

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

FERNANDA GERSON FELDENS

**QUANDO A ARTE CONTEMPORÂNEA SE TORNA UM ESCÂNDALO**

PORTO ALEGRE

2019

FERNANDA GERSON FELDENS

**QUANDO A ARTE CONTEMPORÂNEA SE TORNA UM ESCÂNDALO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Profa. Dra. Bianca Knaak

Banca examinadora: Profa. Dra. Adriane Hernandez  
Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Gerson Feldens, Fernanda  
Quando a arte contemporânea se torna um escândalo /  
Fernanda Gerson Feldens. -- 2019.  
58 f.  
Orientadora: Bianca Knaak.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. artes visuais. 2. arte contemporânea. 3.  
escândalo. 4. sociologia da arte. 5. Queermuseu. I.  
Knaak, Bianca, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Decorridos todos estes anos de graduação, não foi sozinha que percorri suas tantas e variadas veredas. A todos que me encorajaram quando duvidosa se mostrava a empreitada, que fizeram às vezes de bússola quando me achei perdida, que me mostraram a graça de ter o desconhecido pela frente, a vocês expresso minha sincera gratidão.

É sobretudo a meus pais, Eliane e Carlos Alberto, que estendo esses agradecimentos. Obrigada por garantirem que nada me faltasse, nem comida na mesa, nem incentivo à formação intelectual e acadêmica. Sou profundamente grata pelo suporte e pelos conselhos, inconfundíveis provas de amor. A minha família como um todo, em especial a meus avós, Almiro, Vilma (*in memoriam*), Hugo e Nilza: não me penso sem o amor e a presença de vocês.

À irmã Gabi, Fuen, por sempre acreditar em mim; por me lembrar de minhas qualidades quando minhas incertezas cresciam cegas a elas; pelas conversas que oscilavam entre questionamentos existenciais e piadas internas de irmãs...

A meus amigos, tanto aqueles que seguem a meu lado, quanto os que conheci anos atrás e nunca pude rever, ou os que estão em outro continente, e que espero reencontrar: vocês foram determinantes para que tudo que fiz e fui culminasse aqui; sem vocês eu não seria. O espaço é demasiado limitado para nomeá-los todos, mas cá vão alguns...

À Rô, obrigada por caminhar comigo há 19 anos, e ainda por relevos tão diferentes! Sinto que entre o tempo em que criávamos a dança da abelha e o agora não há lacuna alguma. E o quão *essencial* é isso!

À Júlia, que me ensinou a respeitar a mim e ao outro; que me mostrou a *beleza* que existe em não seguir as regras à risca! e que partilha comigo uma frequência tão única. Obrigadas mil, Zu.

À Sofia, que me enche com uma luzinha toda especial sempre que a vejo: te sou tão, tão grata por nossos encontros! Obrigada por me dividir comigo tuas palavras e teu encanto. Pouco nesse mundo é tão *vital* quanto a genuinidade de uma amizade.

À Isa, amiga que inaugurou comigo a entrada na universidade, e também no teatro: obrigadas mil por todas as nossas trocas, nossos áudios, devaneios, em que momentos de dúvida e de entusiasmo foram divididos com a mesma intensidade e responsabilidade!

À Vic, minha Nede, que participou ativamente de momentos marcantes dessa trajetória, sempre disposta a emprestar o ouvido, o coração e o sorriso: te agradeço com amor.

A Podah, Doga, Meriem, Upam, Giusy, Nono, Samuel: merci, un gros merci et à la prochaine.

Agradeço à minha orientadora de TCC e de Bolsa de Iniciação Científica, Profa. Dra. Bianca Knaak, por ter-me iniciado nos estudos sistêmicos em arte e, assim, mostrado a ponte que tanto busquei entre minhas duas grandes áreas de interesse em pesquisa. Muito brigada por teres confiado e acreditado no meu trabalho, e por todos aqueles cafés no Baden! Que a parceria siga para além deste TCC.

Finalmente, não posso deixar de agradecer à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que desde 2010, quando ingressei em Relações Internacionais, permitiu-me acessar universos nunca antes imaginados, ajudando-me a formar-me não apenas como profissional, mas como cidadã e ser humano. Como diria um ex-professor: “somos todos gratos à Mãe UFRGS”.



“560.000 [marcos] por esta merda” anonimamente escrito com *spray* sobre a obra *Berlin Junction*, de Richard Serra. Berlim, fevereiro de 1988.

## RESUMO

O Brasil tem presenciado nos últimos anos uma escalada do conservadorismo no tocante a costumes que se traduz por uma série de episódios escandalosos no cenário cultural do país. Este trabalho investigou, pois, a ocorrência, as causas e os efeitos do escândalo artístico no mundo contemporâneo. Através dele, objetivou-se compreender quais mecanismos do sistema da arte contemporânea contribuem para a eclosão do fenômeno. Para tal, foi traçado um paralelo entre dois casos emblemáticos de escândalo: o fechamento da exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre (2017), e o da mostra *Caution, religion!*, em Moscou (2003). Os fatores analisados foram: contexto histórico e social, as obras de arte, os agentes e tipos de públicos envolvidos, sua reação e o grau de autonomia do sistema da arte. Foi realizada busca, análise e fichamento de literatura sobre escândalo, sociologia da arte, história da arte e sociologia de valores. Optou-se por uma aplicação e/ou teste gradual da teoria aos casos apresentados. Verificou-se que o escândalo é uma transgressão normativa levada a público, produto do conflito entre diferentes sistemas de valor; que alguns fatores típicos do paradigma da arte contemporânea, aliados à dinâmica de informação e comunicação das redes sociais, colaboram para uma maior suscetibilidade de um processo que decorre do escândalo, conhecido como *affair*. Deste estudo, deduzimos a urgência em examinar mais a fundo os processos artísticos, sociológicos e axiológicos que desencadeiam o escândalo na arte. Assim, o campo artístico poderá melhor se posicionar frente a uma conjuntura política conservadora, o que passa pela elaboração de medidas mais efetivas de aproximação com o público não especializado.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Escândalo. Heteronomia. *Queermuseu*. *Caution, religion!*

## ABSTRACT

In the past few years, Brazil has been witnessing an increase in conservatism, reflected in a series of scandalous episodes within the country's cultural conjuncture. Thus the present work, therefore, inquired into the occurrence, the causes and effects of the artistic scandal in the contemporary world. The objective was to comprehend which mechanisms of the contemporary art system contribute to the outbreak of the phenomena. To this end, it was drawn a comparison between two emblematic cases of scandal: the closure of *Queermuseu* exhibition, in Porto Alegre (2017), and that of the show *Caution, religion!* in Moscow (2003). The analyzed factors were: historical and societal context, the works of art, the agents and types of public involved, their reaction and the level of autonomy of the art system. Research and analysis of literature on scandal, sociology of art, history of art and sociology of values were done. It was opted for a gradual application and/or test of the theory to the presented cases. It was verified that scandal is a normative transgression taken to public, product of the conflict between different systems of value; that some typical elements of the paradigm of contemporary art, combined with the information and communication dynamics of the social media, work to augment the susceptibility of a process that arises from scandal, known as *affair*. From this study, we deduct the urgency in examining more accurately the artistic, societal and axiological processes that trigger the scandal in art. Thus, the artistic field will be better equipped to face a conservative political scenario, which includes the elaboration of more effective measures of approximation towards the non-specialized public.

Key words: Contemporary art. Scandal. Heteronomy. *Queermuseu*. *Caution, religion!*



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Alexander Kosolapov, <i>This is my blood</i> , 2001.....	36
Figura 2 – Obras vandalizadas de Alisa Zrazhevskaya and Alexander Dorokhov, 2003.....	36
Figura 3 – Manifestação contra o fechamento da <i>Queermuseu</i> . Fotografia: Guilherme Santos (Sul 21), 2017.....	39
Figura 4 – Fernando Barril, <i>Cruzando Jesus Cristo com o deus Shiva</i> , 1996.....	40
Figura 5 – Adriana Varejão, <i>Cena de Interior II</i> , 1994.....	41
Figura 6 – Antônio Obá, <i>Et Verbum</i> , 2011.....	45

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 DE UM FATO ARTÍSTICO A UM ESCÂNDALO PÚBLICO: CAUSA E DESENVOLVIMENTO DO ESCÂNDALO NA ARTE</b>	
1.1 Sobre o escândalo e sua manifestação na arte.....	13
1.2 O papel dos registros de valor.....	17
1.3 Sistema da arte, autonomia e heteronomia .....	25
<b>2 INSTALAÇÕES IMORAIS E PINCELADAS PEDÓFILAS: DOIS CASOS DE ESCÂNDALO ARTÍSTICO</b>	
2.1 Escândalo na arte: um breve histórico.....	30
2.2 <i>Caution, religion!</i> e a Rússia pós-soviética.....	35
2.3 A <i>Queermuseu</i> e o conservadorismo brasileiro em 2017.....	39
<b>3 O ESCÂNDALO ARTÍSTICO NA CONTEMPORANEIDADE</b>	
3.1 Paradoxos do(s) sistema(s) da(s) arte(s) na contemporaneidade.....	43
3.2 A repercussão dos casos de Rússia e Brasil.....	46
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>

## INTRODUÇÃO

Artistas e obras acusados de atentarem ao pudor, à moral, aos “bons costumes”, à religião; manifestações acaloradas contra e a favor de exposições, por parte de público iniciado e não iniciado, tanto em espaços tipicamente consagrados à arte como em mesas de bar e nas principais plataformas virtuais; a arte tornada tema de jornais, noticiários e *sites* de notícias, disseminada por e para milhares de pessoas através das redes sociais: está em curso o escândalo em arte, ou “escândalo artístico”.

Ainda que manifestações artísticas tenham, desde antes da constituição de um campo artístico relativamente autônomo, suscitado discussões acerca da natureza moral da arte e de seus produtores, o “escândalo artístico” como tal é um fenômeno relativamente recente. Ele ganha força na segunda metade do século XIX, com o advento das primeiras obras modernas, que visavam questionar os cânones impostos pelo próprio meio. As situações passíveis de gerar escândalo no sistema da arte, porém, ganham novos contornos a partir da transformação da vanguarda em tendência, da estratificação de públicos e da multiplicação de espaços dedicados à arte.

A partir desse momento, em meados do século XX, o fato artístico antes visto univocamente como transgressor, passa a contar com agentes do meio e um público especializado para defendê-lo ante seus detratores. A consequência será um conflito de ordens de valor que se estabelece, na maioria das vezes, entre integrantes do meio artístico e do público especializado, de um lado, e integrantes do público não especializado de outro, resultando não mais em escândalo, mas em um *affair* (HEINICH, 2005). Esse processo se intensificará a partir dos anos 60, momento que inaugura o paradigma artístico que é a arte contemporânea.

Em concordância com as ideias de Nathalie Heinich em *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico* (2014), entendemos que tratar da arte contemporânea como um período ou como uma categoria estética somente não dá conta da complexidade de transformações que ela representa em relação a períodos anteriores da história da arte. Isto porque, além de não se resumir a um recorte temporal, a arte contemporânea também ultrapassa a mera classificação de “gênero artístico”, já que, além de dispensar o uso de uma técnica ou materiais específicos, ela desafia a própria noção de arte. A arte

contemporânea, defende Heinich, é “um jogo com limites” (Ibid, 2014). De nossa parte, trocaríamos as preposições: a arte contemporânea é um jogo de e sobre limites.

O esfumaçamento da fronteira entre arte e vida, entre o que distingue um objeto artístico de um objeto do cotidiano – através de obras que prezam menos pelo simbólico e mais pelo *real* -, entre arte *pura* e arte *comercial*, a multiplicação de funções executadas por agentes do campo, que passam a atuar tanto nas áreas criativa quanto mercadológica e a influência do mercado financeiro na determinação do valor de obras são elementos que atestam uma alteração profunda no *status* de autonomia do campo artístico, ainda que ele permaneça sendo relativamente autolegislado.

Uma das consequências desse processo, se observado segundo o ângulo da recepção, é a desorientação do público não especializado quanto a que critérios utilizar para *julgar* uma obra de arte contemporânea. Se sua primeira reação costuma ser o rechaço ou a indiferença (CANCLINI, 2012), há situações em que o público pode responder de modo mais *enérgico*, escalando para a indignação. Se esta for levada a público, envolvendo um número razoável de pessoas, tratar-se-á de um *escândalo artístico*, ou, como discutiremos posteriormente, de uma versão deste: o *affair* (HEINICH, 2005).

O objetivo deste trabalho é, pois, examinar os mecanismos sociológicos e axiológicos envolvidos nesse processo. Para isso, será indispensável estabelecermos uma relação entre a estrutura do sistema da arte contemporânea, relativamente menos autônomo que o sistema da arte moderna, e como isso afeta o público não especializado; é primordial, no estudo do escândalo, levar em consideração como este se manifesta frente à arte contemporânea, e quais ordens de valor utiliza para avaliá-la, uma vez que será a tensão entre estas e as ordens de valor dos membros do campo que gerarão uma situação de escândalo.

Partindo do pressuposto que um escândalo artístico é a transformação de uma manifestação artística em um escândalo público, devido ao conflito entre diferentes ordens de valor, a relevância desta pesquisa está calcada no fato de que, ao investigar as forças que atuam no seu desenvolvimento, estaremos não só tratando de registros estéticos ou específicos ao sistema da arte, mas, inevitavelmente, de ordens de valor heterônomas, que dizem respeito a dimensões mais abrangentes da sociedade.

Daí a pertinência de uma pesquisa científica que esteja atenta não apenas às tensões de forças do sistema artístico, mas, também, a como estas se articulam a outras esferas da prática social, e aos valores em jogo. Se a arte contemporânea mesma é um território de intertextualidades e conexões, em que as fronteiras com outras áreas e o próprio conceito de arte encontram-se diluídos, a transformação de uma exposição de arte em objeto de escárnio e revolta populares merece ser examinada a fundo, pois é justamente nesses espaços de encontro, antes inimagináveis devido aos limites mais rígidos entre sistema da arte e as outras instâncias sociais, que o escândalo artístico encontra seu terreno fértil.

