

Censura à arte como supressão da esfera pública: observações filosóficas sobre *ativismo*, dissidências sexuais e de gênero

Guilherme Mautone¹

Resumo: O artigo trata da questão da *censura à arte* no contexto brasileiro recente, enfocando aqueles casos em que o ato censório foi motivado por uma tentativa de supressão das dissidências – pela via da arte – à normatização da perspectiva binária para a compreensão da *identidade de gênero* e da perspectiva heterossexual para a compreensão da *sexualidade*. O caso da exposição *Bio-I* do artista David Ceccon, em 2019, será escolhido como paradigma para a investigação da questão de censura por ter gerado um relevante debate público por meio de uma constelação discursiva (cobertura jornalística, textos de opinião, reflexivos, comentários públicos, etc.) que analisaremos, sobretudo, porque entre eles aparecem *enunciados pró-censura*. Dado o potencial de agenciamento das pautas LGBTQIA+ pela arte, ela ingressa, ao aparecer publicamente, numa franca disputa pelo espaço social e público que analisaremos a partir de Arendt (2007) e Rancière (2009 e 2019).

Palavras-chave: Censura artística. Artes Visuais. Filosofia da Arte. Política. Rancière. Arendt.

Art Censorship as Suppression of the Public Sphere: Remarks Concerning *Artivism* and Sexual and Gender Dissidences

Abstract: This paper examines the art censorship question in the recent Brazilian context, focusing those cases in which censorship was motivated by the suppression of artistic dissidences towards the conservative impulses of normatization of binary perspectives to understand gender and of heterosexual perspectives to understand sexuality. The case concerning the art exhibition *Bio-I*, by David Ceccon, in 2019, was chosen as a paradigm to the aforementioned examination due to its buzz in the form of public debates and discursive constellation around media cover, articles and essays, public statements, etc. These discourses will be analyzed especially because they present *pro-censorship arguments*. Given the potential of agency of LGBTQI+ agendas through art making and art presenting as means of disputing the social sphere, the question of public sphere or political lieu will be developed from Arendt's (2007) and Rancière's (2009 and 2019) philosophy.

Keywords: Art censorship. Visual Arts. Philosophy of Art. Politics. Rancière. Arendt.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: guimautone@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6230>.

Introdução

Ao longo deste artigo pretendo abordar a questão da *censura à arte* a partir de atos censórios recentes no contexto brasileiro que envolveram *necessariamente* questões relativas aos debates sobre gênero, sexualidade ou direitos LGBTQIA+. Nesse sentido, a censura esteve diretamente implicada numa tentativa de supressão daquelas dissidências sexuais e de gênero que, por meio da produção e da apresentação artística, procuravam justamente problematizar de modos distintos a normatização dos ideários binários para a compreensão da *identidade de gênero* e do ideário heterossexual para a compreensão da *sexualidade humana*.

Tomaremos, como uma espécie de *paradigma*² para a investigação da questão da censura à arte, a supressão das obras da exposição *Bio-I*, de David Ceccon, na cidade de Porto Alegre (RS) em 2019, analisando suas especificidades contextuais e, sobretudo, o enquadramento discursivo envolvendo o caso. Por um lado, a análise das especificidades contextuais da exposição e das obras de Ceccon permitirá alinhar este artista à tradição latina de artistas contemporâneos para os quais, dado o contexto social e histórico da América Latina do século XX e XXI, o fazer artístico e a resistência política andam lado a lado (Rolnik, 2009). E, por outro lado, a análise destas especificidades contextuais também permitirá ver no trabalho do artista gaúcho uma proximidade com as iniciativas *ativistas* (Colling, 2018) que, por meio do trabalho artístico, insurgem-se contra o tratamento da identidade de gênero pela perspectiva biológica, anatômica ou genética; e também contra o tratamento da sexualidade pela perspectiva heteronormativa. Já a análise do enquadramento discursivo que envolveu o caso a ser investigado, permitirá enquadrar os enunciados pró-censura que emergiram a partir do caso, analisando-os e oferecendo para eles contra-argumentos com finalidade refutatória.

Por fim, procuraremos tecer algumas considerações sobre a questão filosófica da política a partir do pensamento de Arendt (2007) e Rancière (2009 e 2019) especialmente por compreenderem, cada um a seu modo, que embora o espaço social e público seja determinante para a fundação da própria concepção de política, ele não é constituído sem

² Tomo aqui *paradigma* num dos sentidos específicos desenvolvidos por Thomas Kuhn, sobretudo em seu *Posfácio* de 1969 ao *A estrutura das revoluções científicas*, onde apresenta dois sentidos para o termo. Sua ideia é de que o primeiro sentido “indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas etc., partilhadas pelos membros de uma comunidade científica. [...] [Já o segundo sentido] denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de quebra-cabeças que, empregadas como modelos ou exemplos, podem substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da Ciência Normal” (Kuhn, 2001, p. 220).

disputa. Sobretudo em Rancière, a disputa política envolvida na constituição do espaço público é, antes de tudo, uma disputa ao nível estético.

O artigo se encontra dividido em quatro seções principais. Na primeira, farei uma breve retomada do monitoramento dos casos de censura às artes no contexto recente. Na segunda, realizarei uma análise do caso da exposição *Bio-I*, desdobrando investigações sobre as especificidades contextuais dela e do trabalho de David Ceccon. Na terceira seção apresentarei o enquadramento discursivo, marcado por enunciados pró-censura, que se seguiu à notificação do caso pela imprensa. E, por fim, na quarta seção farei as considerações sobre política e estética e sobre espaço social e público.

1. Episódios recentes de censura à arte

Embora o encerramento da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre, no ano de 2017, tenha se tornado uma espécie de marco para os casos recentes de censura ao nível nacional, não se pode deixar de registrar que a preocupação com os atos censórios no âmbito artístico e cultural e com as violações ao livre direito de expressão já se encontravam em processo de monitoramento, acompanhamento e historicização pelo menos desde 2014 no âmbito internacional. A fundação da *Freemuse – Arts and Freedom* em 2015, uma organização internacional que atua como canal de recepção, divulgação e debate sobre situações globais de censura à arte ou de violação ao direito pela livre expressão, é um exemplo relevante nesse trabalho de monitoramento. A organização registrou em 2015 junto a ONU um total de 469 casos de censura às artes ao redor do mundo e, num comparativo com os anos de 2014 e 2016, nota-se um incremento progressivo nos casos.³ Ademais, os casos relacionados pela *Freemuse* nos permitem avançar uma certa tipologia dos atos censórios, uma vez que eles se distinguem também em função de sua *natureza* e teor. Alguns são tipificados como simples litígios civis ou vetos governamentais; outros são ainda mais graves, abrangendo prisões, destruições patrimoniais, sequestros e, inclusive, ameaças de morte e assassinatos.

No contexto brasileiro, a *Freemuse* registra em sua plataforma online três casos paradigmáticos. O fechamento da já mencionada *Queermuseu* em 2017, a proibição de um ciclo de performances na Casa França-Brasil, na capital do Rio de Janeiro em 2019,

³ Os dados mencionados aqui podem ser acessados livremente na plataforma online da organização. Disponível em: <https://freemuse.org/>. Acesso em: 13.09.2021.

e as ameaças de morte contra a *rapper* e ativista transgênero Rosa Luz em 2020. Importante mencionar que, contudo, as entradas na *Freemuse* não significam *oficialidade*, ainda que nos coloquem no mapa dos países com situações de violação de direitos artísticos na atualidade. Cumpre mencionar, portanto, que as entradas deixam de registrar outros tantos casos de repressão na nossa história recente. Uma iniciativa brasileira que se encarrega de acompanhar e registrar outros casos de censura em solo nacional é aquela encabeçada pelo *Nonada – Jornalismo Independente* (Porto Alegre), chamada *Observatório de censura à arte*. A iniciativa registra, com particular fidedignidade e checagem de informações, uma quantidade significativa de outros casos no Brasil desde a deflagração da polêmica que encerrou a *Queermuseu* em 2017.⁴

De acordo com Oliveira (2020), o tema da censura à arte, especialmente nas artes visuais, poderá ser compreendido a partir da comparação de dois momentos peculiares no contexto brasileiro. Por um lado, o intervalo democrático entre os anos de 1964 e 1985 durante a Ditadura Militar. E, por outro, o intervalo dos últimos três (ou quatro) anos, de 2017 a 2020 (ou 2021). Ainda que estes momentos envolvam casos flagrantes de censura à arte, entre eles podem ser estipuladas diferenças significativas que merecem desdobramento. Por exemplo, no primeiro momento, a censura é transformada em política de Estado. Já no segundo, ela se dá por parte de agentes específicos, representantes da sociedade civil ou cidadãos particulares; mas não pode ser considerada como uma política sistemática implementada pelas autoridades executivas. No primeiro, ela é *política*, no segundo é *moral* (Oliveira, 2020, p. 221). Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) parecem corroborar essas ideias na medida em que não compreendem os atos censórios recentes como sistematicamente empreendidos por agentes estatais respaldados pela estruturação de uma política censória. Cito-os:

Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem [...] a autocensura (Castilho Costa & Sousa Jr., 2018: 33).

⁴ Os casos recentes monitorados pelo *Observatório de censura à arte* encabeçados pelo *Nonada* estão acessíveis também em plataforma online. Disponível em: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 13.09.2021.

