**. In: STRACHEY, James (Org). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol.18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Anita Malfatti: 100 anos de polêmica com Monteiro Lobato. **Estadão**, São Paulo, 20/12/2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,anita-malfatti-100-anos-de-polemica-com-monteiro-lobato,70002125682>> Acesso em: 06 mai. 2019.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru: EDUSC, 2001.

HENNION, Antoine. **Les Professionnels du disque: Une sociologie des variétés**. Paris: Métailé, 1981.

INTERAÇÃO de criança com artista nu em museu de São Paulo gera polêmica. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>>. Acesso em: 05 maio 2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACERDA NETO, Arthur Virmond de. Ato obsceno e nudez. **Jusbrasil**, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://dellacellasouzaadvogados.jusbrasil.com.br/artigos/135823903/ato-obsceno-e-nudez>> Acesso em: 31 mai. 2019.

[LUGÃO, Ana Clara](#). A Crise Política e Econômica no Brasil: Uma análise de conjuntura sob a ótica da opinião pública nos membros plenos do Mercosul. **Cadernos de Relações Internacionais**, Rio de Janeiro, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28061/28061.PDFXXvmi=J>> Acesso em: 15 mai. 2019.

MARIANO, Gustavo Borges. As significações moral e jurídica do pudor. **XXIII Encontro Nacional do CONPEDI/UFSC**, Santa Catarina, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=b777ce76ec5633ea>> Acesso em: 30 abr. 2019.

MARX-ENGELS. **Sobre a literatura e a arte**. Lisboa:Editorial Estampa, 1971.

MAUSS, Marcel. Esquisse d'une Théorie Générale de la Magie. In: **Sociologie et Anthropologie**. Paris: Presses Universitaires de France. 1950.

MEDEIROS, Luiz Guilherme. Caso Santander-Queermuseum: O boicote como resposta liberal. **HUFFPOST**, São Paulo, 12/09/2017. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/luiz-guilherme-medeiros/caso-santander-queermuseum-o-boicote-como-resposta-liberal_a_23206492/> Acesso em: 25 mai. 2019.

NEHER, Clarissa. A nudez através da arte. **Deutsche Welle, Berlim**, 10/10/2017. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/a-nudez-atrav%C3%AAs-da-arte/a-40878975>> Acesso em: 30 mai. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich, Genealogia da Moral. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSÔA, Priscilla. **Pintando o sistema: artes plásticas e como ação de resistência cultural na ditadura militar no Brasil. XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 27 a 31 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434328313_ARQUIVO_anpuhfinal.pdf> Acesso em: 07 mar. 2019.

PERIM, Mariana. Obra que aborda câncer de mama é vetada por conter nudez. **Gazeta Online**, Vitória, 25/10/2017. Disponível em: <<https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2017/10/obra-que-aborda-cancer-de-mama-e-vetada-por-conter-nudez-1014104851.html>> Acesso em: 31 mai. 2019.

PINHEIRO, Amanda Lima Gomes. **Apesar de você: a arte como forma de liberdade de expressão durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 64, pp. 27 - 47, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/view/P.0304-2340.2014v64p25>> Acesso em: 10 abr. 2019.

PORTAL GAZETA DO POVO. Arte, nudez e um debate distorcido. **Gazeta do Povo**, São Paulo, 11/10/2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/editoriais/arte-nudez-e-um-debate-distorcido-bykwckarfotzotqc39yvycyusx/?comp=whatsapp>> Acesso em: 03 mai. 2019.

PORTAL HYPENESS. Estas obras eróticas foram censuradas pela ditadura militar por ferirem a moral e os bons costumes. **HYPENESS**, São Paulo, [s.d]. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2016/10/estas-obras-eroticas-foram-censuradas-pela-ditadura-militar-por-ferirem-a-moral-e-os-bons-costumes/>> Acesso em: 10 mai. 2019.

SAFATLE, Amália. A resposta conservadora. **Valor Econômico**, São Paulo, 28/09/2018. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/cultura/5889435/resposta-conservadora>> Acesso em: 30 mar. 2019.

*SELISTRE, Jacks Ricardo; DUARTE, Mariana. Arte contemporânea e o retorno da censura: caso queermuseu e suas adjacências. **Revista Contemporânea**, Santa Maria v. 1, n. 2 (2018). Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/35611>> Acesso em: 15 abr. 2019.*

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA “A COLÔNIA DE ARTISTAS DE LE BRETON”. In: PESQUISA EM DEBATE, 10., 2009, São Paulo. **Docs**. São Paulo: Issn, 2009. p. 2 - 10.

SOUZA, Alice Costa. CULTURA DE MEMÓRIA NO BRASIL: **ARTE SOBRE A DITADURA MILITAR**. 2018. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NBNUGrd4ToMJ:https://www.eba.ufmg.br/pos/sepoga/index.php/sepoga/sepoga15/paper/download/12/11+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 10 maio 2019.