Além disso, após uma breve revisão de literatura, atestou-se a pouca quantidade de bibliografia especializada no tema “escândalo artístico”, apesar de haver um número considerável de produções em censura na arte, arte como blasfêmia ou transgressão, iconoclastia e vandalismo, etc. Este trabalho procura, pois, contribuir para a valorização do “escândalo artístico” como um campo específico de pesquisa.

# 1 DE UM FATO ARTÍSTICO A UM ESCÂNDALO: CAUSA E DESENVOLVIMENTO DO ESCÂNDALO NA ARTE

## 1.1 Sobre o escândalo e sua manifestação na arte

A origem da palavra “escândalo” remonta ao vocábulo grego *skandalon*, ou “pedra de tropeço”, “obstáculo”, “armadilha colocada para um inimigo”. Ao passar do tempo, ela assume uma conotação moral: o termo latim *scandalus* refere-se, à parte as ideias anteriores, a “ofensa”. Durante a baixa Idade Média, na Europa Ocidental, seguindo a interpretação do termo utilizada no Novo Testamento, passa-se a atribuir um caráter religioso à palavra: *scandale*, do francês, torna-se “descrédito causado por conduta irreligiosa”. Na contemporaneidade, segundo o dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, escândalo é:

1 Fato ou acontecimento que contraria e ofende sentimentos, crenças ou convenções morais, sociais ou religiosas estabelecidas 2 indignação, perplexidade ou sentimento de revolta provocados por ato que viola concepções morais e regras de decoro 3 aquilo que pode levar a erro, ou mau procedimento ou a pecado 4 ato que envolve desordem, tumulto, quebra de uma ordem estabelecida 5 fato revoltante, inaceitável pela consciência civilizada (p.1200).

Das definições citadas acima, podemos deduzir dois aspectos inerentes ao escândalo: o primeiro é seu *caráter de violação moral*. Independente do contexto ao qual está relacionado - político, econômico, religioso, artístico, etc. -, o *escândalo* subentende, necessariamente, uma dimensão axiológica. Isto porque, devido à ideia de transgressão, ele permite que tenhamos acesso à rede de valores de uma sociedade - localizada temporal e espacialmente - através de uma análise *em negativo*: ao identificar o que é considerado *transgressivo* pela generalidade dessa sociedade, teremos acesso, ao mesmo tempo, às normas que a regem.

Para Jacobsson & Löfmarck (2008), o escândalo deixa à mostra as regras sociais, geralmente ocultas, que compõem o “tecido moral da sociedade”<sup>1</sup> (p. 205). Tratar-se-ia, portanto, do rompimento temporário de uma ordem moral, esta sendo decorrência “[...] da categorização do mundo entre o que é aceitável e o inaceitável, o permitido e o proibido, e,

---

<sup>1</sup> “*the moral fabric of society*” (tradução nossa)

utilizando o vocabulário *Durkeimiano* tardio, o sagrado *versus* o profano (Durkheim, 1995)”<sup>2</sup> (*idem*). Assim, através da exposição do que é considerado *profano*, podemos acessar o que é *sagrado*. A partir dessa abordagem do escândalo como ritual, seríamos capazes de validar ou questionar e modificar o sistema de normas que rege a sociedade em questão.

Já De Blic & Lemieux (2005) percebem o escândalo não como mero *sintoma* de uma determinada realidade moral e social, carregada de relações de poder e dominação, mas como um *momento de transformação social*. Desse modo, ele seria menos um simples produto e mais um *provocador* mudanças na organização das relações sociais. Além disso, os autores encaram o fenômeno mais como um *teste*: o escândalo seria uma *provação* dos valores transgredidos, que teria por objetivo medir a indiferença (ou não) de uma comunidade a respeito desses valores, e que terá por efeito a institucionalização de uma nova ordem: seja através da reafirmação coletiva dos valores transgredidos – implicando a imposição destes – seja através da demonstração coletiva da obsolescência destes.

Dados os nossos objetivos, quais sejam, de investigar as causas e efeitos do escândalo na arte contemporânea, sobretudo no que toca à exposição *Queermuseu*; e devido a nosso entendimento de que a conjuntura moral e normativa de uma sociedade está baseada em uma construção cultural e de poder que deve ser sempre questionada, concebemos o escândalo como *sintoma* dessa intrincada rede de elementos, da qual faz parte, inevitavelmente, o sistema da arte. Nesse sentido, este trabalho aproxima-se da interpretação de Jacobsson & Löfmarck. Contudo, não ignoramos as contribuições de De Blic & Lemieux para nossa compreensão do fenômeno, sobretudo ao que diz respeito à importância que dão ao papel do público no desenvolvimento do escândalo. Optamos, pois, por extrair de cada abordagem os pontos que interessam para nosso estudo.

Ambas as visões sobre o escândalo, apesar de diversas, concordam a respeito do segundo aspecto que lhe é inerente, além de seu caráter de violação moral: é o fato de que, para que um evento se torne escandaloso, é preciso que ele atinja um grau relativamente grande de *publicização*. Isto é, é preciso que haja um número relativamente grande de pessoas, que partilham dos mesmos valores, para *denunciar* a existência de um evento que os esteja violando para que a situação configure um escândalo. Conforme De Blic & Lemieux,

---

<sup>2</sup> “A moral order builds on the categorization of the world into the acceptable and the unacceptable, the permitted and the forbidden, and, to use late Durkheimian vocabulary, the sacred versus the profane (Durkheim, 1995)” (tradução nossa)

[o escândalo] pode ser definido como uma contradição que se tornou pública e visível para todos. É um fato público, perturbador e contraditório, que coloca um obstáculo para uma crença coletiva, que pode, até mesmo, causar discórdia. Essas duas dimensões, contradição e a publicidade que lhe é conferida, devem ser consideradas juntas<sup>3</sup> (p. VI).

É importante destacar a ideia de *contradição* imposta pelo evento transgressor a uma norma preestabelecida – o que subentende que ela é aceita pela generalidade do grupo social -, e o fato de que ela deve ser *notada* e *denunciada* publicamente para que haja de fato um escândalo. A metodologia pragmática dos pesquisadores deposita sobre as reações do público o fator determinante do quão transgressor será o ato, e, conseqüentemente, se ele será considerado um escândalo ou não. Em outras palavras: será a *repercussão* dessa espécie de denúncia pública, que determinará se há um escândalo em curso ou não.

Jacobsson & Löfmarck, enquanto isso, trabalham com o conceito de Adut (2005) de *norm audience*<sup>4</sup>, que é um grupo de pessoas unido por um determinado grau de identificação com a norma que foi supostamente violada, e que, quando ofendido, responde à transgressão normativa. Os autores ressaltam que, uma vez que existem inúmeras e diferentes normas na sociedade, há, igualmente, inúmeras *norm audiences*. A pluralidade de sistemas de normas em um mesmo grupo social é um ponto chave para a correta compreensão do escândalo, sobretudo em seu formato contemporâneo, e o abordaremos com maior profundidade no próximo tópico.

Podemos concluir, portanto, que há duas condições fundamentais para a eclosão de um escândalo: o conflito entre diferentes sistemas de valor e a denúncia deste conflito levada a público. O mesmo se dá quando da manifestação do fenômeno no mundo da arte, consideradas as devidas particularidades.

Em seu artigo chamado *L'Art du Scandale* (2008), Nathalie Heinich discorre a respeito dos elementos que fundamentam o escândalo, especialmente no contexto da arte. Ela defende que o pesquisador do assunto encontra, na área, um terreno particularmente fértil para seu trabalho: “(...) se o escândalo é um revelador da nossa relação com a norma, então a arte, sendo,

---

<sup>3</sup> “[scandal] can be defined as a contradiction that has become public and visible to all. It is a public fact, disturbing and contradictory, that poses an object to collective belief and even spreads dissension. These two dimensions, the contradiction and the publicity given to it, must be considered together” (tradução nossa)

<sup>4</sup> “Norm audience”: optamos por não traduzir esta expressão, uma vez que não parece haver uma equivalente na língua portuguesa. Entretanto, tentamos chegar a uma aproximação na explicação presente no corpo do texto.



por excelência, o lugar de aplicação e/ou de jogo com as normas, os códigos e os valores, é também, por excelência, o lugar de experimentação e estudo do escândalo<sup>5</sup> (p. 122)”.

Derivado do escândalo, o *affair* é um outro processo em que a ofensa a uma ou mais normas é levada a público: enquanto o primeiro subentende uma unanimidade na indignação dos denunciadores, o último, inspirado no formato de um julgamento, revela uma falta de consenso neste público que fora, uma vez, uno. Desse modo, o *affair* consiste em uma *divisão* do público em duas partes: os que acusaram a transgressão em primeiro lugar, e os que se levantaram contra os acusadores em defesa do objeto ou sujeito considerado transgressor. Essa fragmentação tende a ser assimétrica, diferentemente do escândalo, que possui uma configuração de “todos contra um”.

Além disso, enquanto neste os papéis de acusador e acusado são claros, no *affair* essa distinção torna-se ambígua, de modo que ocorra uma reversão da denúncia em direção ao acusador inicial. Seria essa imprecisão que garantiria ao *affair*, segundo De Blic & Lemieux (2005), a capacidade de causar uma turbulência social através da inversão de posições entre culpado e vítima. É nesse sentido, concluímos, que os pesquisadores entendem o fenômeno como uma ferramenta de transformação na balança de poder de quem determina o código de valores vigente.

Apesar de possuírem configurações diferentes, tanto o escândalo quanto o *affair* devem ser entendidos, conforme De Blic & Lemieux, como dois polos em um *continuum*, não existindo de forma isolada ou pura. Além disso, é necessário salientar que não há *affair* sem escândalo; isto é, o primeiro é sempre uma decorrência do segundo. Os pesquisadores explicam:

Nesse esquema ideal, deve-se notar que um *affair* só é possível caso um escândalo tenha previamente irrompido. A primazia do escândalo sobre o *affair* leva-nos a ressaltar que, embora o primeiro seja caracterizado pela unanimidade, ele sempre oferece aos atores envolvidos a possibilidade de expressar publicamente seu desacordo sobre o senso de justiça. Como resultado, surge a possibilidade, que é efetivada cada vez que um *affair* desponta, de uma divisão social e desacordo civil<sup>6</sup>. (p. X)

---

<sup>5</sup> (...) *si le scandale est un révélateur du rapport à la norme, alors l'art, étant le lieu par excellence d'application et/ou de jeu avec les normes, les codes et les valeurs, est aussi le lieu par excellence d'expérimentation et d'étude du scandale.* (tradução nossa)

<sup>6</sup> *“In this ideal schema, it should be noted that no affair is possible if a scandal has not broken out beforehand. This primacy of the scandal over the affair leads us to remark that although the latter is characterized by unanimity, it always offers the actors implicated the prospect of publicly expressing disagreement over the sense*

Ou seja, é só a partir da eclosão de um escândalo, caracterizado pela revolta de um público com valores compartilhados a respeito de uma determinada transgressão, que parte desse público ou, ainda mesmo, um novo grupo de pessoas, insurgir-se-á contra os acusadores iniciais, constituindo um *affair*. Esse processo de *ataque e contra-ataque* cria (ou expõe) uma divisão social que, por si só, pode gerar novos escândalos independentes da ofensa inicial. De toda forma, ambos os fenômenos podem aparecer em um mesmo caso; entretanto, uma vez que o dissenso é criado, o público não torna a unir-se. Em vez disso, o conflito gerado exige, da parte dos envolvidos, um *posicionamento moral* (JACOBSSON & LÖFMARCK, 2008, p. 209), que variará de acordo com a pluralidade de ordens de valor presente em uma sociedade.

## 1.2 O papel dos registros de valor

A diversidade de registros de valor é tanto maior quanto mais moderna e individualizada é uma sociedade. Para Jacobsson & Löfmarck (2008), isto está ligado à sua estrutura institucional e organizacional: instituições mais tradicionais, responsáveis pela difusão de valores igualmente tradicionais, como família e religião, tenderiam a perder força e espaço para a multiplicação de valores mais individualistas, promovidos por novas instituições com novas pautas. Além disso, existiriam normas aceitas por grandes áreas geográficas e sociais, que os autores acima chamam de “fatos sociais gerais”, e aquelas que operam mais localmente, ou “fatos sociais locais”. Entretanto, longe de nosso próprio código moral ser produto de apenas umas ou outras, estaríamos *transitando* entre elas. Jacobsson & Löfmarck explicam:

Como indivíduos morais, nós passamos a viver nas *intersecções* de diferentes normas difusas pelas diferentes instituições e organizações que encontramos. Não é uma surpresa, portanto, que nossa moralidade individual muitas vezes prove-se contraditória e inconsistente<sup>7</sup> (2008, p. 209).

Isto é, formamos nossos valores a partir de nossas experiências sociais em conjunto com determinantes estruturais como classe, gênero, etnia, geografia, etc. É nas intersecções desses

---

*of fairness. As a result, it gives rise to the possibility, which is realized every time an affair transpires, of social division and civil discord*” (tradução nossa).

<sup>7</sup>“*As moral individuals we come to live in the intersections of the different norms diffused by the various institutions and organizations we encounter. It is no surprise, then, that our individual morality often proves contradictory and inconsistent*” (tradução nossa).

elementos que nos identificamos com outros indivíduos e formaremos grupos, que carregam ordens de valores semelhantes, dando origem a *sistemas sociais de normas* (JACOBSSON & LÖFMARCK, 2008), e serão que determinarão o que é aceitável ou não na esfera pública. Fatos sociais mais gerais, aceitos mais globalmente, tendem a se sobrepor aos sistemas de normas locais, estando subentendidos por quase todos eles.

Conforme os autores, se é verdadeiro que o conflito entre fatos sociais gerais podem trazer desconforto moral, o confronto entre diferentes sistemas de normas - fatos sociais locais - é o que traria maior distúrbio social, isto é, a chance para a ocorrência de um escândalo. Como nos posicionamos moralmente nas intersecções de diferentes sistemas de normas, locais e gerais, consensos e conflitos coexistem em diferentes escalas.

Se traçarmos um paralelo entre a abordagem sociológica do escândalo de Jacobsson & Löfmarck e a teoria dos campos de Bourdieu – segundo a qual uma sociedade seria formada por diversos *campos* (religioso, artístico, jurídico etc.) relativamente autônomos em instituições, agentes e leis -, poderíamos compreender a rede de valores de cada um deles como um *sistema próprio de normas locais* que, embora detentora de seus próprios mecanismos de legitimação e aplicação, relaciona-se com sistemas de valor mais globalmente aceitos pela sociedade como um todo.