Ainda que não se dinamizem sob o escopo da política estatal ou que não estejam amparados por um regramento para sua consecução, os atos censórios instauram invariavelmente por sobre o tecido social o medo e o receio e, como resultado, abrem as portas para o surgimento de mecanismos internalizados, *subjetivos*, de autocensura entre os diferentes sujeitos sociais, especialmente os artistas. Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) vão, inclusive, além dos dois momentos sugeridos por Oliveira (2020) e sugerem uma certa *ubiquidade* da censura na própria “formação histórica, política e cultural do país” (Castilho Costa & Sousa Jr., 2018: 20).

Contudo, é importante salientar que por mais que as modalidades de censura em 1964-1985 e em 2017-2021 se diferenciem socialmente como de caráter sistemático ou isolado e se tipifiquem filosoficamente como de natureza política ou moral; elas ainda assim se orientam por uma função repressiva central e, ademais, permitem-nos identificar o que está em jogo (ou em disputa política) no próprio espaço público. Em 1973 o álbum *Calabar*, de Chico Buarque, foi duramente censurado pelos agentes da Ditadura Militar e lançado como *Chico Canta*. A faixa 5, *Bárbara*, teve trechos inteiros suprimidos com o objetivo de abafar a insinuação metafórica do encontro amoroso e erótico entre duas mulheres presente na composição (“Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais / Onde estou, onde estais / Meu amor, vem me buscar / Vamos ceder enfim à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas”). A última estrofe citada, inteiramente suprimida da gravação, permite identificar que a atenção censória em 1973 estivera voltada, como também em 2017 com o *Queermuseu* e em 2019 com *Bio-I*, à questão da sexualidade desbordada do enquadramento heteronormativo.

Cumprе concluir, portanto, que na medida em que o Estado suprime o aparecimento dessa questão por meio da arte em 1973 e na medida em que os agentes públicos que o representam suprimem questões relacionadas à dissidência sexual e de gênero em 2017 e em 2019, então a supressão das dissidências sexuais e de gênero oriundas da produção e da apresentação artística é uma prática comum aos dois intervalos diacrônicos mencionados; permanecendo como um ponto fulcral de atenção da sociedade brasileira nos dias de hoje. Isso sugere, pelo menos inicialmente, que a censura no contexto brasileiro desborda de uma tipificação entre *sistemático/isolado* ou *política/moral*, conforme sugerido por Oliveira (2020), ainda que tal tipificação seja ilustrativa para abordar o tema da censura durante o período repressivo em nossa história recente. Talvez um caminho igualmente promissor seja o de pensar na censura, para além

de um enquadramento diacrônico, como um *mecanismo operativo* na sociedade brasileira, à luz do que Bourdieu (2019) estipulou como *habitus*:

O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores e gerador de estratégias que podem ser objetivamente conformes aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim (Bourdieu, 2019: 115).

Compreender a censura como um *habitus* implica, a partir da definição desse conceito, três coisas. Primeiro, e sobretudo, implica compreendê-la como uma *prática* não mais limitada a um ou outro momento histórico. Segundo, implica compreendê-la como um esquema de operação dupla; isto é, operando ao nível individual como matriz de percepções, representações e apreciações capazes de motivar ou estimular *ações* que são compreensíveis dentro de um campo social e opera, igualmente, ao nível social, intersubjetivo, como um pressuposto da própria adesão dos indivíduos às práticas que se estabelecem socialmente. E, terceiro, implica compreender a censura como o resultado dessa dinâmica individual e intersubjetiva dentro das peculiaridades do campo social, marcado pelas suas singularidades históricas.

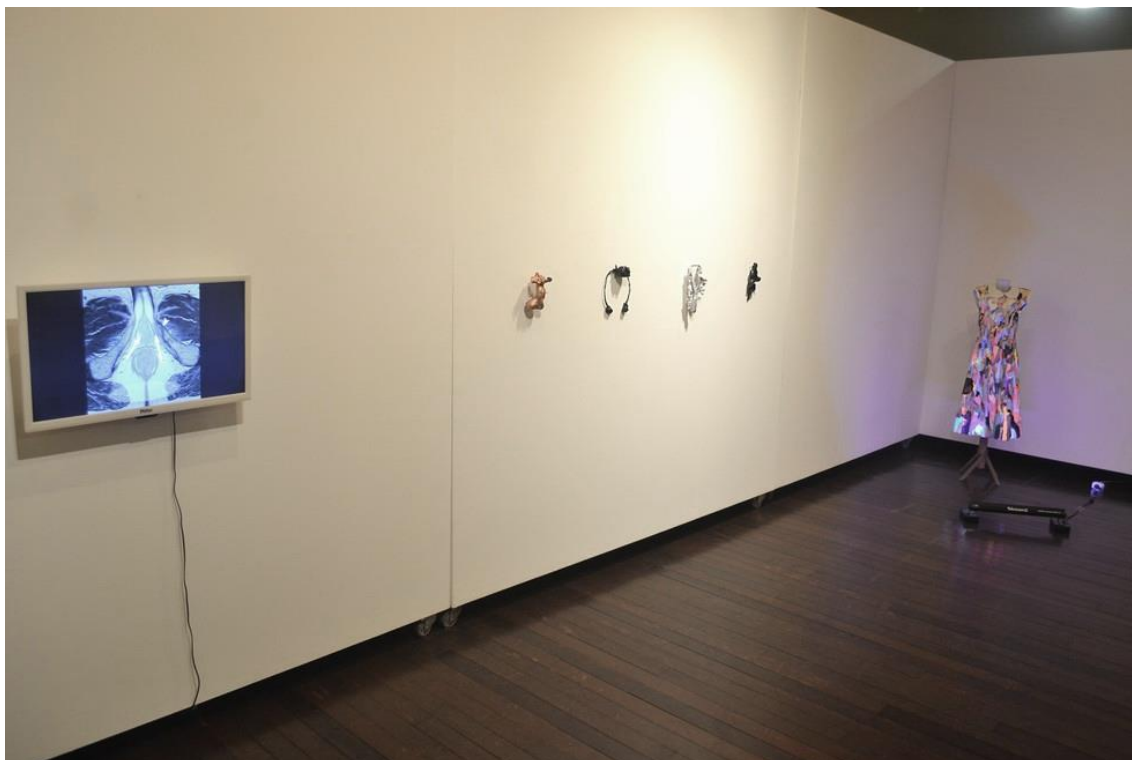
Quero sugerir com isso que um ato censório, ainda que expresse as particularidades de um momento histórico, é sempre uma *ação* inserida num campo de práticas cuja significação precisa, necessariamente, reportar-se a ele. Ademais, é preciso considerar que um ato censório cria, neste campo, certas reverberações, levando os agentes sociais que o percebem a reforçar as matrizes (ou esquemas) representacionais adquiridos ou a revisitá-las.

2. Bio-I: censura recente e especificidades poéticas e contextuais

No que se segue, gostaria de conferir especial atenção para um caso de 2019, registrado pelo *Observatório de censura à arte*, envolvendo a exposição *Bio-I* do artista gaúcho David Ceccon, ocorrido na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre (RS). No dia 27 de julho de 2019 a direção da pasta de Artes Plásticas da Prefeitura do município, representada pela funcionária pública de cargo comissionado, Adriana Boff, informou intempestivamente o artista – na abertura da exposição – da necessidade de remoção de algumas de suas esculturas do espaço expositivo sob justificativas de que não correspondiam ao que fora previamente acertado nas combinações expográficas. Mais

tarde, em entrevista ao jornal *Zero Hora*, depois que o caso passou a ser notificado pela imprensa, a representante da pasta alegou razões suplementares para a remoção dos trabalhos como, por exemplo, o fato de que o espaço seria habitualmente visitado por escolas (e, portanto, por crianças) e por outras instâncias dos poderes executivo, legislativo e judiciário (e, portanto, por políticos à esquerda e à direita).⁵ No caso, o que prevaleceu foi a decisão de Boff que, sem analisar junto com o artista outros encaminhamentos possíveis para evitar a supressão dos trabalhos⁶, acabou removendo as obras do espaço expositivo.

Figura 1: David Ceccon, *Bio-I*, 2019.
Registro de exposição na Pinacoteca Aldo Locatelli, no Paço Municipal, Porto Alegre, RS.



Fonte: David Ceccon. Acervo pessoal do artista.

⁵ A matéria de jornal na qual são trazidas afirmações e explicações por parte da agente responsável pelo ato censório pode ser encontrada em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/07/29/escultura-e-retirada-de-exposicao-em-espaco-da-prefeitura-de-porto-alegre.ghtml>. Acesso em 29.06.2021.

⁶ Na mesma matéria jornalística referida, o artista refere que alguns dos trabalhos expostos em Porto Alegre já haviam sido expostos em Paris, onde fez um intercâmbio artístico mediante bolsa da Aliança Francesa. Nessa situação, menciona que, por exemplo, uma placa com restrição de idade mínima foi afixada no espaço, alertando os possíveis visitantes. Expediente que, em Porto Alegre, poderia ter sido igualmente adotado como forma de contornar o argumento de que as obras trariam temas sensíveis à menores de idade por exemplo.

Na foto acima, a parede do espaço expositivo apresenta os trabalhos que foram selecionados pelo artista para serem exibidos, antes da remoção. Nela vemos quatro peças escultóricas da série *Small Untitled*, onde o artista investiga poeticamente as relações entre anatomia, genitalidade e identidade de gênero a partir das formas anatômicas geralmente associadas ao sexo biológico. Dessa série, a obra *Small Untitled II* foi o foco do ato censório. O trabalho remete sugestivamente às formas da anatomia humana em uma situação de fusão ou hibridização, como se estivessem *mescladas* em um só objeto. Ainda que toda obra de arte se preste à interpretação fundamentada pela atenção formal, ou seja, pela preocupação com os aspectos visuais imediatamente acessíveis aos observadores, não é do meu interesse realizar aqui uma leitura *formalista* do trabalho de Ceccon. Diferentemente disto, estou interessados em atentar aos modos através dos quais a disposição de objetos dotados de certas formas junto de outros objetos de outras linguagens (escultura, pintura, vídeo, etc.) suscitam certos sentidos quando aproximados. Meu interesse recaí, portanto, sobre a *trama de sentidos* que é gerada dentro de uma exposição e, mais largamente, pela *trama contextual* que uma exposição gera em relação às situações sociais e políticas que situam essa exposição e suas obras dentro do espaço público e em determinada quadratura histórica. Ademais, deve-se considerar que nossa interpretação artística é sempre aprimorada na medida em que consideramos também aquelas informações que os artistas eles mesmos oferecem como *justificativas intencionais* para seus trabalhos, trazendo assim à tona os temas que os interessam e que motivam suas investigações poéticas, ou seja, seu fazer e sua pesquisa.

Figura 2: David Ceccon, *Small Untitled II*, 2019. Objeto da série de cerâmicas *Small Untitled*.



Fonte: David Ceccon. Website / Acervo pessoal do artista.

Nesse sentido, é imprescindível voltarmos àquilo que os próprios artistas enunciam sobre seus trabalhos, informando-nos sobre suas motivações, intenções artísticas e objetos de investigação. No caso de Ceccon, seu interesse poético (ou produtivo) se volta aos mecanismos de *construção da identidade* e, sobretudo, da identidade de gênero. Na biografia do artista, em seu website, encontramos o seguinte trecho que informa claramente sobre suas motivações:

Em sua poética, interessa-se pelas ambiguidades das relações humanas e pelos mecanismos de construção, fragmentação e dissolução das identidades – e sujeitos – na sociedade contemporânea. Utilizando-se de conceitos como diferença, pós-identidade, autorrepresentação, reprodutibilidade, autobiografia e autoficção, explora os modos pelos quais performamos nossas existências sobre o mundo e transita por questões que tangem o biológico, o cultural, o fictício, o real e o virtual (Ceccon, *Sobre / Biografia no site do artista*, s/d.)

Não surpreende, portanto, que os interesses de pesquisa em arte de Ceccon – *relações humanas, identidade, subjetividade, autoficcionalidade, performatividade, biologia e cultura* na determinação subjetiva – tangenciem de modo central os debates relacionados à dimensão do gênero e da sexualidade e, ao operarem a partir desses enquadramentos conceituais, suscitem um debate sobre a sua diferença crucial em relação à heteronormatividade e à redução da identidade de gênero aos traços biológicos.

Figura 3: David Ceccon, *Montagem de Autorretratos com Armário*, 2014-2018. Impressões em tecido chiffon, 100 x 70 cm (cada). Exposição do II Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea.





Fonte: David Ceccon. Website / Acervo pessoal do artista.
Disponível em: <https://davidceconart.wixsite.com/>

Na série de fotografias *Montagem de Autorretratos com Armário* (2014-2018), Ceccon apresenta-se autorretratado em diferentes situações sob enquadramentos semelhantes. Ora usa marcadores culturalmente associados a uma *performance de gênero*, ora usa outros e, assim, apresenta-nos um conjunto de imagens nas quais algo relativo à identidade (de gênero) varia, ou flui, sugerindo sua possibilidade de transitoriedade. A presença da noção de *performatividade* em sua explicação da ideia de *identidade pessoal* e *autorrepresentação* remete, invariavelmente, à compreensão de Butler (2003) sobre a constituição do gênero. Diz ela:

[...] segundo a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa coerência [relativa ao texto, ou discurso, inscrito simbolicamente no corpo] é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna [...] por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos, atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos* no sentido de que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos*. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem estatuto ontológico separado dos vários atos que constituem a sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público [...]. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato *criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero* (Butler, 2003: 194 e 195, *itálicos meus*).

Embora estes aspectos atestem uma relação de extrema proximidade do trabalho artístico e da pesquisa poética de Ceccon aos dissidentes empreendimentos teóricos contemporâneos em relação à questão da identidade de gênero e da heteronormatividade, também é forçoso reconhecer sua situação como um artista inserido no contexto brasileiro

e latino-americano. Esse reconhecimento sobre sua inserção contextual nos obriga a considerar outros *dois* aspectos. Por um lado, (1) sua inserção no campo artístico brasileiro o coloca em ressonância e sinergia com o trabalho de outros tantos artistas de seu mesmo tempo histórico e, por outro lado, (2) o coloca como historicamente inserido numa linhagem de artistas que viveram, no passado, nos mesmos territórios que os artistas atuais.

Se levarmos em conta a questão da incorporação da dissidência sexual e de gênero na poética de Ceccon em relação a outros artistas de seu mesmo tempo e território, precisaremos lembrar do que vem sendo recentemente chamado de *prática ativista*, isto é, a junção de prática artística e de prática de resistência política. De acordo com Colling (2018), nos últimos anos o campo artístico brasileiro tem apresentado uma miríade exemplar de artistas que, por meio dos seus trabalhos de pesquisa teórica e prática, colocam em marcha verdadeiros projetos de dissidência sexual e de gênero. Estes, além de tomarem distância da (a) heteronormatividade no que diz respeito à compreensão da sexualidade e do (b) enquadramento binário no que diz respeito à compreensão da identidade de gênero, insurgem por meio da prática artística em relação a tais perspectivas. Para Colling (2018) esses traços são indícios fortes de uma *prática ativista* calcada numa *política da diferença* responsável por problematizações contundentes sobre os pressupostos biológicos na compreensão da identidade de gênero e da imposição da heteronormatividade como matriz sexual exclusiva ou generativa. O pesquisador indica, sobretudo, um rol de cinco características principais presentes nas *práticas ativistas* de artistas individuais ou coletivos artísticos, a saber:

(1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; (2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; (3) explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes; (4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente; (5) rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade (Colling, 2018: 161 e 162).

Longe de oferecer um esquema genérico sobre as *práticas ativistas* no Brasil recente, a proposta de Colling consubstanciada no rol de características supracitada, suscita uma

delimitação aproximativa que nos permite levar em consideração aquilo mesmo que está em jogo na *produção artística* no país e que envolve, de modos distintivos, também camadas de *resistência política*. Um exemplo paradigmático nesse sentido seria o trabalho de Randolpho Lamonier, especialmente seus estandartes.

Figura 4: Randolpho Lamonier, *Profecias*, 2018. Costura e bordado em tecido. Série. 155 x 185 cm.



Fonte: Acervo do artista. Exposição Mitomotim, Galpão VB - Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, 2018.

No entanto, se, agora, levarmos em conta a comunhão entre prática artística e prática de resistência na poética de Ceccon em relação aos artistas de outro tempo histórico, mas do mesmo território, então precisaremos lembrar da tradição de luta política por meio da arte na América Latina e também dos artistas que produziram sob a opressão da censura nos regimes que marcaram estas regiões. É importante lembrar, nesse sentido, que a prática de resistência política associada à produção artística e cultural não se dá de modo *iconoclasta* nem no contexto recente, nem só no Brasil; porém se constitui como uma marca da arte contemporânea produzida na América Latina desde os anos 60. Conforme afirma Rolnik (2009):

O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer,

levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de sofrer uma violência do Estado, podendo ir da prisão à tortura e chegar até a morte (Rolnik, 2009: 156).

O ponto de Rolnik (2009) é que a criação artística no contexto dos anos 60 na América Latina ingressa num inevitável regime de *ambivalência* produtiva. Por um lado, os artistas são essencialmente animados – em sua leitura, pelo mal-estar diante das condições sociais e das opressões totalitárias – a incluir em suas poéticas nuances políticas que evidenciem esse mal-estar e essa opressão; isto quando não fazem destes temas motivos centrais, ou *medulares*, da criação artística. No entanto, por outro lado, ao reconhecerem a censura e a opressão como políticas sistemáticas do Estado repressivo, paradoxalmente têm sua prática artística *inibida* pelo receio da opressão em suas diferentes facetas, seja por meio da censura, seja por meio da perseguição, da tortura e do assassinato. Componente que chamamos de *autocensura*.

Freire (2006), em seu homônimo *Arte Conceitual*, além de corroborar com Rolnik (2009), também apresenta de modo particularmente preciso de que modo as práticas artísticas contemporâneas no panorama internacional e que já elaboram desde sua origem práticas de *desmaterialização* (Lippard, 1971) dos suportes tradicionais e de hibridização entre contextos de apresentação propriamente artísticos e contextos de apresentação cotidianos (misturando, portanto, entre *arte e vida*) ganham na América Latina e no Brasil um terreno particularmente fértil para o seu desenvolvimento. Isso leva os artistas conceituais latinos a desenvolver práticas diretamente interessadas pelos contextos sociais e políticos. Diz ela:

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e pelo ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu. [...] É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida. Frequentemente são ações que ao se situar num corpo mais amplo (social e político) incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando as esferas do público e do privado (Freire, 2006: 10 a 11).