Da mesma forma como nossos códigos morais são formados a partir das intersecções entre sistemas locais e gerais de valores, os campos não podem ser pensados isoladamente, tampouco seus sistemas de valores, até porque todos são perpassados, segundo Bourdieu, pela lógica capitalista de mercado. Além disso, é essencial lembrar que atores e instituições podem pertencer a diferentes campos ao mesmo tempo, de modo a compartilhar, ainda, sistemas de valores que podem coexistir de forma consensual ou conflitiva.

Como já assinalamos, Jacobsson & Löfmarck tratam dessa coexistência complexa de valores a partir da ideia de *sistemas de normas* que ab, simultaneamente, normas locais e gerais. Por isso, um escândalo estaria mais propenso a ocorrer, segundo eles, em momentos de maior *polarização* e *desintegração*, em que é demandado dos envolvidos um posicionamento moral bem definido, potencializando a um escalada de um confronto.

Entendemos que, aproximando essa visão da teoria *bourdieusiana* dos campos, é possível inferir que um escândalo – e também um *affair* – pode eclodir a partir da colisão entre os valores de dois campos diferentes, ou, ainda, das maneiras como cada campo articula um

conjunto de normas gerais. Uma vez que cada campo possui seu próprio sistema de valoração e legitimação de normas, há normas que são particulares a cada um deles. No caso do campo artístico, um desses valores é o *estético*. Conforme filósofo espanhol Vázquez, o valor estético de um objeto se dá em relação à sua forma sensível (*aesthesis*). O sociólogo defende que o estético é uma dimensão que nem sempre é percebida, mesmo em se tratando de um objeto de arte; é preciso que haja uma *situação estética* – sempre histórica e social – em que um sujeito, vivendo sob uma determinada ideologia estética, estabelece uma *experiência estética* com um objeto, sempre singular, subjetiva e individual, ainda que as condições para que ela ocorra sejam estruturalmente determinadas (FELDENS; KNAAK, 2018).

Além do valor estético, um objeto artístico também incorporaria, valores *extra estéticos*, como o moral, religioso, político, etc. Sobre a interação entre eles, Vázquez aponta que:

(...) tal como não existe o estético “quimicamente puro”, mas sim o estético “impuro”, ou seja, ligado indissolúvelmente ao extra estético incorporado à obra de arte, tampouco existem nesta, plenamente puros, os valores nacionais, morais, religiosos ou políticos; tais valores ocorrem fundidos no todo estético que se integram (VÁZQUEZ, p. 44).

Podemos encarar o *estético* como uma dimensão inerente ao objeto artístico, mas é essencial compreendermos que nem todo espectador de uma exposição de arte se relacionará com as obras de modo a julgá-las por sua dimensão estética. Bourdieu também se dedicou a explorar essa questão, mas pelo ângulo dos estudos de recepção, e não pelo viés dos valores incorporados ao objeto artístico, como Vázquez.

Em *A economia das trocas simbólicas* (2011), o sociólogo francês analisa o tema sob as lentes dos *códigos artísticos*: por um lado, cada obra deteria um grau específico e objetivo de *legibilidade*; enquanto isso, cada indivíduo possuiria uma capacidade definida e limitada para interpretá-la. Em resumo: o grau de legibilidade de uma obra de arte seria a função da distância entre o grau de codificação de uma obra e a competência individual do público, socialmente desenvolvida, para decodificá-la.

Os instrumentos de percepção disponíveis para cada indivíduo seriam, em conformidade com a teoria de Bourdieu, definidos pelo seu *habitus*, isto é, um sistema de disposições, de hábitos e de capacidades que forma o indivíduo pela interiorização não consciente de modos de

ser próprios do meio ou grupo social do qual faz parte. É ele que determina a familiaridade – ou não – do espectador com o ambiente do museu, por exemplo; e é a partir dele que serão desenvolvidos os *esquemas interpretativos* não apenas para ler uma obra de arte, mas mesmo para reconhecê-la como bem simbólico.

Segundo o sociólogo:

A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo (BOURDIEU, 2011, p. 283)

Nessa linha de pensamento, Bourdieu afirma ainda que, quando um espectador não detém os esquemas interpretativos necessários para decodificar esteticamente um objeto artístico, ele tende a lê-lo como o faria com um objeto do cotidiano, ignorando sua natureza artística. Em lugar dos códigos artísticos, ele usará das ferramentas de decifração dos objetos do mundo familiar e dos esquemas de percepção a ele vinculados, processo a que Bourdieu dá o nome de *interpretação assimilativa*.

Em suma: sendo o mundo da arte um universo estranho para o espectador não especializado, ele utilizará dos esquemas de decifração que conhece para ler um objeto artístico, assimilando-o a objetos do cotidiano para que seja capaz de interpretá-lo. Frente a essa situação, o espectador desinteressa-se pela obra e acaba por ignorar o seu valor simbólico, consolidando um sentimento de não-familiaridade que o seu *habitus* já havia sugerido.

Embora a análise de Bourdieu seja apurada e sirva de base para nosso entendimento a respeito dos processos de interpretação de uma obra de arte, há dois pontos que devem ser considerados: o primeiro é que o objeto das pesquisas do sociólogo é a arte moderna, suas instituições e seu público, diferente deste trabalho, que investiga o sistema da arte contemporânea e suas implicações para o escândalo artístico. O segundo ponto é que Bourdieu, o autor da Teoria dos Campos e adepto da chamada Sociologia Crítica, prioriza questões estruturais relativas ao campo artístico, como as relações de poder que se estabelecem e a posição de cada ator dentro do campo, conferindo pouca relevância à questão das ordens de valor.

Podemos observar como, por exemplo, ao tratar dos esquemas interpretativos de uma obra de arte, Bourdieu não menciona aspectos axiológicos ou cognitivos que poderiam auxiliar na compreensão de como se estruturam os códigos artísticos de que fala, ainda que empregue o termo “crença”, o mesmo utilizado por teóricos da Sociologia dos Valores, como Jacobsson & Löfmarck, herdeiros, como Bourdieu, de Durkheim. E, embora o sociólogo francês enfatize a importância da questão da crença para o campo artístico, o seu foco é nos crentes, ou seja, nos agentes que já atuam no campo ou estão familiarizados com ele, e não nos *hereses*.

Mesmo quando Bourdieu trata da diferença entre cultura erudita e indústria cultural, não deixa claro quais as nuances possíveis entre os dois polos, e como elas aparecem quando pensamos a recepção dos públicos. O problema é que, ainda que um indivíduo não detenha os esquemas interpretativos necessários para decodificar uma obra de arte, ou seja, ainda que ele seja um herege em relação ao sistema de crenças do universo artístico e, por isso, não saiba jogar conforme suas regras, ele irá se relacionar, de alguma *outra* forma, com esse universo. E é exatamente esta outra forma que estamos interessados em examinar, pois ela é chave para que compreendamos o escândalo artístico.

Objetivando revisar e/ou complementar a abordagem *bourdieusiana* dos estudos de recepção, Nathalie Heinich dedicou-se a preencher o que considera lacunas deixadas por aquele que fora seu mestre. Para nosso trabalho, é de suma importância sua pesquisa acerca da pluralidade de valores, que ela explora sem desprezar as contribuições teóricas de Bourdieu para a sociologia da arte.

No artigo *L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs* (1996), Heinich traz o conceito de *registros de valor*. Estes são critérios de avaliação de ordem axiológica que nos permitem julgar uma obra de arte ou outra manifestação artística. Discípula da Sociologia Pragmática, a pesquisadora trabalha de forma empírica e foca-se, para tratar desse tópico, na arte contemporânea e os problemas de qualificação que ela impõe.

No artigo citado acima, Heinich apresenta o resultado de um estudo em que colheu comentários, por parte dos públicos de museu, que desqualificavam obras de arte contemporânea; dessa forma, a socióloga pôde deduzir, em negativo, quais os registros de valor utilizados para julgar arte. Por ter sido, até certo ponto, herdeira teórica de Bourdieu, Heinich vale-se de seus conceitos de autonomia e heteronomia do campo artístico, tratando-nos como polos opostos para classificar os registros de valor.

Entre os registros de valor listados como mais autônomos, ou seja, mais próximos do universo da arte, a socióloga menciona o registro *estético* - diz respeito à forma sensível da obra -, o *estésico* - a sensação causada pela expressão artística, registro utilizado quando do frequente comentário “esta obra não me toca”, por exemplo -, o *hermenêutico* - relativo ao sentido ou significação da obra, nítido no comentário “esta obra não me diz nada” - e o *purificador* - referente à noção de autenticidade do objeto ou do artista -.

Já entre os registros mais vinculados ao mundo ordinário (heterônomos) citados por Heinich, destacamos o registro *funcional* - utilizado para criticar obras ou instalações que interferem no espaço e/ou na circulação das pessoas, vistas como inúteis ou incômodas pelo público leigo -, o registro *econômico* - relativo ao preço ou valor financeiro das obras -, o *cívico* - referente, por exemplo, ao uso de verba pública no financiamento de manifestações artísticas -, o *jurídico* - alusivo à (i)legalidade de uma obra: abrange desde comentários triviais no museu a respeito de uma suposta ilegalidade da obra até a abertura de processos contra artistas - e, não menos importante, o registro *ético* - referente a transgressões de valores morais (religião, decência, dignidade) supostamente presentes nas proposições artísticas -.

No âmbito dos registros de valores mais autônomos, a socióloga observou poucos julgamentos propriamente estéticos por parte do público menos especializado. Ela atribui a isso o fato de que esses visitantes não se sentem *qualificados* o bastante para opinar sobre questões mais específicas do meio artístico; e, por considerarem o gosto um domínio da esfera privada, não o expressam publicamente. Por outro lado, obras que ponham em questão valores mais gerais como a justiça, a moral, o interesse nacional ou cívico, logo suscitam um posicionamento público por parte dos visitantes. Conforme Heinich (1996):

[...] dificilmente pode-se imaginar uma petição para denunciar a “feiúra” de uma obra de arte: é preciso que outros valores mais gerais estejam em jogo, como a integridade do patrimônio, a conformidade dos procedimentos ou a justiça acerca dos outros artistas. O método utilizado [pelo estudo] tende a privilegiar essas situações paradoxais nas quais um fenômeno artístico, em princípio uma questão privada “de gostos e de cores”, se vê transformado pela rejeição em um problema de sociedade, investido de valores morais, políticos, cívicos, etc.<sup>8</sup> (p. 195)

---

<sup>8</sup> « [...] on imagine difficilement une pétition pour dénoncer la laideur d’une oeuvre d’art: il faut alors que d’autres valeurs plus générales soient en jeu, par exemple l’intégrité du patrimoine, la conformité des procédures ou la justice à l’égard des autres artistes. La méthode retenue amène donc à privilégier ces situations paradoxales où un phénomène artistique, censé relever de la sphère privée « de goûts et des couleurs », se voit transformé par le rejet en problème de société, investi de valeurs morales, politiques, civiques, etc ». (tradução nossa)

Ela concluiu, também, que públicos menos familiarizados com o mundo da arte tendem a julgar obras contemporâneas a partir de critérios mais subjetivos, como os juízos de gosto ou os *estésicos*. Muitas vezes, isto se deve ao não reconhecimento de um objeto como *artístico*, um problema central em arte contemporânea. Conforme a socióloga (HEINICH, 1996):

(...) as situações de desacordo a respeito da natureza dos objetos colocam em evidência a pluralidade de registros avaliativos de que dispõem os atores para construir e justificar uma opinião quanto o valor dos objetos submetidos a sua apreciação<sup>9</sup> (p. 19).

Desse trecho extrai-se, ainda, que a confusão acerca da natureza dos objetos traz à tona um importante fator para o estudo do escândalo, já observado por Jacobsson & Löfmarck e De Blic & Demieux: a *pluralidade de registros de valor*. É interessante, para seguirmos com esta discussão, observar a seguinte passagem no artigo de Heinich, quando ela aborda o registro *hermenêutico*:

Frente à lacuna entre as expectativas estéticas e a proposição artística, ou, ao menos, frente à dificuldade de estabelecer uma coerência entre elas, um outro registro, igualmente familiar ao mundo da arte, é frequentemente solicitado pelos não especialistas: é o registro *hermenêutico*, que argumenta a exigência de sentido, de significação, instrumentando as críticas do tipo “isto não quer dizer nada”, “isto é vazio”, “gostaria que alguém me explicasse o sentido”, etc. [...] este registro é particularmente importante para compreender os desafios de uma arte contemporânea que desconstrói sistematicamente os critérios tradicionais da beleza, e que empreende, ao mesmo tempo, o deslocamento da questão estética à questão do sentido<sup>10</sup>. (p. 195)

Desse trecho é de nosso entendimento que é a partir da obsessão por um sentido que o público não especializado irá buscar, nos registros mais heterônomos, uma saída para

---

<sup>9</sup> “(...) les situations de désaccord sur la nature des objets mettent-elles en évidence la pluralité des registres évaluatifs dont disposent les acteurs pour construire et justifier une opinion quant à la valeur des objets soumis à leur appréciation » (tradução nossa)

<sup>10</sup> “Face au vide créé par le décalage entre les attentes esthétiques et la proposition artistique, ou du moins face à la difficulté de les mettre en cohérence, un autre registre, également familier au monde de l’art, est volontiers sollicité par les non-spécialistes : c’est le registre herméneutique, qui argumente l’exigence de sens, de signification, instrumentant les critiques du type « Ça ne veut rien dire », « C’est vide », « Je voudrais qu’on m’explique le sens », etc. [...] ce registre est particulièrement important pour comprendre les enjeux d’un art contemporain déconstruisant systématiquement les critères traditionnels de la beauté, et entraînant du même coup le déplacement de la question esthétique à la question du sens”



desqualificar, logo julgar uma obra de arte contemporânea. O registro hermenêutico estabelece uma ponte entre os registros mais autônomos e os mais heterônomos: ele resume uma confusão gerada pela vasta gama de valores embutidos no julgamento de uma obra de arte, sobretudo contemporânea. É inevitável que uma heterogeneidade axiológica tão marcante gere dissenso, principalmente entre os registros empregados por especialistas e o público leigo. Heinrich resume:

Para os não iniciados, o referencial espontaneamente solicitado para perceber um objeto que não contenha as características canônicas de uma obra de arte tende a ser o mundo vivido, ao qual se aplicam os valores do mundo ordinário; para os iniciados, por outro lado, o único referencial possível é a História da Arte – e uma História da Arte bastante especializada, que excede em muito a cultura escolar. Dessa forma, se os profanos possuem, como mostra a evidência, dificuldade a “compreender” a arte contemporânea, os iniciados não estão melhores equipados para “compreender” a incompreensão dos profanos<sup>11</sup> (p. 201).