Ao considerarmos, conforme indicamos inicialmente, os modos pelos quais David Ceccon compreende e justifica sua produção artística e sua pesquisa poética – isto é,

considerando as matrizes conceituais que o próprio artista recorta e enuncia para empreender sua pesquisa e para articular sua produção – seremos impelidos a reconhecer que sua obra é internamente dinamizada por um impulso crítico direcionado, sobretudo, à *delimitação essencialista da identidade humana* por meio da noção biológica de sexo e suas variantes anatômicas e genéticas. Isso o posiciona, em certo sentido, como um artista cuja prática opera – por meio de diferentes expedientes, dispositivos e suportes artísticos – uma dissidência em relação aos enquadramentos convencionais e históricos que procuraram pensar a identidade de gênero por referência à biologia e a sexualidade por referência à matriz heterossexual. A crítica e a dissidência fazem com que seu trabalho seja naturalmente político, pois insurgente – ainda que não opere ao nível do proselitismo ideológico ou teórico. Daí, portanto, sua proximidade tanto com os seus contemporâneos que, na acepção de Colling (2018), promovem *práticas artivistas*, quanto com o próprio legado da arte contemporânea brasileira e latino-americana interessada, no mais das vezes, pela conjuntura social e política. E, como no passado, a incorporação da crítica e da dissidência pela arte rendeu-lhe a censura.

À título de encerramento da seção, gostaria de retomar o problema da relação entre arte e política ou arte e sociedade, especialmente porque esta parece ser uma questão que volta a se colocar. E ela se coloca normalmente na esteira de uma objeção aos artistas que ousam misturar arte e vida em suas obras e ousam pensar artisticamente também a sociedade e a política. Não é de hoje que a produção artística em artes visuais, literatura, teatro, música ou em outros gêneros artísticos concentra sua atenção aos temas sociais ou políticos; ou, complementarmente, aborda-os por meio da criatividade elaborativa dessas condições inerentes à vida humana em sociedade. Na medida em que encaramos a arte como um tipo muito específico e peculiar de produção dotada de historicidade e de uma vinculação intrínseca à sociedade em que é produzida (Gombrich, 1960), então também estaremos autorizados a compreender o artístico como uma espécie de produção orientada por suas próprias *práticas sociais*. Nesse sentido, cumpre também mencionar que não só o âmbito da produção se encontrará lastreado por um conjunto de *práticas sociais artísticas*, mas os âmbitos da circulação desses objetos, da sua apresentação, apreciação e, sobretudo, do seu debate também serão lastreados pelos aspectos sociais e culturais. Desde tal perspectiva, a arte é algo *contextualmente* permeado, de modo que a descrição e análise de seus diferentes processos corresponde a um trabalho ao nível de uma *ontologia social da arte* (Mautone, 2021). Luhmann (2000), Bourdieu (2002), Becker

(1982), Danto (1964) e, por fim, Heinich & Schapiro (2012) corroboram essa perspectiva, ainda que sob interesses e objetivos distintos. Uma concepção *contextualista* (Mautone, 2021) em relação à arte é aqui tomada, portanto, como um pressuposto teórico.

Estando intrinsecamente inserida nas práticas socioculturais e sendo por elas determinada em alguma medida, a arte naturalmente se interessa pelos assuntos humanos, colaborando com eles por meio das peculiaridades de sua formatividade e produção. Os preceitos fundamentais de Candido (2009 e 2014) – ao igualmente reconduzirem a arte para o tecido vivo dos contextos humanos, urdidos por meio das práticas sociais e das distintas quadraturas históricas – já anunciavam que tal problemática nunca se dera sob o truísmo de um mero espelhamento das condições sociais e históricas; mas sim sob a dimensão de um trabalho artístico caleidoscópico capaz de transformar essas condições para, ao fim, oferecer algo já muito diferente delas. O ponto aqui é que a arte não é uma mera *reprodução* dessas condições, mas uma apresentação modulada de certos aspectos delas sob outras linguagens capazes de variá-las mediante o trabalho poético e, sobretudo, de investigá-las. A não-trivialidade dessa relação entre arte e as condições sociais e históricas que a sustenta também é, desse modo, outro pressuposto teórico.

3. *Bio-I* e os argumentos pró-censura

Uma ou duas semanas depois do ato censório, saí publicamente em defesa do artista por meio de um texto reflexivo também publicado no jornal *Zero Hora* (Mautone, 2019). No texto em questão, procurei problematizar, sobretudo no contexto de 2019 e pós-*Queermuseu*, a presença da censura no ambiente artístico, indicando que a censura à arte correspondia a um modo peculiar de enxugamento do espaço público e do direito à expressão. O texto foi recebido com entusiasmo, mas também foi criticado especialmente por leitores do jornal através de comentários nas mídias sociais. *Grosso modo*, tomarei os comentários ao texto mencionado como *enunciados*. E entendo que esses enunciados avançam, quase sempre de modo elíptico, certos argumentos precisamente porque dependem de comprometimentos filosóficos não explicitados pelos seus enunciadores. Nesse sentido, esses enunciados, dotados de argumentos, avançam certas *teses* sobre o mundo, a natureza das coisas e assim por diante, que exigem debate e argumentação. No que se segue, pretendo abordar *filosoficamente* essas críticas, desenvolvendo-as como argumentos e discutindo-as. Para tanto, irei tomá-las como *argumentos pró-censura*.

Embora não sejam bons argumentos do ponto de vista filosófico, são argumentos importantes para compreendermos o que estava em jogo no contexto do ato censório de 2019.

Do ponto de vista da natureza dos argumentos pró-censura, podemos tipificá-los dentro de quatro grandes eixos: (a) *argumentos ontológicos*, (b) *argumentos estéticos*, (c) *argumentos administrativos/institucionais* e, por fim, (d) *argumentos psicológicos*. Resumidamente, *argumentos ontológicos* procuram peremptoriamente negar ao trabalho de Ceccon a sua evidente natureza artística, afirmando-o como sendo dotado de outra natureza, identidade ou *essência*. Os *argumentos estéticos* são desdobramentos dos ontológicos, e negam a natureza artística com base na incapacidade de produzirem sensações de beleza, deleite, agrado, encanto e etc. aos seus contempladores. Já os *argumentos administrativos/institucionais* avançam teses sobre o uso do espaço público para a exibição de arte baseando-se em valores tradicionais. E, por fim, os *argumentos psicológicos* procuram simplesmente afirmar, numa espécie de falácia *ad hominem*, que por ser um louco, o trabalho produzido por Ceccon não deveria nem ser exibido, pois resulta da sua suposta loucura. O quadro sinóptico abaixo apresenta um resumo dos comentários, relacionando sua respectiva tipificação. Entretanto, os comentários na íntegra podem ser acessados publicamente por meio do link do artigo no jornal.

Quadro 1: Quadro Sinóptico relacionando enunciados a tipificação argumentativa

Enunciados com argumentos pró-censura relacionando tipificação	
Tipos de argumento	Enunciados
(a) <i>Argumento ontológico</i>	“A reprodução de bengas e cherecas é feita por qualquer ignorante. Vide as pichações em banheiros e demais espaços públicos. Parece que é a única coisa que o brasileiro medíocre é capaz de produzir. E agora quer chamar de “arte””
	“enfia no bumbum esta arte pqp, espaço público , queremos arte não lixo”
(b) <i>Argumento estético</i>	“A arte que deveria encantar causa repulsa. Simples”
	“Passe a produzir obras de qualidade, que chame a atenção por causar encantamento e não repulsa”
(c) <i>Argumento administrativo / institucional</i>	“Em espaços PÚBLICOS há que se ter muito mais cuidado COM TUDO. Em espaços PRIVADOS há mais liberdade e possibilidade de escolhas.”

	“financiado com dinheiro público é lixo, se não é lixo aluga uma sala e cobra ingresso, ng vai pagar para olhar esta porcaria”
(d) <i>Argumento psicológico</i>	“Isso aí é arte? o autor dessa porcaria é doente!!!!!!!!!!”

Autor, *Quadro Sinóptico relacionando enunciados a tipificação argumentativa*, 2021.

3. a. Argumentos ontológicos pró-censura

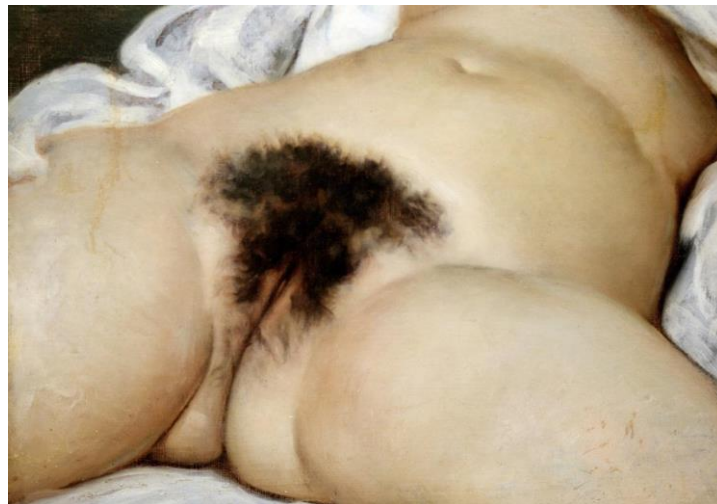
De modo geral, os argumentos ontológicos estão presentes de modo implícito nos enunciados que avançam afirmações sobre a natureza da obra de Ceccon como, por exemplo, “*x é pornografia*”, “*x é pornográfica*”, “*x é lixo*”, “*x é vandalismo*” e assim por diante. Todas as demais variações dessa injunção também serão tratadas como argumentos ontológicos e tomam uma mesma *forma argumentativa*. E isso pela simples razão de que, ao serem enunciados, procuram recusar o *estatuto de obra de arte* ao objeto produzido por Ceccon, tratando-os, sob auxiliar ajuizamento valorativo, como uma outra coisa de menor importância.

Chamo esses argumentos de ontológicos devido ao fato de que avançam, mediante proposições afirmativas, teses sobre a natureza ou sobre a identidade de certas coisas – no caso a escultura de Ceccon. Os enunciados afirmativos deste tipo são, de um ponto de vista lógico, *ou verdadeiros ou falsos*, de modo que verdade e falsidade são propriedades relativas à própria linguagem e ao modo como ela articula os fatos. Se o enunciado “*Fulano é solteiro*” for verdadeiro, então ele deve *necessariamente* nos informar sobre o fato de que Fulano não é, *de fato*, casado e nem namora outra pessoa. E, portanto, atribuí a Fulano uma característica ou identidade do ponto de vista *ontológico*. *Mutatis mutandis*, o mesmo raciocínio se aplica aos enunciados que afirmam algo sobre os objetos produzidos por Ceccon. Quando enunciam que são “*pornografia*”, “*lixo*” ou “*vandalismo*”, então pretendem afastar a sua *qualidade de obra de arte* e rejeitar essa natureza a eles; ou seja, procuram, de modo elíptico, afirmar que esses objetos não são obras de arte. Estes enunciados aparecem à revelia de uma série de fatos importantes que, sequer, são levados em consideração. Embora os objetos produzidos por Ceccon tenham sido feitos por ele, que é um artista reconhecido; embora estivessem presentes em um contexto expositivo voltado à apresentação de arte, no caso uma galeria; embora tenham sido reconhecidos por uma infinidade de pessoas como sendo obras de arte; e, por fim, embora tenham até mesmo uma semelhança com uma série de obras de arte tradicionais,

todos estes *atos* não foram levados em consideração ao afirmar que se tratavam de lixo, vandalismo ou de pornografia.

Um dos enunciados tipificados como contendo um argumento ontológico é particularmente importante. Ele diz, conforme citamos anteriormente, que a reprodução de genitais por meio de imagens é uma prática de atos de vandalismo e nunca uma prática artística. Se fossemos reconstruir esse argumento, ele seria basicamente o seguinte: *Se algo apresenta uma reprodução de genitais, então esse algo é vandalismo e não é arte; a obra de Ceccon apresenta uma reprodução de genitais; portanto, a obra de Ceccon é vandalismo e não é uma obra de arte.* Em lógica, chamamos esse raciocínio de *modus ponens*, ou seja, uma forma de argumento que, embora estrutural e formalmente válido, pode sim acarretar uma conclusão *falsa*. O argumento por *modus ponens* afirma como uma premissa um condicional (“Se *x*, então *y*”), depois afirma o antecedente desse condicional para um caso particular (“Dado que *x*”) construindo, assim, uma *hipótese*; e concluí, em função do arranjo estrutural lógico do próprio raciocínio, o consequente da premissa condicional (“Então *y*”). Ainda que este argumento seja válido do ponto de vista do arranjo lógico de suas diferentes estruturas sintáticas, é forçoso admitir que sua *validade lógica*, dada seu arranjo estrutural, não torna aquilo que ele afirma por meio da conclusão do argumento algo *verdadeiro*. Assim, a tarefa refutatória da tese apresentada sob este argumento consistirá em mostrar que a primeira premissa (a afirmação condicional, “Se *x*, então *y*”) é falsa. E isso se faz indicando que existe pelo menos um *x* que não implica, *necessariamente*, um *y*. Para o caso específico, a refutação consistiria em indicar ao menos *um* caso onde a reprodução imagética de um genital não implica, ou não é, um ato de vandalismo.

Figura 6: Gustave Courbet, *A origem do mundo*, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm



Fonte: Museu D'Orsay, Paris, França.

Escolher, portanto, entre inúmeras obras de arte amplamente reconhecidas como tais e que apresentem a reprodução imagética de genitais servirá como refutação, mostrando que a afirmação condicional (a *hipótese*) é, em si mesma, *falsa*; e que, por ser falsa, não garante a solidez da conclusão do argumento ainda que ele seja dedutivamente válido. Se quisermos, no entanto, sair da seara artística – dadas as questões intrincadas relacionadas, por exemplo, à natureza da arte – poderemos sugerir um outro caso no qual a reprodução imagética de genitais não é necessariamente vandalismo, nem lixo e, muito menos, pornografia (que são as variações temáticas ou semânticas do argumento em *modus ponens* reproduzido acima e presente no enunciado). E, para tanto, bastará folhar um livro de anatomia humana empregado, por exemplo, num curso superior de medicina para reconhecermos que existem, *de fato*, outras reproduções imagéticas de genitais que não são pornografia, muito menos vandalismo ou lixo.

Poder-se-á, complementarmente, objetar ao meu contra-argumento com base na ideia de que a natureza de uma coisa é sempre estipulada sobretudo pelo modo como essa coisa é usada. Objeção presente no enunciado “*x é pornográfica*” ou “*o uso de x é um uso pornográfico*”. Nesse sentido, não haveria uma natureza intrinsecamente determinada – na arte, na pornografia, no vandalismo e no lixo – e que determinaria essas coisas tais, mas essas naturezas seriam delimitadas na medida que um *certo uso* as delimita. Assim, uma coisa seria *pornográfica* na medida em que se presta, por um usuário específico, a um uso erótico com finalidade autosatisfatória. Embora essa objeção pareça promissora, ao considerarmos as especificidades do caso envolvendo a exibição da escultura de Ceccon na exposição *Bio-I*, nenhum tipo de uso erótico ou autosatisfatório está ali sendo incitado, motivado ou, até mesmo, sugerido pelo artista. Suas obras não foram expostas neste espaço específico com a expectativa de que a audiência as tomasse enquanto objetos eróticos; mas sim com a expectativa de que fossem tomados enquanto obras de arte, provocadoras de discussão, debate, pensamento, e assim por diante. Portanto, a objeção sobre o *significado como uso* para designar a escultura de Ceccon enquanto pornografia também não é válida. Ademais, o uso de obras de arte com finalidades pornográficas (*i.e.*, autosatisfação erótica) não corresponde em hipótese alguma ao uso socialmente esperado e socialmente consolidado (poder-se-ia dizer, *consuetudinário*) de obras de arte. Resumidamente, não é algo culturalmente estabelecido que consumemos em galerias nossos mais íntimos desejos sexuais.

3. b. Argumentos estéticos pró-censura

O *argumento estético* deriva, em certo sentido, do argumento ontológico. Porque há uma expectativa de que as obras de arte sejam objetos essencialmente vinculados às noções consensuais desenvolvidas ao longo da tradição artística na qual nossos próprios conceitos e ideias sobre arte foram formados. A questão da *beleza* (como arranjo de composição ou formal), do *deleite*, do *encantamento*, do *agrado* aos sentidos e, por fim, do *prazer estético* foram todas questões tradicionalmente desenvolvidas ao longo da história da arte e da história da filosofia (da arte) para identificar e definir as obras de arte. E correspondem ao que Carroll (2001) denominou *teorias estéticas da arte*.

No entanto, “a arte não evolui; mas muda” (Gullar, 1982, p.48); ou seja, ela não se transforma supostamente aprimorando progressivamente suas qualidades tradicionais, mas se transforma modificando-se ao nível ontológico de seus próprios estilos e suportes que, por sua vez, acarretam outros processos receptivos ou estéticos. O encerramento do modernismo nas artes visuais acompanha, por exemplo, um processo paulatino de deslocamento dos interesses produtivos artísticos calcados nas noções de beleza e de sublimidade e que foram desenvolvidos pelas teorias estéticas tradicionais. A contemporaneidade em artes visuais é justamente marcada por um abandono dessas categorias explicativas da recepção artística em termos de prazer estético ou encantamento e do advento de novas categorias receptivas para explicar como, atualmente, poderemos nos relacionar e valorizar a produção artística contemporânea. A *interpretação*, a *discussão crítica*, a *pesquisa*, o *comentário histórico* e a *formulação de narrativas* (Carroll, 2001) são exemplos candentes de novas relações que a sensibilidade poderá estabelecer atualmente com a arte, sobretudo a contemporânea. Nesse sentido, a arte não é mais produzida na contemporaneidade com a finalidade de encantar, suscitar a experiência do belo, do prazer desinteressado e assim por diante; mas, sobretudo, com a finalidade de inquietar, fazer pensar, fomentar a reflexão crítica.⁷

⁷ Foge do escopo deste texto abordar de que modos as teorias estéticas tradicionais formataram os modos de recepção da arte e de que modos ainda estão presentes, no mais das vezes de modo deletério uma vez que avançam preconceitos contra a arte contemporânea, em nossos debates cotidianos sobre o artístico. No entanto, essas discussões foram feitas alhures e de modo pormenorizado. Vide Guilherme Mautone, *Descredenciamento estético e habilitação narrativa : a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/134323>. Acesso em: 13.09.2021.

O pedido por beleza, sublimidade, encanto e deleite diante de obras de arte contemporâneas condiz, portanto, não só a um pedido *anacrônico* e que não leva em consideração a própria historicidade do artístico; mas condiz também a um flagrante caso de *filisteísmo*, onde a arte e, de modo geral, a intelectualidade e o pensamento crítico e criativo, são rejeitados e desprezados. E o impulso *anti-intelectual* que estofa todo filisteu é, como sabemos bem, um traço bastante conhecido na sociedade brasileira atual.