A socióloga conclui, então, que a mistura de valores autônomos e heterônomos quando do julgamento de uma obra contemporânea não é um problema de gosto, como por muito tempo se acreditou no universo da arte. Em vez disso, tratar-se de um problema de *categorias cognitivas* ou de bases interpretativas, que geram conflitos entre os diferentes tipos de públicos, estes muito mais heterogêneos do que aqueles que protagonizavam escândalos artísticos na vigência da arte moderna.

Heinrich atribui essa transformação à mudança de paradigma artístico: na arte contemporânea, o problema é ontológico, ou seja: não se trata mais de julgar se a obra é bela ou não, como o era na arte moderna; mas, sim, de se questionar a respeito da natureza artística ou não do objeto, e quais os critérios e valores – e se ainda os há – para elaborar essa distinção. Em resumo: trata-se, aqui, das fronteiras do sistema da arte, e de quais os valores envolvidos em seu delineamento.

Sendo o escândalo na arte um fato social complexo, a sua análise exige não só o estudo da sociologia tradicional e dos valores, como recém o fizemos brevemente; mas, ainda, um olhar mais demorado à sociologia da arte. Heinrich é uma socióloga que navega entre ambas as

---

<sup>11</sup> “Pour les non initiés, le référent spontanément sollicité pour percevoir un objet n’ayant pas les caractéristiques canoniques d’une oeuvre d’art tend à être le monde vécu, auquel s’appliquent les valeurs du monde ordinaire ; pour les initiés par contre, le seul référent vraiment pertinent est l’histoire de l’art – et une histoire de l’art très spécialisée, qui excède largement la culture scolaire. De sorte que si les profanes ont, à l’évidence, bien du mal à « comprendre » l’art contemporain, les initiés ne sont pas mieux équipés pour « comprendre » l’incompréhension des profanes » (tradução nossa)

áreas, e, por isso, este trabalho baseia-se largamente em suas ideias. Entretanto, se até agora fizemos referência aos termos “autonomia”, “heteronomia” e “fronteiras do sistema da arte” de forma relativamente superficial, é importante que compreendamos de forma mais precisa sua origem e significado, e quais seus papéis para a ocorrência de um escândalo artístico.

### 1.3 Sistema da arte, autonomia e heteronomia

Em consonância com os pressupostos *bourdieusianos*, cada campo é uma arena dentro da qual indivíduos e instituições disputam posições específicas, e que conta com seus próprios mecanismos de valoração e de legitimação; gozando, portanto, de uma *autonomia relativa* em relação aos outros campos. Ainda assim, atores podem ocupar posições em campos diferentes, simultaneamente. Quanto maior é a oposição de um campo em relação aos outros, tanto maior será a autonomia do primeiro, tanto mais seus atores estarão capacitados para legislar a respeito dele e tanto maior será o número de instituições e posições particulares ao campo.

No caso do campo artístico, Bourdieu defende que é a *crença* coletiva no universo do campo e em suas regras que impele os atores a “entrarem no jogo” (BOURDIEU, 2008). Como vimos no tópico anterior, os valores do campo – como o que é legítimo e o que não é, o que é permitido e o que não é, ou o próprio conceito de arte, etc. - foram estabelecidos a partir dessa crença primeira. Da mesma forma, foi o desenvolvimento desta e das leis de funcionamento do campo que dela decorrem que permitiram o desenho dos limites do campo artístico, isto é, do grau de sua autonomia. A consistência das instituições e dos mecanismos de legitimação próprios do campo artístico, que é o que o distingue dos demais, dependeria, pois, da potência dessa crença.

No século XIX, período da constituição de um campo artístico relativamente autônomo na Europa Ocidental, a produção dessa crença dava-se à medida em que os artistas passavam a ser considerados uma classe de profissionais à parte, detentores de um modo de vida próprio – nasce a ideia de *sociedade dos artistas*, do *boêmio*; do artista como um indivíduo que não é nem burguês, nem do “povo”; que não necessita seguir regras, a não ser as que ele e seus pares estabelecem -, e que a arte ganhava o *status* de uma produção simbólica e cultural autônoma, finalmente libertada de suas obrigações medievais para com a Igreja ou o Estado. Ela ganha um sentido e valor próprios, e nasce a noção de “arte pela arte”. O desenvolvimento desses critérios para a produção, difusão e recepção da arte alimenta a crença no campo, e vice-versa.

A arte “verdadeira” demandará um modo de apreciação igualmente “puro”, desinteressado, que a classe industrial burguesa é vista como incapaz ou indigna de possuir. Este conceito de arte “pura” nasce e se fortalece em oposição à crescente indústria cultural da época, considerada, pelos artistas, como uma produção escrava do *mercado*. A grande burguesia, vista como, por um lado, a responsável pelo incremento da indústria e, por outro, como o público que consumia os bens culturais que dela eram frutos, era rechaçada pela classe artística. O que não implica, necessariamente, um engajamento político de sua parte: o artista era, conforme Bourdieu, essa estranha criatura que flertava com ideias aristocráticas, mas não possuía títulos ou riqueza; desprezava a grande burguesia e, ao mesmo tempo, tampouco se identificava com as classes mais baixas.

O deslocamento social que marca a criação da figura do artista e de seu universo simbólico contribuiu, segundo Bourdieu, para “a ruptura com o mundo ordinário que é inseparável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império” (BOURDIEU, 2010, p. 76). Além disso, a indignação moral contra toda espécie de sujeição, fosse a Igreja, o Estado, a imprensa ou o mercado, reforçou a ideia da busca por autonomia e, implicada neste processo, por uma ruptura não apenas estética, mas *ética*.

Essa indignação moral contra os poderes do mercado deixou de ser apenas um sentimento para se tornar a tradução de um *nomos*, ou seja, um posicionamento específico que constitui tanto as estruturas objetivas do campo quanto as estruturas mentais de seus agentes, de forma que eles o aceitem como evidente. O *nomos* do campo artístico seria, justamente, sua independência em relação aos poderes econômico e político. Bourdieu argumenta que

É apenas em um campo literário e artístico levado a um alto grau de autonomia, como será o caso na França da segunda metade do século XIX (especialmente depois de Zola e do caso Dreyfus), que todos aqueles que pretendem afirmar-se como membros com plenos direitos do mundo da arte, e sobretudo aqueles que aí entendem ocupar posições dominantes, sentir-se-ão obrigados a manifestar sua independência com relação aos poderes externos, políticos ou econômicos; então, e apenas então, a indiferença em relação aos poderes e às honras (...), a distância em relação aos poderosos e seus valores serão imediatamente compreendidas, ou mesmo respeitadas, e com isso, recompensadas, e tenderão, por esse motivo, a impor-se cada vez mais amplamente como máximas práticas das condutas legítimas (BOURDIEU, 2010, p. 78).

Ou seja, torna-se pré-requisito, para quem quiser participar do jogo da arte, seguir suas regras de crença, valoração e legitimação, que passavam, nesse caso, pela necessidade do

distanciamento simbólico e epistemológico em relação aos demais campos sociais, como o político e o econômico. Só assim seria possível para os artistas, conforme Bourdieu, receber o reconhecimento dos pares e dos agentes responsáveis pela definição do valor de uma obra de arte, ou seja, os intermediários entre a produção e recepção das obras: *marchands*, colecionadores, críticos, teóricos, galeristas, etc.

Como efeito dessa crença axiomática do campo artístico, a produção cultural passou a ser diferenciada conforme um *princípio de diferenciação*: de um lado, no polo autônomo, a arte “pura”, regida pela negação do mercado e do lucro, demandante de uma produção e recepção específicas e orientada segundo a lógica da acumulação de capital simbólico; de outro, no polo mais heterônomo, a indústria cultural que trata os bens culturais como quaisquer outros bens comerciais, orientada pela lógica do lucro e da acumulação de capital econômico.

Se estruturar as fronteiras do campo - e, conseqüentemente, as noções de autonomia e heteronomia - dessa forma fazia sentido em relação à produção cultural do século XX, o cenário muda quando nosso objeto de análise é o período contemporâneo. Em *Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil* (2014), Bruna Fetter atenta para esse fato alegando que, tratando-se de um momento histórico diferente, devemos pensar em outro sistema da arte, com atores, instituições e instâncias legitimadoras diferentes. Seria preciso, pois, atualizar não apenas a noção *bourdieusiana* de autonomia do campo, mas talvez a própria ideia de campo. Nessa linha, é interessante o conceito de sistema da arte proposto por Maria Amelia Bulhões (2014):

[um sistema da arte é] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (p. 16).

Apesar de esta definição ser semelhante à do campo artístico, pensar o universo da arte como sistema permite enxergá-lo não como uma esfera social estanque e atemporal, mas como uma dimensão que varia conforme sociedade e período histórico e que, sobretudo na contemporaneidade, articula-se em rede<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Neste trabalho, entretanto, optamos por não sublinhar essas distinções, utilizando sistema e campo como sinônimos. Contudo, consideramos relevante, por fins teóricos, mencionar essa diferença.

A produção artística dos anos 60 em diante traz uma série de questionamentos acerca do próprio campo artístico, seus mecanismos de legitimação e valoração e suas fronteiras. Como já comentamos na primeira parte deste trabalho, o paradigma da arte contemporânea é caracterizado por mudanças estruturais no campo, relacionadas, por exemplo, à definição de arte e de obra: os artistas passam a ambicionar a fusão da arte com a vida, a exemplo da clássica frase de Joseph Beuys de que “todo homem é um artista”; o processo de feitura da obra passa a ser mais valorizado que seu estado final, quebrando com o antigo *status* da obra moderna como um objeto único e insubstituível; o uso de materiais do cotidiano e a apropriação de objetos do mundo familiar torna-se cada vez mais constante. Instituições tradicionais do campo, como museus e galerias, passam a ser encaradas, pelos artistas, como ambientes exclusivistas: as manifestações artísticas passam a ocupar cada vez mais o espaço público e novos espaços de exposição; o tipo de financiamento dessas instituições e da própria produção artística transforma-se, também, culminando, nos anos 2000, em um cenário em que instituições financeiras e heteronômicas passam a participar cada vez mais intensamente desse processo.

Os agentes difusores ganham em relevância em detrimento de funções mais tradicionais dentro do campo; papéis antes estanques passam a ser intercambiáveis: curadores passam a atuar como artistas, estes como críticos; galeristas passam a atuar, também, como consultores, ou especuladores de obras e artistas; etc. (GRAW, 2011). Conforme Fetter, enquanto o modernismo seria um *critic-dealer system*, e a “validação da relevância artística e sua respectiva legitimação passavam pela figura do crítico para então serem absorvidas e reproduzidas pelo mercado” (LIND; VELTHIUS, 2012, apud FETTER, 2014, p. 106), na contemporaneidade os limites entre as funções de crítico e mercado estariam muito mais diluídas.

Como consequência, as principais instâncias legitimadoras do sistema da arte contemporânea não seriam mais essencialmente próprias ao campo artístico, mas se confundiriam com as de campos à parte, como a o mercado de bens financeiros. Podemos constatar, pois, que, na contemporaneidade, o próprio *nomos* do campo artístico modernista, na linguagem de Bourdieu, é posto em questão: a ideia de uma independência em relação ao mercado e outras instâncias sociais deixa de ser um pressuposto para a sua constituição. Dessa forma, o sistema da arte teria, por força de suas próprias leis, se distanciado dos elementos que haviam permitido sua autonomização.

Visando atualizar a noção de autonomia relativa do campo artístico, adequando-a à realidade contemporânea, Isabelle Graw preserva o conceito de campo e de autolegislação, mas

defende que ele estaria sendo constantemente sofrendo os efeitos dos processos de outros campos, sobretudo o econômico. É uma dinâmica que ela chama de *heteronomia*: se, na vigência do sistema da arte moderna, o valor simbólico da arte era tanto maior quanto fosse sua “pureza” ou distanciamento em relação à lógica de mercado, na contemporaneidade esse dualismo não procede. Na realidade, a própria noção idealizada de autonomia da arte teria servido, paradoxalmente, como combustível para aumentar seu valor comercial a longo prazo. Graw conclui que

“arte” e o “mercado” estão intimamente inter-relacionados, à medida que demarcam, constantemente, as fronteiras que os separam. Para melhor descrever sua relação, podemos invocar a figura dialética da “unidade na contradição”, pois uma espécie de coesão se estabelece entre essas esferas, e é justamente isso que as compele a trabalhar para se distanciarem uma da outra<sup>13</sup> (GRAW, 2011, p. 185).

Como cores complementares, que, em sua oposição, se complementam e se reforçam, arte e mercado devem ser vistos como duas instâncias interdependentes, sobretudo na contemporaneidade, quando os diferentes tipos de mercados de arte – o primário (primeira venda de obras), secundário (revenda de obras) e a privatização de instituições públicas que participavam desses processos – estão imperativamente ligados a grandes exposições - como a Documenta Kassel, a Bienal de Veneza, a Manifesta, etc. – e feiras de arte, que são responsáveis, por sua vez, pela legitimação simbólica de artistas e suas produções.

Para Graw, o aumento dessa interdependência e a presença cada vez mais intensa da lógica de mercado em todas as categorias sociais justifica uma mudança de eixo do campo artístico: ele deixaria de ser relativamente autônomo para se tornar *relativamente heteronômico*. Isso não significaria, no entanto, que o mercado possui poder absoluto sobre o campo artístico, apenas que os efeitos daquilo que se passa na esfera econômica tem um efeito cada vez maior sobre o seu funcionamento. Como consequência desse pensamento, Graw conclui que o universo artístico esteja cada vez mais assimilado, estruturalmente, a outros sistemas sociais, o que se aplica, também, a seus agentes.