3. c. Argumentos administrativos/institucionais pró-censura

Os *argumentos administrativos/institucionais* defendem que obras de arte feitas com financiamento público não podem ser “lixo”, ou “vandalismo” ou “pornografia” e, nesse sentido, também dependem de pressupostos dos argumentos ontológicos. No entanto, realizam uma *confusão conceitual* entre os processos que dão certos valores ou *definem* uma obra e os complexos processos que determinam o que e quem recebe financiamento público, por exemplo, oriundo de repasses do Estado. É preciso destrinchar essa confusão entre qualidades, valores e procedimentos institucionais/estatais para atacar esse argumento, de modo que desdobre dele a seguinte ideia correlata: o estado deve usar o dinheiro público para financiar obras que apresentem algum retorno social amplamente reconhecido. Assim desdobrado ele se torna mais tangível do ponto de vista do debate. Parece-me bastante evidente que a lógica da administração da coisa pública, entre elas a da receita arrecadada, deva ser orientada por uma expectativa em relação à devida aplicação de receitas em fins que beneficiem amplamente a população, consideradas as diferenças, desigualdades e urgências sociais ainda tão marcantes no contexto brasileiro. Se, portanto, essa for *de fato* a tese aventada por um dos enunciados, então estou inteiramente de acordo com ela. Discordo, no entanto, de que ela seja *relevante* para a discussão sobre a censura e, mais especificamente, para a censura da obra de Ceccon. E isso porque não temos notícias, nem dados que comprovem, que seus trabalhos foram realizados com dinheiro público. No entanto, cumpre fazer duas observações importantes aqui e que estão suscitadas no argumento administrativo/institucional.

A primeira se trata da questão de quem faz arte na sociedade. Não é algo esperado que o Estado se encarregue ele mesmo da produção da arte dentro da sociedade. Quem se encarrega da produção da arte são os artistas. Embora a *perspectiva sistêmica* para a compreensão do artístico nos aponte para o reconhecimento da existência de outros agentes que participam também da fatura e da recepção de uma obra específica, ainda

tomamos a relação artista-obra como pressupondo razoavelmente uma atribuição mínima de autoria (Mautone, 2021). Nesse sentido, o Estado não deve produzir ele mesmo a arte. A consideração normativa por trás do “não deve” incide, no contra-argumento, sobretudo porque nossa experiência histórica até aqui nos mostrou que em algumas ocasiões específicas o Estado de fato produziu ele mesmo a arte. Essas ocasiões foram, todas, marcadas pelo totalitarismo. Pense, por exemplo, em *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, filme de 1935 que documenta cenas de um comício na Alemanha Nazista. O fato de chamarmos essas produções culturais de peças de *propaganda* e não de obras de arte atesta, na dimensão linguística do uso dos termos, uma diferença crucial sobre o modo pelo qual compreendermos esses produtos.⁸ Em certo sentido, elas sugerem que quando o Estado toma para si a tarefa da produção da cultura por meio dos expedientes artísticos, acaba invariavelmente submetendo essa produção ao enquadramento político e ideológico no qual fundamenta suas políticas públicas. E não abre, portanto, espaço para a expressão do contraditório por meio delas. Benjamin (2018) ao se referir às *estéticas fascistas*, aponta com clareza para o processo de *estetização da política* – ou seja, para a captação dos meios e objetivos de produção artística pelo Estado – como um dos traços nefastos dos regimes totalitários. Sontag (1981), sobre o mesmo tema, parece chegar a conclusões semelhantes, oferecendo outros tantos recortes ao nível estilístico e formal que nos permitem identificar o que são, afinal, as *estéticas fascistas*.

O que deve, então, o Estado fazer em relação às artes? Ora, deve incentivar sua produção, fomentar a participação dos artistas, por meios indiretos, através de projetos de distribuição de receita e editais culturais. Temos, no Brasil, uma série de modalidades importantes que orientam de modo sistemático formas extremamente criativas e muito moralizadas de financiamento da arte através da transmissão de receita e, inclusive, da gestão de projetos. Embora essas mesmas políticas públicas (que num passado não tão distante beneficiaram milhares de artistas, agentes, coletivos artísticos, comunidades e projetos dos mais variados) estejam hoje sob a navalha da perseguição ideológica mascarada de responsabilidade financeira, elas não tomam nunca para si a tarefa da produção artística.

A segunda ideia correlata que eu gostaria de sugerir é, na verdade, uma impressão que pode muito bem tomar os ares de uma provocação intelectual (e nisso não deveria residir, em princípio, problema algum). Parece-me que algo de completamente perverso

⁸ Hannah Arendt, *As Origens do Totalitarismo*, 1998, p. 390 a 392.

ganha força, recrudescendo e se instala entre nós, pessoas que integram o mundo da arte, quando agimos com naturalidade diante de casos em que os *agentes que deveriam trabalhar em favor das artes e da cultura* e que *deveriam se empenhar diuturnamente numa ampla defesa da liberdade de expressão e da criatividade artística*, acabam por reproduzir inadvertidamente os enunciados e os atos que precisamente cerceiam essas coisas. Nesse sentido, a censura alardeada pelos manifestantes do MBL ao *Queermuseu* em 2017 e a censura à escultura de Ceccon na Pinacoteca Aldo Locatelli são fenômenos bastante diferentes. Porque a mais recente partiu de um *agente público* à serviço da Secretária da Cultura e não de indivíduos específicos da sociedade civil. Por mais que, conforme já mencionamos a partir de Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) e Oliveira (2020), não exista atualmente no Brasil a estruturação de uma política pública sistemática para a supressão da liberdade de expressão por meio da censura à arte como no passado, isso não significa que a atuação dos agentes do Estado que deveriam representar os interesses e os direitos dos cidadãos (1) não repercuta implicações semelhantes à da censura sistematizada e que, ainda mais importante, (2) não devam dar explicações e justificativas sobre suas próprias ações para o restante da sociedade. A imputação de *responsabilidade* dos agentes públicos e a prestação de contas sobre suas decisões no trato com a coisa pública é, e sempre deverá ser, um dos pilares da institucionalidade democrática.

Curioso mencionar, portanto, que um ano depois da censura ao trabalho de Ceccon pela agente da pasta de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre, um caso de ato censório volta a ocorrer com outro artista, em outra exposição, mas no mesmo espaço e realizado pela mesma agente.⁹ A coordenadora da pasta volta a censurar, por outras razões, o trabalho de outro artista, no mesmo espaço expositivo, reincidindo em um curto período de tempo o impulso repressivo.

3. d. Argumentos psicológicos pró-censura.

Por último, analisarei o *argumento psicológico* que foi sugerido para defender a censura da obra de Ceccon. Ele apresenta-se da seguinte forma: É necessário censurar a obra porque ela é produto de uma mente perturbada, de um sujeito doente. Pretendo,

⁹ Dessa vez o artista censurado foi Santiago Pooter (Porto Alegre, RS). Uma cobertura, seguida de texto crítico, sobre o segundo caso de censura em 2020 pode ser encontrada em Guilherme Mautone, *Ainda é importante respeitar a arte*, 2020. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2020/12/ainda-e-importante-respeitar-a-arte/>. Acesso em: 13.09.2021.

unicamente, atacar esse argumento de forma muito ilustrativa imputando-lhe ignorância. Sobretudo porque é uma variação muito perspicaz da conhecida falácia *ad hominem*, com a qual, num debate, promove-se um ataque ao outro interlocutor ou a sua biografia em vez de atacar os seus argumentos. Ademais, esse argumento é ignorante porque parte da premissa de que a arte boa, elevada, digna de ser exibida e valorizada é sempre a arte produzida por aquelas pessoas que dotadas do (problemático) atributo da ‘sanidade psicológica’. O contra-argumento aqui limitar-se-á simplesmente a apontar um artista que é paradigmaticamente reconhecido de modo universal como uma espécie de gênio artístico, produtor de obras primas; embora tenha tido sua vida pessoal mazelada pelas mais diversas dificuldades de ordem emocional e psíquica. Van Gogh que hoje é um dos mais queridos pintores do gosto popular foi um sujeito atormentado durante toda a sua vida adulta, tinha severos episódios de depressão e de mania, utilizava drogas variadas como potenciais atenuantes para seus sintomas, estabelecia relações extremamente patológicas com seus conhecidos (inclusive no célebre caso onde decepa parte da sua orelha ao discutir com o amigo Gauguin) e depois de internado em um hospital de recuperação para doentes mentais dá fim a sua vida com um tiro no peito. Sua atormentada trajetória pessoal não torna sua arte menos importante, menos bela ou menos inquietante, menos desafiadora, menos valiosa, menos querida, discutida, estudada, debatida e apreciada por nós todos.

Por trás desse contra-argumento ilustrativo, quero sugerir que o aspecto biográfico, embora se manifeste na obra de arte, não a torna exclusivamente *biográfica* (Carroll, 2001). A biografia de um artista não é, nem nunca foi na história da arte, um parâmetro exclusivo de viés personalista para sua apreciação, interpretação e discussão. A tendência do biografismo – isto é, as doutrinas que avançam a ideia de que a obra de arte *só pode ser explicada* mediante referência aos dados pessoais e biográficos de um artista (Azize, 2001) – precisa ser dimensionada nas tradições de estudo e pesquisa sobre a arte, ganhando um lugar específico dentro delas. E, desse modo, não deverá nunca gerar um aporte totalizador da nossa compreensão e da nossa contemplação da obra de arte. Tão mais inadequado quando ele ganha o senso comum, estereotipando a arte e estofando preconceitos.