---

<sup>13</sup> “art” and the “market” are closely interrelated just as they persistently demarcate boundaries between each other. To describe their relationship more closely we may draw on the dialectical figure of “unity in contradiction”. For a sort of internal cohesion obtains between them, and that is precisely what compels them to labor to distance themselves from each other” (tradução nossa)

## 2 INSTALAÇÕES IMORAIS E PINCELADAS PEDÓFILAS: DOIS CASOS DE ESCÂNDALO ARTÍSTICO

### 2.1 *Modus operandi* do escândalo artístico

Em se tratando da reação indignada de um público frente a uma obra de arte, a artista e pesquisadora Bianca Knaak (2017), em artigo para o HuffPost Brasil, atenta para o fato de que a reação indignada de um público frente a obras de arte não é exclusividade do paradigma da arte contemporânea:

A História da arte está recheada por casos igualmente pontuais de rejeição estética, moral, política ou meramente ignorante diante de obras que desafiaram os seus dogmas, conceitos e preconceitos. Obras que hoje são estudadas pelo que desencadearam no pensamento de uma sociedade e porque permanecem relevantes no campo artístico, seja pela inovação técnica, estilística, pela convocação crítica de seus fruidores ou pela simples ilustração de tabus sociais.

Isto é, trabalhos atualmente consagrados e legitimados pela historiografia oficial já foram alvo de reações semelhantes às presenciadas no caso de escândalos artísticos na contemporaneidade. A diferença, entre outros fatores, consiste no tipo de afronta que a obra representa; o que dependerá, por sua vez, da rede de valores da sociedade e questão.

Situar essa rede de valores no seu contexto histórico correspondente subentende relacioná-lo ao (s) movimento (s) artístico (s) do período. Em *L'art du scandale* (2005), Nathalie Heinich defende que cada grande movimento na história da arte é regido por um sistema específico de normas internas; sendo assim, muda conforme cada movimento o que é considerado *transgressor* e, portanto, passível de se tornar *escandaloso*. Além disso, difere também, segundo o período e o lugar em questão, a *forma* como se dá o escândalo, seu *modus operandi*.

A partir desses pressupostos, Heinich discorre acerca dos principais elementos que determinavam um escândalo artístico em três momentos da história da arte, considerando seus respectivos sistemas de valores: o classicismo – que a autora considera em vigor até a metade do século XIX –, o período moderno e o contemporâneo. A autora opta, pois, por um recorte temporal amplo. Por isso, ao tratar da “arte clássica”, a autora refere-se aos cânones – o belo, a harmonia das partes, a proporção –, que vigoraram do Renascimento até a segunda metade do século XIX, sobretudo em espaços acadêmicos e institucionais.

Em se tratando desse período, Heinich defende que o fato de o sistema de normas estéticas vigente ser bastante restrito, ou, em termos *bourdieusianos*, codificado, fazia com que o tipo de transgressão dessas normas se resumisse a falhas técnicas. Além disso, até o século XVIII, período em que houve um aumento substancial do número de museus e galerias de arte, as obras permaneciam relativamente longe do grande público, o que impossibilitava a ocorrência de uma das condições *sine qua non* do escândalo: uma numerosa plateia. Desse modo, o período em que predominou a arte clássica é visto pela pesquisadora como pouco propenso à ocorrência de escândalos. Ainda assim, ocorreram episódios pontuais de indignação coletiva perante uma obra de arte: é o caso, citado pela socióloga, da exposição do quadro *A Morte da Virgem*, de Caravaggio, em uma igreja romana no início do século XVII. O trato pouco solene, ou talvez *naturalista demais*, dado à imagem da Virgem, e o fato de o artista ter utilizado uma prostituta como modelo geraram repúdio em quem contemplou a obra; entretanto, como aponta a socióloga, sendo este um número pequeno de pessoas, o caso não chegou a constituir um escândalo.

Em seguida, Heinich cita a revolta suscitada pelo incômodo naturalismo da tela de Gustave Courbet *As Banhistas*, no Salão de Arte de 1853. Ela sugere que, ainda que as razões para a celeuma fossem ligadas principalmente a questões do tratamento formal dado à pintura, o sistema da arte assistia, naquele momento, à consagração dos salões como espaços diversificação do público de arte e ao crescimento da crítica especializada em jornais, o que garantia maior publicidade para artistas e suas obras e, conseqüentemente, cresciam as condições para a ocorrência de um escândalo.

Ter-se-ia que esperar, no entanto, pela inauguração do quadro de Manet, *Olympia*, no Salão de 1863, para que a configuração de escândalo artístico se achasse completa. Conforme Heinich, essa tela, e, em realidade, a produção dos artistas impressionistas como um todo, marcam o nascimento do *paradigma artístico da arte moderna*, caracterizado pela primazia da visão subjetiva do artista sobre as antigas regras clássicas de representação e tratamento da imagem. Esse novo paradigma conviverá com o anterior, adotado por artistas como o próprio Courbeset, por exemplo, e pelas correntes acadêmicas da época.

Trata-se da institucionalização da clivagem entre arte acadêmica e a vanguardista, que defendia a expressão, através da singularidade do artista, de uma “forma de universalidade” (HEINICH, 2005, p. 71). Heinich chama esse processo de *duplicação de universos de referência*, já que opõe duas visões diferentes acerca do universo artístico. No contexto da



possibilidade de escândalo artístico, essa duplicação da produção e recepção artística em duas partes corresponde precisamente à configuração do *affair*, que passa a prevalecer sobre a do escândalo, uma vez que este demanda uma relativa unanimidade por parte de seus denunciante.

Assim, a fim de complementar a diferença entre escândalo e *affair* que havíamos exposto anteriormente neste trabalho, e aplicá-la ao contexto artístico, elaboramos duas fórmulas:

- a) Escândalo: grupo de indivíduos que partilham uma determinada rede de valores *versus* manifestação artística.
- b) *Affair*: grupo de indivíduos que partilham rede de valores A (denunciante de determinada manifestação artística como transgressiva) *versus* grupo de indivíduos que partilham rede de valores B (defensores da manifestação artística acusada de transgressiva).

Se, por um lado, portanto, os movimentos vanguardistas pareceram criar o ambiente ideal para o desenvolvimento do escândalo, uma vez que subentendia a violação de cânones em vigor havia séculos na história da arte ocidental, por outro lado, a duplicação dos universos de referência implicou, paradoxalmente, a diminuição da propensão ao escândalo e o aumento do número de *affairs*. Conforme a socióloga:

Esta duplicação dos universos de referência [a coexistência entre dois paradigmas artísticos teoricamente opostos] tem por consequência imediata diminuir consideravelmente a probabilidade de um escândalo propriamente dito: é que este exige uma certa unanimidade na indignação, a integração de valores considerados como absolutos, compartilhado por todos. Sem os quais não estamos no “escândalo” – no qual o tipo ideal é um evento espetacular mas efêmero (...) – mas no “*affair*”<sup>14</sup> (HEINICH, 2008, p. 125).

No paradigma da arte contemporânea, o processo de multiplicação de universos de referência se intensifica. A novidade, porém, é que não serão apenas os cânones clássicos que são questionados e, em última instância, violados, mas o próprio *status* da obra de arte, como já foi trabalhado neste texto. *Happenings*, *performances*, obras efêmeras e a *pop art* marcam a

---

<sup>14</sup> « Cette duplication des univers de référence a pour conséquence immédiate de diminuer considérablement la probabilité d'un scandale au sens propre du terme : c'est que celui-ci exige une certaine unanimité dans l'indignation, l'adossement à des valeurs considérées comme absolues, partagées par tous. Faute de quoi, on n'est pas dans le « scandale » - dont le type idéal est un événement spectaculaire mais éphémère, telles les protestations massives durant une représentation – mais dans l' « affaire ». (tradução nossa)

produção artística ocidental dos anos 60 e 70, ultrapassando a fronteira que a arte moderna havia apenas empurrado.

Como exemplo, ela traz casos de *affair* com proporções de escândalo que ocorreram nos Estados Unidos nas décadas de 80 e 90, como a exposição de fotografias de Robert Mapplethorpe e o *Piss Christ* de Andre Serrano, que mobilizaram um grande número de pessoas, tanto de defensores da liberdade artística quanto de detratores das obra, de modo que não houvesse possibilidade de consenso, estando cada grupo encerrado dentro de sua redoma de convicções e não admitindo qualquer tipo de relativização. Heinich atribuiu este fenômeno a características particulares do país, que fazem com que casos que ficariam restritas aos tribunais na Europa, por exemplo, logo se tornem objeto de conflito nacional entre conservadores e nacionais, envolvendo a mobilização de partidos ou associações.

Aqui é preciso atentar à importância do contexto do local onde ocorre o escândalo, de sua configuração política e social, tanto em termos estruturais quanto conjunturais, para compreender como se move o episódio entre os dois polos *affair* e escândalo. Heinich não parece dar grande foco a essa questão, mas é imprescindível fazê-lo, até porque é o contexto que nos ajudará, também, a examinar os registros de valor dos grupos sociais de cada sociedade, que formam, justamente, o contexto de recepção das obras e exposições.

Todavia, se o cenário é o de radical violação das normas estéticas vigentes até então, nem por isso ele se tornará suscetível ao “escândalo”, ao menos nos termos definidos por Heinich. A explicação de Heinich para isso é que, ainda que muitos dos trabalhos realizados tivessem potencial altamente transgressor – ela invoca o Movimento Acionista Vienense e suas *performances*, que continham masturbação e defecação em público-, o seu público ainda se restringia a um pequeno círculo de iniciados, reunido em galerias privadas ou anfiteatros universitários. O público especializado de arte ainda reunia um número relativamente pequeno de pessoas se comparado ao grande público; desse modo, ainda que um trabalho artístico gerasse indignação por parte desse círculo de iniciados, ele não seria representativo da sociedade o suficiente para que o episódio fosse considerado um “escândalo” e, por isso, também não se desenvolveria a ponto de desencadear um *affair*.

Há ainda um outro mecanismo de funcionamento do campo artístico no período contemporâneo, segundo Heinich, que dificultaria a ocorrência de escândalo: é a disposição do campo a abrigar e, mais do que isso, a *normatizar* a transgressão no processo de legitimação de uma obra de arte ou artista. É o que a socióloga chama de *paradoxo permissivo* (HEINICH,

2008, p. 134): os representantes de instituições de arte e outros agentes intermediários do campo, encarregados de administrar os limites do campo, além do público especializado, recebem a violação de valores estéticos com alguma banalidade, o que faz com que os artistas tendam a se esforçar para expandir indefinidamente esses limites. Em suma, dentro do campo da arte, ocorre uma flexibilização radical de valores, o que tornaria um escândalo causado pela violação desses valores cada vez mais improvável de ocorrer, no tocante às questões formais das obras.

Porém, se, de uma parte, a multiplicação das possibilidades estéticas da produção artística e, além destas, o questionamento ontológico acerca da arte e todos os outros aspectos que caracterizam o paradigma artístico contemporâneo, são aceitos e incentivados dentro do campo, de outra parte, o público não especializado não possui os esquemas interpretativos e os registros de valor específicos ao mundo da arte necessários para decodificar as obras da mesma forma que os agentes do campo ou o público mais familiarizado. O público não iniciado tende, por isso, a sentir-se profundamente afetado ao deparar-se com uma obra que ponha em cheque valores como moralidade e religião; o que pode, dependendo das circunstâncias, escalar para um episódio de indignação pública e, potencialmente, um escândalo artístico e/ou *affair*. Conforme Heinich,

Em matéria de arte contemporânea, não faltam as causas de indignação do público não iniciado, já que o particular desse novo paradigma, ou desse novo “gênero artístico”, é precisamente jogar com os limites de aceitabilidade ao transgredir seja os parâmetros definidores da arte para o senso comum, seja os valores mais gerais como autenticidade, pureza, moral, e até mesmo legalidade. Mas o que falta para atingir o nível do escândalo – ou seja, para que a indignação seja, senão totalmente unânime, ao menos tão largamente compartilhada que ela não suscite contestação -, é o cruzamento de duas condições: o contexto largamente público da obra proposta, de modo que ela seja visível e inteligível aos não iniciados, e o registro não apenas estético mas ético dos valores transgredidos (HEINICH, 2008, p. 131).

Heinich considera que, em arte contemporânea, o escândalo seria menos suscetível de ocorrer, devido à multiplicação de universos de referência e ao paradoxo permissivo. Entretanto, isso é verdadeiro se considerados apenas os valores estéticos. A nosso ver, o paradigma da arte contemporânea é justamente aquele em que o cruzamento das condições de publicização da obra e a transgressão de registros éticos ocorre com maior intensidade e frequência. A única ressalva é que, já que existe, de fato, uma classe artística e um público

especializado prontos para defender a produção do campo no caso de escândalo, é de fato alta a probabilidade de que este se transforme em *affair*.

Apresentamos, portanto, a ponte entre o conceito de escândalo, os registros de valor e a indefinição cada vez maior dos limites do campo artístico, tópicos que trabalhamos anteriormente nesta pesquisa. Exporemos, a seguir, para dois casos de escândalo artístico e/ou *affair* na contemporaneidade, com o objetivo de testar o panorama teórico que foi traçado até este ponto.

## **2.2 *Caution, religion!* e a Rússia pós-soviética**

A exposição *Caution, religion!* foi inaugurada dia 14 janeiro de 2003, no Centro Cultural e Museu Sakharov – nome dado em homenagem a Andrei D. Sakharov, importante ativista pelos direitos humanos e dissidente russo durante a Era Soviética-, em Moscou, na Rússia. Conforme a reportagem *Orthodox Bulldozer* de Konstantin Akinsha para a revista ARTnews (2004), o curador Arutyun Zulumyan, no discurso de abertura da mostra, indicou que a intenção era chamar atenção para o papel da Igreja Ortodoxa na Rússia, reiterando que, apesar de acreditar em um tratamento respeitoso às instituições religiosas, era preciso atentar para o risco de fundamentalismo. Daí o título da exposição: a ambiguidade do termo *caution*, em inglês, funcionaria tanto como um pedido de cuidado, quanto como um aviso. Para o diretor do Centro Sakharov, Yuri V. Samodurov, “o tema era menos antirreligioso que anticlerical”, conforme reportagem de Steven Lee Myers para o New York Times (2003).

A mostra contava com 45 obras de artistas de diferentes origens. Dentre as mais provocativas, estavam a de Aleksandr Kosolapov – um pôster simulando um anúncio publicitário da Coca-Cola, representando Jesus como o garoto-propaganda, com os dizeres “este é o meu sangue” - e a de Alisa Zrazhevskaya: uma representação em papel-cartão em tamanho real de um ícone religioso, com um recorte na cabeça, para que os visitantes pudessem inserir seu próprio rosto e tirar uma foto, como certos painéis que aparecem, normalmente, em artações turísticas. O título era *Thou Shalt Not Carve Idols Unto Thee*, frase idêntica ao Segundo Mandamento do Decálogo na Bíblia, que, em português, é traduzido como “Não tomarás o nome de Deus em vão”.



Fig. 1 - *This is my blood* (2001), de Alexander Kosolapov. Tamanhos variados. (reprodução).

Os trabalhos de Kosolapov e de Zrazhevskaya, assim como a grande maioria das obras de *Caution, religion!*, foram seriamente danificados em um ataque ocorrido em 18 de janeiro, quatro dias após a abertura da mostra. Seis homens, membros da congregação religiosa São Nicolau em Pyzhi, avançaram sobre as obras com baldes de tinta preta e nelas escreveram com spray dizeres como “sacrilégio”, “blasfêmia”, “vocês odeiam a Ortodoxia” e “vocês são demônios” (BERNSTEIN, 2014, p.423). Eles foram presos dentro da galeria e levados pela polícia.



Fig. 2- Obras de Alisa Zrazhevskaya and Alexander Dorokhov vandalizadas, no Museu Sakharov, em 2003.

Pelo menos dois deles, Mikhail Lyukshin e Anatoly Zyakin, foram condenados, em fevereiro de 2003, por *hooliganismo* sob o Artigo 213 da Parte I do Código Penal russo, decisão de que apelaram para a corte de Zamoskvoretsky, em Moscou. No dia 11 de agosto, o tribunal decidiu retirar as acusações contra eles, alegando que não havia indícios de que houvessem cometido qualquer crime. Um dos argumentos do advogado de Lyukshin, Mikhail Kuznetsov, foi de que seu cliente havia agido de forma a combater o “ódio à religião”, supostamente estimulado pela mostra. Lyukshin e Zyakin contaram com o apoio de membros da Igreja Ortodoxa Russa, que realizaram um abaixo-assinado em seu favor e reuniram cerca de 500 religiosos em frente ao tribunal no dia do julgamento; essa manifestação, segundo uma matéria de agosto de 2003 do veículo russo Gazeta, assemelhava-se a uma “genuína cruzada, com música religiosa, ícones, cruzes e muitos representantes do clero”. O juiz decidiu ainda pelo prosseguimento das investigações, desta vez contra os responsáveis pela exposição. Com base no Artigo 282 da Parte 11 do Código Penal, o diretor do centro Sakharov, Yuri Samodurov, sua sócia Liudimila Vasilovskaia e uma das artistas participantes da exposição, Anna Mikhalchuk, foram acusados de incitação ao ódio religioso.

Segundo uma reportagem de 2004 do Moscow Times, no documento da acusação argumentou-se que “a justaposição de imagens como a cruz e a suástica causaram uma reação involuntária e natural”, referindo-se ao ataque contra as obras; além disso, que “os métodos usados para insultar objetos sagrados eram intoleráveis para a psique de um cristão de fé”. Em 15 de junho de 2004, a juíza responsável pelo caso, Natalia Larina, acatou a conclusão da defesa de que a acusação que pesava sobre os organizadores não era específica: para a corte, não estava claro *como* a incitação ao ódio religioso estava expressa na exposição, e a qual grupo étnico específico era direcionado. A juíza deu, então, um prazo de 5 dias para que as acusações fossem especificadas.

Em 4 de março de 2005, foi realizada no Museu e Centro Comunitário Andrei Sakharov, que havia recebido a mostra *Caution, Religion!*, uma conferência de imprensa chamada “Liberdade de Consciência e Arte na Balança da Justiça Russa”. A pauta do encontro era o julgamento contra Samodurov, Vasilovskaia e Mikhalchuk, e contou com os próprios acusados, além de advogados, estudiosos do mundo da arte e outros intelectuais, artistas e representantes de organizações de defesa dos direitos humanos, que se revezavam para falar. Em seu pronunciamento, Anna Mikhalchuk atentou para o fato de, durante o andamento do processo, ninguém parecer interessado na exposição em si ou nas intenções dos artistas ao realizarem aquelas obras. Por sua vez, Yuri Samodurov relacionou o julgamento ao repúdio e destruição

de obras modernistas pelos nazistas, que as consideravam “arte degenerada” e uma “ameaça à unidade do povo germânico”. Andrei Erofeev, chefe de departamento de arte contemporânea do Tretyakov State Gallery, lembrou que, enquanto se discutia a coerência ou não das acusações sobre a exposição e seus organizadores, os seis homens que a vandalizaram seguiam inocentados. Nesse contexto, foi abordada a crescente influência da Igreja Ortodoxa na vida da sociedade russa e em assuntos de Estado após o fim da União Soviética, o aumento de uma atmosfera nacionalista e o quanto isso poderia representar uma ameaça para a liberdade de expressão na Rússia.

Em 28 de março do mesmo ano, Yuri Samodurov e Liudmila Vasilevskaia foram declarados culpados de incitação ao ódio religioso, com base no ponto B do artigo 282 do Código Criminal russo, e sentenciados a pagar uma multa de 100,000 rublos cada (o equivalente a aproximadamente 5,8 mil reais). A promotora Kira Gudim havia pedido pelo encarceramento dos réus em uma colônia penal, o que foi recusado pela juíza. A artista Anna Mikhalchuk, a outra acusada, foi absolvida. Durante o julgamento dos pedidos de apelação dos condenados, em julho, cerca de dez pessoas assistiram à sessão, segurando ícones e rezando. Após uma fala do advogado de Samodurov, Yuri Shmidt, gritaram “Você não teme o juízo de Deus?” e “Anticristos!”. Os pedidos de apelação foram negados, e as sentenças, mantidas.

### 2.3 A *Queermuseu* e o conservadorismo brasileiro em 2017



Fig. 3 -Manifestação contra o fechamento da Queermuseu. Fotografia: Guilherme Santos (Sul 21)

Organizada pelo curador Gaudêncio Fidelis e realizada pelo Santander Cultural de Porto Alegre, a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* contava com 263 obras de 85 artistas brasileiros e com uma verba de 800 mil reais garantida via Lei Rouanet. A mostra, inaugurada em 15 de agosto de 2017, propunha a reunião de trabalhos artísticos de temáticas e tempos distintos, constituindo um museu ficcional, onde reflexões acerca do *outro*, de identidade de gênero e diversidade eram suscitadas não apenas pelas obras em si, mas por um diálogo entre elas. Trabalhos de épocas e estilos tão distantes quanto, por exemplo, *Busto de Jovem* (1889), de Pedro Américo e *Reconhecimento* (2008), de Sandro Ka, eram passíveis de ressignificação ao dividirem a mesma mostra, segundo o que o curador considerou uma “abordagem canibalista”, alusão ao manifesto antropofágico de Oswald de Andrade.



Fig. 4- *Cruzando Jesus Cristo com o deus Shiva* (1996), de Fernando Barril, óleo sobre tela (reprodução)



No início de setembro, entretanto, iniciaram-se as primeiras manifestações de repúdio à exposição: o advogado Cesar Augusto Cavazzola Junior, após visitar a mostra no Santander Cultural, escreveu uma matéria no site de cunho conservador *Locus* em que acusava a instituição de promover pedofilia, zoofilia e “arte profana” e questionava o apoio do Ministério da Cultura para a realização da mostra através da Lei de Incentivo à Cultura. O texto foi compartilhado na página da *Locus* na rede social *Facebook*, e, a partir daí, multiplicaram-se os comentários de aversão à *Queermuseu*, além de manifestações de indivíduos identificados com a direita ultraconservadora, como Felipe Diehl e Rafael Silva Oliveira, ou Rafinha BK. Ambos possuem canais no site *Youtube*, nos quais publicaram vídeos difamando a exposição, os artistas e o curador, repetindo as acusações de Cesar Augusto Cavazzola Junior.

Diehl prestou diversas visitas à mostra: em uma delas, gravou a si e às obras em uma série de quatro vídeos chamada *Pedofilia, Zoofilia e Hóstia de Vagina*; em outro momento, abordou seguranças do espaço, o artista Gilberto Perin e o curador Gaudêncio Fidelis, perguntando se eram pedófilos. As insinuações de que as obras eram uma apologia à pedofilia e um atentado à moral embasavam-se não em argumentação teórico-científica, mas no fato de que muitos dos trabalhos representavam, através de pintura, fotografia ou desenho, corpos nus. Tanto as obras em que a questão da identidade gênero aparecia de maneira mais explícita quanto as que originalmente não tratavam desta temática foram categorizadas por seus detratores como imorais e blasfemas.



Fig. 5- *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão, óleo sobre tela (reprodução).

Somam-se a estas acusações críticas à qualidade artística das obras. As publicações de Felipe Diehl e de Rafinha BK logo tiveram largo alcance nas redes sociais, angariando milhares de comentários de opinião semelhante, processo amplificado pela ação dos algoritmos conforme opera este tipo de mídia e de *bots*, ou “robôs sociais”, perfis automatizados cuja função é proliferar determinado conteúdo. Ao aumento exponencial de comentários virtuais contrários à *Queermuseu*, sucederam ações reais: agências do Santander foram pichadas, e ameaças foram feitas a representantes do banco e ao curador.

No dia 10 de setembro, a página oficial do Santander Cultural no *Facebook* divulgou uma nota em que declarava o cancelamento da exposição, na qual se desculpa com aqueles que se sentiram ofendidos e lamenta ter causado qualquer tipo de “desrespeito e discórdia”, acrescentando ainda que “algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas”, e que “quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana”. No último dia de visitação da exposição, o grupo ultraconservador de vertente liberal Movimento Brasil Livre (MBL) reproduziu, também na rede social *Facebook*, um texto do site *Jornal Livre*, de espécie semelhante aos de Diehl e Rafinha BK, enumerando as mesmas críticas à mostra.

O MBL concentrou seu repúdio no fato de que o projeto da exposição havia sido desenvolvido através da Lei de Incentivo à Cultura, e de que não havia uma classificação indicativa para a mostra, ainda que nenhum de seus integrantes tenha efetivamente visitado a exposição baseavam seus argumentos em reproduções de obras compartilhadas na internet, muitas das quais não integravam a *Queermuseu*. A classe artística e movimentos de defesa dos direitos LGBTQ protestaram contra o encerramento da mostra, tanto em artigos e em textos publicados nas redes sociais, quanto com uma manifestação em frente ao Santander Cultural dia 11 de setembro. Em outubro, negociações para que a exposição fosse realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) foram interrompidas a mando do prefeito Marcelo Crivella, que é também bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus e que tem nos seguidores da religião evangélica importante parcela do eleitorado.

Em novembro, o curador da mostra, Gaudêncio Fidelis, foi convocado para depor na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) dos Maus Tratos, presidida pelo deputado Magno Malta (PR-ES) e voltada à investigação de acusações de maus-tratos contra crianças e adolescentes. Sua condução coercitiva chegou a ser autorizada pelo ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) Alexandre de Moraes, mas após Fidelis reiterar que compareceria à sessão da CPI espontaneamente e um abaixo assinado com mais de 7 mil inscritos pedindo pela suspensão do pedido de condução coercitiva, este foi cancelado.

Após uma campanha de financiamento coletivo que arrecadou 1 milhão de reais, além de doações de artistas, a exposição foi novamente realizada, desta vez no Parque Lage, no Rio de Janeiro, sendo inaugurada no dia 18 de outubro de 2018, após 11 meses do seu fechamento em Porto Alegre. Conforme orientação do Ministério Público, a mostra contou com avisos de que seu conteúdo poderia conter “representações de nudez, sexo e simbologia religiosa”, além da recomendação de que menores de 14 anos deveriam estar acompanhados de responsáveis. Dessa vez, ela permaneceu em cartaz até a data programada.

### 3 ARTE NA CONTEMPORANEIDADE: ARENA DE DESENTENDIMENTOS?

#### 3.1 Paradoxos do(s) sistema(s) da(s) arte(s) na contemporaneidade

Após revisarmos os conceitos de escândalo, registros de valor, sistema da arte, paradigma da arte contemporânea, autonomia e heteronomia e como eles se articulam na contemporaneidade, além de investigar como evoluiu o *modus operandi* do escândalo artístico, tendo por base, ainda, dois casos recentes com as características de um escândalo e/ou *affair*, pudemos concluir o seguinte: os paradoxos do sistema da arte contemporânea, somados a aspectos da conjuntura econômica, cultural e social do campo artístico em questão, aumentam a suscetibilidade do escândalo artístico e do *affair* em uma dada sociedade. Examinemos, pois, que paradoxos são esses.

O primeiro paradoxo, e talvez o mais marcante, diz respeito a nosso entendimento do desenvolvimento do campo artístico em termos de sua autonomia e heteronomia. O processo de diluição das mesmas fronteiras que haviam garantido, até a segunda metade do século XX, a relativa autonomia do campo artístico, é fruto de seu próprio processo de autonomização. Inferimos que é precisamente pela capacidade de se autorregular e de alimentar a crença que o define - qualidades desenvolvidas após um processo gradual de autonomização - que o campo artístico e seus agentes puderam, sob a influência das forças de seu tempo e sociedade em questão, questionar, moldar e romper - ao menos relativamente - com as estruturas que haviam, justamente elas, permitido a diferenciação do campo artístico dos demais.