Meu objetivo com a retomada desses enunciados oriundos do caso específico da censura à obra de Ceccon pretendeu mostrar que, no limite, algumas das posições que se expressaram por meio deles podem (e devem) ser tomadas *seriamente* como argumentos para a defesa da censura ou pró-censura. Nesse sentido, são argumentos elaborados a

partir de teses sobre a natureza da arte, sobre a natureza da experiência estética, o lugar de ambas na sociedade e nas culturas e, por fim, sobre as relações da produção artística com a administração pública e com a dimensão subjetiva de seus produtores que, se não forem substancialmente endereçados e objetados, jamais poderão ser encarados de modo didático como ignorâncias – não só artísticas, mas também políticas – a serem sanadas no futuro. Na medida em que permanecem como *meras ofensas*, esses enunciados desimplicam seus proferidores/enunciadores da responsabilidade pelo que dizem no espaço público e, por conseguinte, desimplicam seus objetores da responsabilidade pela educação dos outros pela via do diálogo e do pensamento crítico.

4. Estética, política e o espaço social comum

A investigação sobre a noção do espaço social marca diferentes tradições de pensamento, englobando tratamentos antropológicos, políticos e filosóficos. Augé, por exemplo, trabalhará com a noção de lugar antropológico como aquele espaço no qual se inscrevem as identidades, as relações intersubjetivas, as práticas significativas e a história daqueles que os habitam (Augé, 1996); e, em contrapartida, pensará os *não-lugares* (*non lieu*) como espaços nos quais tais inscrições não são possíveis e, por essa razão, não se perfazem (Augé, 2012). Lefebvre pensará o espaço, ao tomar distância da tradição filosófica moderna, não só como uma simples arena para a realização passiva de relações sociais, mas sobretudo como a arena funcional imprescindível na qual se dão modos de produção de conhecimento e de ação social (Lefebvre, 1991).

Na filosofia política, Arendt entenderá o espaço social, ou melhor, a *esfera pública*, como o tecido vivo no qual o fenômeno político é possível, ou seja, como a sua condição de possibilidade. Ainda mais importante, a entenderá como o lugar do comum, do *estar entre os humanos* (*inter homines esse*), onde a realidade se constitui sobretudo pela via *fenomenológica*, isto é, pela via da experiência. Diz ela:

O termo “público” denota dois fenômenos intimamente correlacionados [...]. Significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. [...] Em segundo lugar, o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer (Arendt, 2007: 59 e 62).

Em mesma diáspora, a perspectiva filosófica de Rancière (2009 e 2019) sobre a política também a compreende como sendo determinada pelo nível da experiência que ele, diferentemente de Arendt, passará a conceber em termos estéticos. Diz Rancière:

Há, sob a base do político, um sistema de relações que implica a existência de coisas consideradas comuns [comunitárias / *communal*]. Dito de outro modo, a política pressupõe a constituição de um universo sensível no qual as coisas, os problemas e os assuntos são encarados enquanto assuntos comuns, questões de uma comunidade e não simplesmente enquanto questões privadas (Rancière, 2019: 69, tradução nossa).

É mediante a afirmação e a constatação da existência de um comum, dessa esfera de coisas compartilhadas por todos, que, para Rancière, poderá emergir o próprio fenômeno político. Ademais, em sua concepção, o político está vinculado a um tipo novo de experiência de poder que surge, precisamente, diante da constatação da necessidade de uma instituição e da manutenção contínua desse comum. Diz ele que:

Para que exista o político, é necessário que, antes dele, exista uma forma específica de poder, um princípio de poder que constitui algo além daquela [antiga] ideia de poder que um senhor exerce em relação aos seus escravos, que o empregador exerce em relação aos seus empregados e o chefe da família em relação aos demais integrantes dela [...]. É preciso existir uma forma específica de poder que difere do ‘poder’ econômico, familiar, pedagógico e assim por diante. Assim, para mim, o princípio democrático é o único que incorpora a verdadeira demanda da política – um poder que institui o poder de todos, não importa quem eles sejam; o que diz respeito a uma força completamente única precisamente porque não é o poder de uma classe ou autoridade particular. Assim, poder-se-ia dizer que o princípio democrático e o princípio político estão fundidos um no outro (Rancière, 2019: 26 e 27, tradução nossa).

Poder-se-ia então sugerir, a partir de Rancière, que a existência desse comum e a sua demanda por uma contínua instituição e manutenção pelos indivíduos nas democracias também é algo que se manifesta sensivelmente, já que evidencia acessos e impedimentos, lugares que podem ser ocupados, funções que podem ser executadas e assim por diante.

O comum, para Rancière, evidencia-se, portanto, a partir do que ele chamou de *partilha do sensível*, ou seja, um sistema estruturado de evidências sensíveis, fenomenologicamente inspecionáveis e capaz de gerar experiências, capaz de revelar lugares e partes, espaços e tempos, quem nele toma parte e quem dele está excluído (Rancière, 2009). É por meio da noção de partilha do sensível que o vínculo, pelo menos para o pensador francês, entre estética e política estaria criado: “O que eu chamo de ‘estético’ é muito importante. ‘Estético’ não no sentido de ver e apreciar obras de arte, mas antes num sentido rigoroso da relação de alguém, ou de muitos, com o mundo perceptível” (Rancière, 2019, p. 10). Assim, a ideia de Rancière sobre a partilha do

sensível onde o comum instituído exige a participação, envolveria também a ideia de conflito e, por vezes, de violência. Por ser uma partilha, o sensível comum se dá recortado, delimitando participações e promovendo exclusões e, portanto, abrindo-se para a *conflitiva política*. Diz ele:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e os recortes que nele configuram lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos [...] que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nele (Rancière, 2009: 15).

Tendo, assim, apresentado a retomada do conceito por Rancière, gostaria de chamar atenção para alguns elementos que, em minha leitura, parecem-me imprescindíveis, desdobrando um pouco mais a análise e os sentidos possíveis para ele.

Em primeiro lugar, Rancière indica que a partilha do sensível corresponde a um sistema de evidências sensíveis. E a sua introdução da noção de *sistema* não deverá ser tomada como um mero truísmo. Diferentemente disso, ela nos autoriza, penso, a compreender o sensível como algo que se evidencia precisamente através de sua organização, de sua estruturação e, talvez, de sua autorregulação. De todo modo, penso que a introdução da noção de *sistema* por parte de Rancière para referir esse campo do sensível, indica-nos que ele está tomando o sensível como algo organizado e estruturado. Algo cuja incorporação se dá mediante a organização. Resta, então, perguntar de que modo, pelo quê, por quem, etc.?

Em segundo lugar, esse sistema de evidências sensíveis explicita tanto a existência de um comum, como de recortes que delimitam posições. Mais que isso, é o próprio sistema de evidências sensíveis que é responsável pela delimitação desse comum e de como ele será partilhado. Rancière diz que é a partilha do sensível que promove a fixação e a estabilização dessas participações, acessos e atividades. Isso me parece recuperar as já mencionadas ideias de autorregulação dos sistemas e sua determinação nas modalidades de participação individual nele. Assim, há também aí a ideia de que esse sensível ao mesmo tempo em que determina encontro, comunidade, também determina delineamentos, partilhas e, portanto, *disputas*.

Mas e se tentássemos aplicar, num exercício mais pragmático, o conceito de partilha do sensível de Rancière a um dos casos que citamos anteriormente, como, então, procederíamos? Atribuiríamos, por exemplo, ao caso da remoção da escultura de Ceccon

da pinacoteca o conceito o conceito de partilha do sensível? Penso que não, penso que essa é uma atribuição ilegítima ou incorreta, da proposta de Rancière. E surpreende que muitos dos seus leitores estejam realizando esse tipo de atribuição, perdendo de vista uma minúcia do texto do filósofo francês.

É evidente que as esculturas de David Ceccon são sensivelmente acessadas; é evidente que são coisas que precisam ser fenomenologicamente constituídas pelos indivíduos. Mas não são elas mesmas *a* partilha do sensível, tampouco são *um* sistema de evidências sensíveis. Ademais, são coisas que fazem parte do sensível mas que, ainda assim, não o *totalizam*, não são *todo o sensível*. Com isso, pretendo chamar atenção para o fato de que minha interpretação do conceito de partilha do sensível não enfatiza não os próprios objetos – embora eles sejam cruciais por outros motivos – mas passa a enfatizar as situações peculiares, particularizantes desses objetos. Ou seja, ao enfatizarmos a *situacionalidade* (Mautone, 2021) de sensíveis específicos (a escultura de Ceccon ou o conjunto de obras da *Queermuseu*), então estamos enfatizando o fato de que esses sensíveis específicos invariavelmente dependem e ingressam em *situações ou contextos* de (a) produção, (b) apresentação ou exibição, (c) circulação e (d) discussão. Nesse sentido, a *produção artística* e a *recepção artística* estão, desde sempre, inerentemente marcados pelas condições sociais que lhe servem de pano de fundo. Toda produção artística é dotada de uma situação, bem como toda a apreciação ou contemplação artística também o é. Daí uma *situacionalidade* irreduzível que determina o contexto da arte.

Esse me parece ser um dos pontos mais importantes, senão o mais importante, da minha leitura de Rancière. Penso que ao considerarmos não somente os aspectos morfológicos, formais ou ainda (conforme chamamos em artes visuais) os aspectos de *suporte* desses objetos, mas ao levarmos também em conta as distintivas situações de aparecimento deles, estaremos, portanto, mais próximos do que Rancière pretendeu com sua *partilha do sensível*. Ela não refere um somatório imaginado, no espírito de um experimento mental, de tudo aquilo que se presta à sensibilidade humana; mas refere necessariamente àquelas situações que estruturam a apresentação e a estabilização desses diferentes sensíveis em certos cenários que, por sua vez, já estão organizados e determinados socialmente. Digo ‘necessariamente’ porque uma das condições analíticas da definição de partilha do sensível para Rancière parece ser, conforme mostrei acima em seu trecho, a própria noção de *sistema*, algo que organiza contextualmente o aparecimento do sensível, determinando o que é comum e o que é exclusivo.