Exemplo disso foram os artistas que, a partir dos anos 60 e 70, com o intuito de superar as regras que mantinham coeso - e relativamente autônomo - o sistema da arte moderna, voltaram-se para uma produção cada vez mais próxima do mundo ordinário (“profano”), através da elaboração de *happenings*, *performances*, da apropriação de objetos e materiais do cotidiano, da incorporação de novas técnicas e tecnologias, do privilégio da ideia de processo sobre a obra final, do discurso sobre os aspectos formais da obra, etc. Em resumo, um dos principais paradoxos do campo artístico, o de seu direcionamento, devido a seu próprio curso histórico, à diluição dos critérios que o constituíram como tal, é semelhante, guardadas as devidas proporções, àquele relativo à cultura que, já nos anos 1950, Adorno havia observado: “o que parece ser a decadência da cultura é o seu puro caminhar em direção a si mesma” (ADORNO, 1998, p.4).

O segundo paradoxo que pudemos constatar ao longo da feitura desta pesquisa é consequência do primeiro: ainda que o objetivo da produção contemporânea fosse a de aproximar vida e arte, em um contexto de discursos que questionavam a exclusividade e elitismo do mundo da arte, o público não especializado não acompanhou essa transformação e, muito menos, esteve a par de que ela existia. Isso porque, se é a instituição escolar, como alega Bourdieu, a responsável, até certa medida, pela formação do público de arte, ela foi insuficiente para o atualizar a respeito das mudanças paradigmáticas que ocorriam no sistema da arte. Parte dessa insuficiência deve-se à tendência da escola a consagrar apenas obras do passado. Conforme o sociólogo:

A escola ocupa um lugar homólogo ao da Igreja (...): através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (...) A instituição escolar, que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado e tanto da produção como da consagração (pelo título escolar) dos consumidores apropriados, concede apenas *post mortem*, e depois de um longo processo, esse sinal infalível de consagração que constitui a canonização das obras como clássica pela inscrição nos programas (BOURDIEU, 2011, p. 169).

Isso ajuda a explicar, em parte, a grande lacuna que existe entre a tentativa da produção contemporânea de “dessacralizar” a arte e a disposição do público não iniciado para compreender um universo que, para ele, não é sagrado. É essencial observarmos esse fenômeno justamente pelo viés da crença, pois é este que ajuda a explicar, também, a diferença entre os universos de valor dos agentes do campo e do público não especializado: uma vez que não compartilhe da crença primordial que orienta as regras do jogo da arte, o espectador não especializado não estará ciente das transformações que ocorrem dentro do sistema da arte, e, consequentemente, da própria mudança no conceito de arte e objeto artístico.

Isso leva ao fenômeno citado no item 1.2 deste trabalho: dada a falta da percepção de um objeto como artístico, ou a falta dos esquemas interpretativos necessários para decodificá-lo, o espectador não especializado utilizará de registros de valor do mundo familiar para julgá-lo. Podemos observar esse processo nos dois casos descritos nos tópicos 2.2 e 2.3 deste trabalho: a obra *Et Verbum* (2011), de Antonio Obá, presente na exposição *Queermuseu*, por exemplo, apropria-se da figura da hóstia.



escândalo artístico e possível *affair*, esse conflito de registros de valor e esquemas interpretativos é um ingrediente-chave.

Dentro ainda deste segundo paradoxo, atentamos para essa outra consequência do relativo rompimento com as regras que orientaram o campo até a mudança de paradigma artístico: uma boa parcela dos artistas contemporâneos, ao objetivar imiscuir cada vez mais seu trabalho a outras esferas sociais, tem dificuldade de apresentar uma obra simbolicamente tão potente quanto seu discurso. O problema é que, se o público não especializado já encontra dificuldade para distinguir um objeto artístico de um objeto do mundo ordinário, a produção de trabalhos cada vez mais literais agrava essa situação, recusando o espaço da metáfora, tão caro para o universo artístico quanto para qualquer outro tipo de manifestação cultural.

### 3.2 A repercussão dos casos de Rússia e Brasil

Consideramos que o principal efeito do escândalo, para os atores envolvidos, é a reafirmação coletiva dos valores que se viram ameaçados. No caso do *affair*, tendência é que tanto os valores defendidos pelos denunciadores de uma manifestação artística quanto aqueles sustentados por seus defensores sejam, respectivamente, reforçados. O escândalo artístico (e seu possível derivado, o *affair*) pode ser visto, conforme Durkheim (JACOBSSON & LÖFMARCK, 2008), como um *ritual* que confronta transgressores e os condena a sanções, como a reação da própria opinião pública. Além disso, conforme Jacobsson & Löfmarck (2008, p. 208-209):

Um ritual é frequentemente uma resposta a um senso de crise ou insegurança a respeito de uma ordem moral, e rituais tendem a reduzir a incerteza acerca, por exemplo, do compromisso com valores ou comportamentos compartilhados (Wuthnow, 1987: 120, 132). O ritual ajuda a esclarecer como um grupo social traça as fronteiras entre o aceitável e o inaceitável; mas, uma vez que há muitos grupos, ele pode revelar, também, normas conflitantes. Além do quê, fronteiras simbólicas ou morais podem ser objeto de conflitos de interpretação e negociação. (...) O ritual pode levar ao conflito em vez de consenso. Mais que apenas reafirmar valores, o escândalo-como-ritual provoca a discussão desses valores; ele exige que um posicionamento moral seja tomado<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> "A ritual is often a response to a sense of crisis or uncertainty as regards the moral order, and rituals then reduce uncertainty about, for instance, commitment to shared values or behavioural options (Wuthnow, 1987: 120, 132). The ritual helps to clarify how a social group draws the boundaries between acceptable and

Isto é, para esses sociólogos, em um momento de crise ou insegurança na ordem moral, o escândalo-como-ritual serve funcionaria como uma saída para que os envolvidos criem um espaço de reafirmação dos valores que pregam. Mesmo se adotarmos a ideia de escândalo-como-teste (De Blic & Lemieux, 2005), ainda podemos compreendê-lo de forma semelhante, pois ele serviria como um desafio para comprovar – ou não – a adesão de um grupo de pessoas a determinada rede de valores; e, a seu fim, desencadearia a institucionalização de uma nova ordem moral.

Após o exame mais aprofundado de dois casos recentes de escândalo artístico, depreendemos que, de fato, o escândalo possui características de ritual e de um drama social, capaz de revelar aspectos importantes sobre a marcada segmentação entre diferentes grupos sociais e os valores por eles defendidos, e de reforçar, mais que enfraquecer, essa fragmentação. Um bom exemplo disso foram os efeitos do escândalo da *Caution, religion!*.

Após a contenda ter sido levada aos tribunais, a condenação dos responsáveis pela exposição reiterou, dentro da comunidade religiosa, a crença de que as obras eram, de fato, profanas; e, para os membros da classe artística, a crença de que era preciso combater a censura do regime pós-soviético, que, afinado com os valores da Igreja Ortodoxa, estava ferindo a liberdade de expressão dos artistas. Como reação, foi realizada, então, a exposição *Forbidden Art 2006*, que mesclava trabalhos de arte contemporânea russa com obras da Era Soviética que haviam sido rejeitados ou censurados em exposições anteriores. O intuito da mostra era, segundo Anya Bernstein (2014), justamente atentar para os casos de censura institucional e, ainda, autocensura. Entretanto, a repercussão da iniciativa não foi tão diferente da exposição *Caution, religion!*: o grupo ultranacionalista ortodoxo Narodnyi Sobor entrou com ações criminais contra os curadores Yuri Samodurov (ex-diretor do Museu Sakharov) e Andrei Erofeyev.

O novo *affair* repetiu a dinâmica anterior: a maioria da opinião pública inclinada a concordar com a iniciativa do grupo ultranacionalista *versus* uma minoria de membros do campo artístico que defendiam a exposição e os com ela envolvidos. Pela maneira como os valores religiosos, políticos e artísticos se estruturam social e culturalmente na Rússia, artistas e coletivos de arte seguem tendo dificuldade para produzir e expor produções que façam críticas

---

*unacceptable, but, since there are many groups, it can also reveal clashing norms. Furthermore, symbolic or moral boundaries can be subject to conflicts of interpretation and negotiation. (...) The ritual can lead to conflict rather than consensus. Rather than merely confirming values, the scandal-as-ritual provokes a discussion of values; it demands that a stand be taken*” (tradução nossa)



ao governo ou à religião. Se a tradição iconoclasta é antiga no país, a prática da censura não diminuiu após a abertura política nos anos 1990; pelo contrário, o que mudou foi apenas quem a executa: se antes era o governo soviético, agora é o novo corpo político, concentrado na figura do presidente Vladimir Putin, fortemente ligado à Igreja Ortodoxa Russa. Conclui-se, assim, que tanto os valores defendidos pelo campo artístico russo quanto os do corpo político e religioso foram reforçados, e não foi possível chegar a um consenso.

Apesar de haver semelhanças entre os casos russo e brasileiro, o que houve no Brasil em 2017 guarda, também, diferenças. Em primeiro lugar, não se pode dizer que houve censura nos moldes tradicionais: a iniciativa do fechamento da exposição não foi do governo, mas do banco Santander. Tratando-se de uma instituição privada, é de seu direito decidir sobre o tipo de produção artística que irá apresentar em seu espaço cultural. O sintoma que este *affair* revela é outro: a decisão do Santander Cultural de fechar cancelar uma mostra de arte voltada para questões fundamentais para a sociedade, como a identidade de gênero e sexualidade, entre outras, mas que, precisamente pela ausência de debate acerca delas, foram consideradas polêmicas, demonstram a diluição de fronteiras do campo artístico e a impregnação cada vez maior da lógica econômica nas decisões tomadas dentro do campo artístico, aspectos que tratamos anteriormente neste trabalho.

No momento em que uma instituição bancária opina sobre o conceito e a função da arte da maneira como fez o Santander Cultural na carta em que justificava o cancelamento da *Queermuseu*, diagnostica-se a interferência de uma instituição tradicionalmente heteronômica na definição de valores, por sua vez, tradicionalmente autônomos ao campo da arte; não surpreende, pois, que a visão da instituição a respeito da função da arte (“elevar a condição humana”) não coincidissem com os conceitos de arte defendidos por artistas, pesquisadores de arte, críticos e o público especializado, entre outros.

Além disso, o empenho de grupos ultraconservadores, como o MBL, em difamar a exposição, sobretudo divulgando e compartilhando material falso a respeito das obras – as *fake news* – nas redes sociais e propostas de criação de leis retrógradas por parte de membros de partidos conservadores, revelam outro aspecto importante do cenário brasileiro atual, e que se confirmou nas eleições para presidente de 2018: o fortalecimento da bancada evangélica no Congresso brasileiro e a conseqüente escalada do conservadorismo nas pautas por ele defendido.

Até porque a suspensão da exposição *Queermuseu* não constituiu um evento isolado. Em 13 de setembro de 2017, o Museu Nacional Honestino Guimarães, em Brasília, recebeu a visita do deputado federal do Partido Socialista Cristão (PSC) Marco Feliciano, que, além de ocupar o cargo público, também é pastor neopentecostal da Catedral do Avivamento. A mostra, que havia sido acusada de ser “semelhante” à *Queermuseum*, tratava da ditadura militar no Brasil e chamava-se *Não Matarás – Em Tempos de Crise é Preciso Estar com os Artistas*.

Na mesma época, a exposição *Cadafalso*, de Alessandra Cunha – de nome artístico Ropre -, que acontecia no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (Marco), foi denunciada, assim como a própria artista e a coordenadora do museu, Lucia Montserrat, à Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente (Depca) por deputados estaduais do Mato Grosso do Sul: Coronel Davi, do PSC, Herculano Borges, do Solidariedade (SD) e Paulo Siufi, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com o apoio de outros parlamentares, como Maurício Picarelli, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e Lídio Lopes, do Partido Ecológico Nacional (PEN), amparando-se no artigo 118 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Siufi classificou a mostra como “obscena” e “absurda”, e Davi pediu que o nome da artista constasse na lista de pedófilos do Estado. A mobilização girou em torno do quadro *Pedofilia*, que possui as inscrições “o machismo mata violenta humilha”. O Depca chegou a apreendê-lo para análise, devolvendo-o em seguida. A artista defendeu que o objetivo da exposição era tratar das diferentes formas de violência contra a mulher; entre elas, a pedofilia. A este argumento, o deputado Davi teria respondido: “é uma reflexão de pênis? De masturbação? É apologia sim ao crime. Que faça exposição na casa dela e não em lugar público, mantido por dinheiro público”.

Já em Jundiaí, no estado de São Paulo, o objeto de polêmica foi a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, cujo texto é de autoria de Jo Clifford, dramaturga transgênero, sob direção de Natalia Mallo e com a atriz transsexual Renata Carvalho no papel de um Jesus Cristo. A montagem, que já havia sido apresentada no Festival Internacional de Teatro (FIT) em 2016, em Belo Horizonte, e que seria reencenada no SESC Jundiaí em comemoração à 4ª Semana da Diversidade Sexual na cidade do interior paulista, foi barrada por uma ordem judicial no dia 15 de setembro. Em Porto Alegre, o advogado Pedro Geraldo Cancian Lagomarcino Gomes entrou com uma ação civil contra o município de Porto Alegre e a Pinacoteca Rubem Berta, onde a peça seria representada. Diferentemente do que ocorreu em

Jundiaí, porém, o juiz, José Antonio Coitinho, decidiu pelo indeferimento do pedido, alegando que “Não se pode simplesmente censurar a peça ‘O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu’, sob argumento de que estamos em desacordo com seu conteúdo. A liberdade de expressão tem de ser garantida – e não cerceada – pelo Judiciário. Censurar arte é censurar pensamento e censurar pensamento é impedir desenvolvimento humano”.

Coitinho acrescentou, em sua decisão, referindo-se ao texto que gerou a ação civil, que a definição de arte não deriva do juízo de gosto de cada um sobre determinada obra, e que a montagem em questão é indubitavelmente um trabalho artístico. A peça foi, pois, realizada normalmente. No início de outubro, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* voltou a São Paulo, no palco do SESC Santo Amaro, e a Belo Horizonte, na Funarte, ainda que deputados da bancada cristã, como João Leite (PSDB) tenham se oposto, alegando “escárnio da fé pública e da crença religiosa”, segundo reportagem do jornal mineiro Hoje em Dia.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) foi palco de episódio semelhante. Wagner Schwarz, foi acusado, por grupos conservadores como os Ativistas Independentes, Nas Ruas e o MBL, de praticar pedofilia durante sua performance *La Bête*, realizada na abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira – 2017*, no dia 26 de setembro daquele ano. A obra aludia à série *Bichos*, elaborada por Lygia Clark em 1960, que consistia em esculturas de alumínio flexível com inúmeras dobradiças, destinadas a serem manipuladas e reordenadas pelos espectadores. Em um momento em que o *status* do objeto artístico como obra única e imaculada estava sendo questionado no Brasil, Lygia Clark propunha a participação do espectador na feitura do trabalho artístico e, por conseguinte, uma obra sempre em processo, não fruto da ideia de um artista-gênio, mas da intervenção do público. Schwarz pareceu querer retomar esta ideia em *La Bête* – que carrega, em francês, um significado semelhante a “bicho” -: em frente a uma plateia composta majoritariamente por outros artistas, quedava-se nu e em posse de uma réplica de plástico da obra de Clark, deixando-se manipular por quem o assistia, como uma versão em carne e osso de *Os Bichos*.

Durante a performance, uma menina de quatro anos e sua mãe, a *performer* e coreógrafa Elisabeth Finger, tocaram os pés de Schwarz, que estava deitado no momento. A situação foi gravada em vídeo e divulgado nas redes sociais, atraindo logo a atenção do grupo MBL, que chamou a apresentação de “repugnante”, “erotização infantil” e “crime”, segundo o portal de notícias G1. Deputados conservadores e ligados à bancada evangélica, Jair Bolsonaro (PSC do Rio de Janeiro) e Marco Feliciano (PSC de São Paulo) também se pronunciaram a respeito,

acusando a performance de “pedofilia”. O prefeito de São Paulo à época, João Dória (PSDB), que já havia criticado a exposição *Queermuseu*, manifestou, sobre a performance, que “não se pode afrontar a família”, e que “a arte tem limites”, conforme matéria no Estadão.

O MAM respondeu às acusações, alegando que a sala estava devidamente sinalizada, informando que a performance envolvia nudez, e que o trabalho “não tem conteúdo erótico”. Além disso, reiterou que “o material apresentado nas plataformas digitais não apresenta este contexto e não informa que a criança que aparece no vídeo estava acompanhada e supervisionada por sua mãe. As referências à inadequação da situação são resultado de desinformação, deturpação do contexto e do significado da obra”, e concluindo: “A instituição acredita no diálogo e no debate plural como modo de convivência no ambiente democrático, desde que pautados pela racionalidade e a correta compreensão dos fatos”. Ainda assim, dia 30 de setembro, ocorreu uma manifestação em frente ao museu contra Schwarz e os envolvidos na realização da performance, cujos integrantes carregavam cartazes com dizeres como “Estão erotizando os teus filhos!”, e na qual funcionários do MAM foram agredidos e chamados de “pedófilos”. Museus, artistas e associações do ramo artístico prestaram, através de notas e manifestos, solidariedade ao museu.

Podemos concluir, pois, que o escândalo artístico e sua forma derivada, o *affair*, são capazes de revelar não apenas as diferentes redes de valores que vigoram em uma sociedade, mas, também, aspectos relacionados ao próprio campo artístico em questão. Assim, é possível compreender ainda como este se articula com as outras dimensões sociais, e, conseqüentemente, qual o seu grau de desenvolvimento, coesão, autonomia e/ou heteronomia. Reafirmamos que é a partir da crise e do conflito de valores, que, por sua vez, exigem um posicionamento moral da parte dos envolvidos, que podemos realizar um diagnóstico acerca da saúde moral de uma comunidade. Talvez seja possível, dessa forma, alterar o efeito do escândalo para que, como defendem De Blic & Lemieux, uma transformação social rumo ao consenso, e não mais ao dissenso, seja possível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, destacamos que o método utilizado para desenvolver as ideias neste trabalho foi o de uma costura gradual de argumentos, e não o costumeiro esquema de apresentação da teoria, seguido de exemplos e conclusão. Julgamos ser esta a melhor alternativa para tratar de um tema tão complexo quanto o escândalo artístico, uma vez que ele envolve não apenas campos tradicionais do conhecimento, como História e Sociologia, mas ainda, subáreas relativamente recentes de pesquisa, como a Sociologia Crítica, a Pragmática e a de Valores, além daquelas mais específicas ao universo artístico, como Sociologia, História, Teoria e Crítica de Arte. Assim, optamos por relacionar aspectos desses domínios com o escândalo artístico à medida que os apresentávamos no texto.

Em segundo lugar, a conclusão desta pesquisa é a de que o escândalo artístico merece um olhar atento por parte dos pesquisadores da sociologia e teoria de arte, uma vez que ele toca aspectos simbólicos, axiológicos e sociológicos que concernem a sociedade como um todo, de modo a servir como um revelador não apenas da ordem social e moral em questão, mas de tendências passíveis de serem traçadas. Para o fazer, no entanto, não basta analisarmos apenas o mundo da arte: devemos levar em consideração as tendências que perpassam o mundo contemporâneo como um todo, pois o sistema da arte reflete as transformações que nele ocorrem.

De acordo com o que foi constatado a respeito do paradigma da arte contemporânea - a diluição cada vez maior das fronteiras que constituíram o campo artístico como tal, a proximidade do mundo artístico e do não artístico, o enfraquecimento dos aspectos simbólicos na produção artística e a confusão entre os regimes de valor autônomos e heterônomos dele decorrente, etc. - e o que foi examinado a partir dos casos apresentados, acreditamos que a tendência para os próximos anos é de uma acentuação da suscetibilidade do conflito de diferentes ordens de valor. Ainda assim, é o *affair*, e não o escândalo propriamente dito, a forma de discórdia que aparecerá mais frequentemente.

Percebemos o peso da influência das transformações do mundo contemporâneo sobre o sistema da arte ao atentarmos para a diluição de fronteiras entre países, pessoas e mercadorias, para a vigência de uma Era da Informação, com o encurtamento das distâncias a partir do desenvolvimento de novas mídias e meios de comunicação instantânea, todos esses elementos marcas da globalização. É notável como notícias e informações são criadas e compartilhadas em tempo real, através da *internet*, muitas vezes por robôs virtuais - não havendo nem mesmo

mecanismos efetivos de verificação sobre a informação que consumimos -, o que pode ter um impacto decisivo sobre, por exemplo, o desenvolvimento de um escândalo artístico – vide o caso da *Queermuseu* -. Novas instituições, novos mediadores – o próprio termo “mediação” surge para substituir o termo “difusão” - e novas instâncias legitimadoras no mundo da arte, a multiplicação de feiras de arte e de Bienais ao redor do mundo, a internacionalização de artistas e de galerias – e, conseqüentemente, a sua desterritorialização -, todos esses fatores devem ser considerados pelo pesquisador da arte: se o mundo como um todo, e, além dele, o próprio sistema da arte, articula-se em rede, a pesquisa em arte não pode ser diferente.

Isto porque, tendo se tornado mais relativamente heteronômico, o campo artístico passa a sofrer cada vez mais influência do que ocorre nas outras dimensões da vida social. Ao tomar examinar o escândalo artístico, abre-se a possibilidade de o pesquisador explorar justamente essas zonas de intersecção e sobreposição que leva em conta uma análise em rede. Nesse contexto, é imprescindível que o estudioso da arte não se volte somente a questões que antes concerniam apenas ao campo: somente assim terá um arcabouço teórico e prático para compreender a arte na contemporaneidade.

Finalmente, ainda que tenhamos evitado atribuir um juízo de valor ao escândalo artístico ou ao *affair*, é certo que suas ocorrências marcam momentos de agitação social e de incompatibilidade – ao menos momentânea – entre determinados campos sociais e seus atores, mesmo levando-se em conta sua relativa heteronomia. Se o escândalo é *vantajoso* - ou não - para o campo da arte ou para qualquer outra esfera social, é material para estudos futuros, que podem vir a ser relevantes no sentido de aprofundar o estudo sobre as causas e efeitos deste fenômeno.

## REFERÊNCIAS

### Literatura e artigos científicos

ADORNO, Theodor A. **Prismas – crítica cultural e sociedade**. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, trad. São Paulo: Ática, 1998.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea** – uma história concisa. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

BERNSTEIN, Anya. Caution, religion! Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post-Soviet Art Wars. **Public Culture**, volume 26, n. 3, 419-448, setembro de 2014. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/3%20\(74\)/419/85782/Caution-Religion-Iconoclasm-Secularism-and-Ways-of](https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/3%20(74)/419/85782/Caution-Religion-Iconoclasm-Secularism-and-Ways-of)> Acesso em: dezembro de 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BULHOES, Maria Amelia (org). **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. P. Alegre, Zouk, 2014

FELDENS, Fernanda G; KNAAK, Bianca. Dois escândalos no século XXI: cruzamentos possíveis. In: XVI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7, 2018, Pelotas. Disponível online em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13488>.

HEINICH, Nathalie. **Sociologia da arte**. Tradução: Maria Angela Caselatto. Bauru, EDUSC, 2008.

\_\_\_\_\_. L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. **Politix**, v.18, n.71, p. 121-136, mar., 2005. Disponível online em: <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm>. Acessado em: janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. Aux frontières de la morale. **Connexions**, v.87, p.65-72, 2007. Disponível online em: <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-p-65.htm>. Acessado em: junho de 2018

\_\_\_\_\_. L'Art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs. **Hermès**, v.20, p. 193-204, 1996. Disponível online em : <https://www.cairn.info/publications-de-Heinich-Nathalie--13515.htm>. Acessado em: junho de 2018

\_\_\_\_\_. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v.04, n.02, p. 373-390, out., 2014.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOBSSON, Kerstin ; LÖFFMARCK, Erik. A sociology of scandal and moral transgression: the Swedish ‘Nannygate’ scandal. **Acta Sociologica**, v.51, p.203-216, set., 2008. Disponível *online* em: <http://asj.sagepub.com/cgi/content/abstract/51/3/203>. Acessado em: junho de 2018

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.

### **Publicações em periódicos, catálogos e websites**

AKINSHA, K. Orthodox Bulldozer. **ARTnews**, May 1<sup>st</sup>, 2004. Disponível em: <http://www.artnews.com/2004/05/01/orthodox-bulldozer/>. Acesso em: dez. 2017.

ARSENINA, Lera. Secular court supports religious zealots. **Gazeta**, 12 de agosto de 2003. Disponível em: <https://www.gazeta.ru/2003/08/12/Secularcourt.shtml>. Acesso em: janeiro de 2018.

BUTORINA, E. Manifestation of atheism recognized by court as criminal offense. **Vremia novostei**, 6 de julho de 2005. Disponível em <http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0507b.html>. Acesso em: janeiro de 2018.

CATÁLOGO: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Curadoria: Gaudêncio Fidelis. Santander Cultural. Porto Alegre, 2017.

CAVAZZOLA, C. A. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. **Locus On Line**, 6 de setembro de 2017. Disponível em <http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>. Acesso em: novembro de 2017.

Court returns case of Sakharov Museum director to prosecutor. **Mir religii**, 17 de junho de 2004. Disponível em: <http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0406a.html>. Acesso em: janeiro de 2018.

FEDOSENKO, V. Exhibit curators may be threatened with penal colony. **Rossiiskaia gazeta**, 4 de março de 2005. Disponível em <http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0503b.html>. Acesso em: janeiro de 2018.

CPI dos maus tratos suspende condução coercitiva de curador da “Queermuseu”. **O Globo**, 21 de novembro de 2017. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/cpi-dos-maus-tratos-suspende-conducao-coercitiva-de-curador-da-queermuseu-22094843>. Acesso em: janeiro de 2018.

FIDELIS, G. Texto de divulgação da exposição *Queermuseu*. Publicado em **Zero Hora**, 11 de agosto de 2017. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/curador-explica-como-sera-o-queermuseu-nova-exposicao-no-santander-cultural-9867491.html>. Acesso em: novembro de 2017.

KNAAK, Bianca. Mula sem cabeça e buçal de prata. **HuffPost Brasil**, 12 de setembro de 2017. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/bianca-knaak/mula-sem-cabeca-e-bucal-de-prata-a-23206154/>. Acesso em: dezembro de 2018.

MENDONÇA, H. Santander: “Caso Queermuseu mostra que são tempos de intolerância. Da direita, mas também da esquerda”. **El País**, 14 de setembro de 2017. Disponível em



<[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/14/politica/1505394738\\_622278.html?id\\_externo\\_rs\\_oc=FB\\_BR\\_CM](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/14/politica/1505394738_622278.html?id_externo_rs_oc=FB_BR_CM)>. Acesso em: novembro de 2017.

MEDETSKY, A. Freedom of expression or freedom of religion: what is the Sakharov Center trial all about? **Moscow Times**, 18 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0406b.html#07>>. Acesso em: janeiro de 2018.

MYERS, S. L. Moscow Journal; Art vs. Religion: Whose Rights Will Come First? **The New York Times**, 2 de setembro de 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/09/02/world/moscow-journal-art-vs-religion-whose-rights-will-come-first.html>>. Acesso em: dezembro de 2017.

NIKOLSKY, V. Problem of vandalism unresolved. **Credo.ru**, 7 de março de 2005. Disponível em <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0503a.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.

ROSCHINA, O.; KEVORKOVA, N. Crusade at the court. **Gazeta**, 12 de agosto de 2003. Disponível em: <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0308e.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.

Russia prosecutors seek sentences in religious hate Trial. **Associated Press**, 2 de março de 2005. Disponível em: <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0503b.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.

Sentence of organizers of “Beware, religion” exhibit upheld. **Portal-credo.ru**, 5 de julho de 2005. Disponível em <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0507b.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.

ANZ, Beatriz. A onda ‘QueerMuseu’ tentou cercar outras obras. Mas encontrou resistência. **El País**, 21 de setembro de 2017. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494\\_703601.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494_703601.html)>. Acesso em: novembro de 2017.

TAVARES, F. Como movimentos conservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Revista Época**, 15 de setembro de 2017. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>>. Acesso em: novembro de 2017.

YOUNG, C. Religion in Art? Nyet! Casualties in Russia’s culture wars. **Reason**, 23 de março de 2005. Disponível em: <<http://reason.com/archives/2005/03/23/religion-in-art-nyet>>. Acesso em: janeiro de 2018.