Minha menção aos aspectos morfológicos dos objetos sensíveis – sobretudo os artísticos – não é vã. Além de me parecer imprescindível mencioná-la (já que ela nos autoriza a passar de uma análise que insiste no objeto para outra que insistirá na situação de aparecimento e permanência deles) ela também suscita uma reconsideração do que se está a entender por *estética* no trabalho de Rancière. Cito-o novamente:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum. Existe, portanto, na base da política uma “estética” que nada tem a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin (Rancière, 2009: 16).

Assim, a menção às noções de tempo e espaço também não é gratuita. E não surpreende que Rancière logo em seguida se refira à ‘estética’ como um sistema de formas *a priori* capaz de determinar o que se dá a sentir (Rancière, 2019). Organização do sensível, tempo e espaço como sistema de formas *a priori*, condicionantes de possibilidade daquilo mesmo que se dá a sentir. Ora, Kant e sua *Estética Transcendental*, tão logo, vêm à mente.¹⁰ E Rancière também não se furta de mencioná-lo, nem que seja para indicar as diferenças. Cito Rancière:

A preocupação básica, ao longo da minha pesquisa [...] foi apontar a dimensão estética da experiência política. Estética aqui é usada no sentido próximo à ideia kantiana de formas prévias de sensibilidade: não se trata de arte e gosto, mas, antes de tudo, de tempo e espaço. Entretanto, minha pesquisa não lida com tempo e espaço enquanto formas de representação de objetos do conhecimento. Ela lida com tempo e espaço como formas de configuração do nosso “lugar” na sociedade [...]. Essa preocupação já foi o cerne da minha tese de doutorado, publicada como *La nuit des prolétaires (A Noite dos Proletários)*. Nesse trabalho, eu reencenei o nascimento do suposto “movimento operário” como um movimento estético: uma tentativa de reconfigurar a partilha do tempo e do espaço na qual a prática do trabalho foi definida, e que, ao mesmo tempo, definiu todo um conjunto de relações (Rancière, 2019: 5).

Diante dessa explicação de sentido para a estética, parece-me legítimo darmos mais um passo na análise e, com isso, não insistirmos exclusivamente na situação mais imediata de aparecimento e permanência dos objetos sensíveis, mas considerarmos também como essas situações são produzidas, organizadas, estruturadas e como elas são partilhadas por uns, acessadas por outros, estão excluídas para outros tantos e são, ao fim,

¹⁰ É na *Estética Transcendental* que Kant introduz as categorias de espaço e tempo como, rigorosamente, estéticas; isto é relativas ao modo de estruturação subjetiva da própria sensibilidade humana, na qual operam como formas *a priori* da própria sensibilidade – suas condições de possibilidade estruturais (Kant, 2015).

disputadas. Entendo, portanto, que a proposta de Rancière nos permite realizar sucessivamente não duas, mas três passagens diferentes.

1. Da análise morfológica, das qualidades materiais e sensíveis, dos objetos;
2. Para uma consideração dos contextos nos quais esses objetos aparecem, são estabilizados, experimentados e discutidos;
3. E, por fim, de como e por quem esses contextos são criados, mantidos, acessados, partilhados e disputados.

Essas três etapas diferentes poderiam, penso, corresponder a três dimensões distintas de discussão, por exemplo, do artístico na contemporaneidade. E nesse sentido sua proposta parecerá relacionar com mais relevância o artístico:

1. Seu nível formal, de estudo e investigação iconográfico, e de produção das obras no território do que chamamos de poéticas, de intencionalidades artísticas, etc.
2. Também em seu nível contextual ou sistêmico, relativo ao *sistema das artes*, aos outros agentes que colaboram com a sustentação dos contextos nos quais as obras aparecem e são estabilizadas para então serem recebidas, o que implicaria uma revisão crítica da própria estética e da ideia de recepção de arte.
3. E, por fim, em seu nível social, relativo aos diferentes estratos, instituições e espaços que se encarregam de fixar e estabilizar os níveis anteriores.

Esse último nível será, parece-me, delimitado por Rancière a partir da própria noção de política enquanto espaço de disputa entre o que é comum, compartilhado, e o que é exclusivo. Pergunto-me, no entanto, se é especificamente nesse terceiro nível que ingressam de fato as discussões da política sobre o *público* e o *privado* e sobre as tensões entre essas esferas.

Considerações finais

Ao longo do artigo procuramos enfocar o problema da censura à arte a partir de dois recortes. Por um lado, ao escolhermos o caso da censura recente à exposição *Bio-I* de David Ceccon, tomamos esse caso como paradigmático no que diz respeito à supressão daquelas obras de arte, processos artísticos e pesquisas poéticas que tangenciam de modo dissidente tanto a identidade de gênero em enquadramentos biologizantes, quanto a sexualidade em uma matriz heteronormativa. Por outro lado, escolhemos pensar na censura a partir da filosofia política de Arendt e, sobretudo, Rancière *enquanto um fenômeno peculiar de agenciamento da esfera pública ou do espaço social por meio da disputa sobre o que nele pode e o que nele não pode aparecer ou constituir-se*.

Em nossa perspectiva, a obra de Ceccon pode ser legitimamente compreendida a partir das práticas sociais artísticas contemporâneas na América Latina, historicamente associadas à insurgência e à resistência políticas. Que estes elementos se deem de modo peculiar no trabalho de Ceccon, isto só atesta a legitimidade de sua pesquisa poética e trabalho artístico, ou seja, só atestam a competência inviolável de sua autoria e sua competência em, por meio da arte, elaborar e investigar os fenômenos sociais e políticos e como neles também se constituem a identidade humana. A supressão de sua obra do espaço público atesta, portanto, não só sua herança das insurgências artísticas latinas na contemporaneidade, mas também o fato de que os temas que investiga e discute por meio delas permanecem ainda hoje no rol das pautas sensíveis para a consolidação e do aprimoramento democrático.

Ademais, a compreensão da esfera pública ou do espaço social enquanto lugares de instauração de uma comunidade de sujeitos políticos a partir dos filósofos supramencionados, sugere fortemente que o fenômeno da censura corresponde a um agenciamento nefasto desse valor atribuído ao espaço público na medida em que ao suprimir os resultados da livre expressão por meio da expressão artística e intelectual que se organizam internamente mediante práticas secularmente reconhecidas, promovem um enxugamento do próprio espaço público e, por conseguinte, da garantia de direitos. Se tanto para Arendt (2007) como para Rancière (2009 e 2019) o político se constitui por meio da sustentação de um espaço de aparecimento comum, de constituição de fenômenos e de experiência dos sujeitos, então a supressão sistemática daquilo que nele aparece (por exemplo, com a censura) implica a sua diminuição. Ou, complementarmente, uma desigualdade na sua partilha.

Referências

- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Editora Papirus, 2012.
- AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- AZIZE, Rafael. “A falácia do antiintencionalismo”. *Cognitio: Revista de Filosofia*, volume 1, número 2, 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13479>. Acesso em: 30.06.2021.

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L & PM, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *Lições de Sociologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de Sociologie*. Paris: Minuit, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics*. Cambridge: CUP, 2001.
- CASTILHO COSTA, Maria Cristina; SOUSA JR., Walter de. “Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional”. *Políticas culturais em revista*. Salvador, v. 11, n. 1, pp. 19–36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso: 30.06.2021.
- COLLING, Leandro. “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”. *Revista Sala Preta*, volume 18, número 1, 152 – 167. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 30.06.2021.
- DE OLIVEIRA, Juliana Proença. *Contextos de Censura às Artes Visuais no Brasil: duas Aproximações*. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 201-215, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
- FREEMUSE. Acesso em: 02/11/2019. Disponível em: <https://freemuse.org/>
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Londres: Phaidon, 1960.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.
- HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. When is Artification?. In *Contemporary Aesthetics*, volume 4, 2012. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/. Acesso em: 05.11.2020.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

LIPPARD, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*. Nova Iorque: Dutton Publisher, 1971.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LUHMANN, Niklas. *Art as a social system*. California: Stanford University Press, 2000.

LEFEBVRE, Henry. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

MAUTONE, Guilherme. *Intenção & contexto : por uma reorientação intencionalista e contextualista da estética e da filosofia da arte no elogio da arte contemporânea*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Tese de doutorado. 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/220585>

MAUTONE, Guilherme. *Por que respeitar a arte?* In *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre: 03 a 02 de agosto de 2019. Impresso e online. Acesso em: 02/11/2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/08/por-que-respeitar-a-arte-retirada-de-escultura-de-exposicao-provoca-debate-sobre-o-autoritarismo-que-direciona-o-olhar-e-impede-o-dialogo-cjysuxfmo00qz01ms5o1ttoid.html>

NONADA – Jornalismo Travessia. *Observatório da censura à arte*. Disponível em: <http://www.censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 30.06.2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Da política à estética*. Tradução de Luiz Baez. In *Revista ALCEU*, volume 20, número 38, janeiro a julho de 2019.

ROLNIK, Sueli. “Desentranhando futuros”. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 155–164.

SONTAG, Susan. *Under The Sign of Saturn*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1981.