



“Quem adora as imagens adora o diabo”: reflexões sobre iconoclastia no Brasil

“Quem adora as imagens, adora o diabo”: reflections on iconoclasm in Brazil

Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos

Como citar:

HUSSAK v. V. RAMOS, P. “Quem adora as imagens adora o diabo”: Reflexões sobre iconoclastia no Brasil. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.133-143, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3308>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.3308>.

Imagem: “Quem adora as imagens, adora o diabo”, 2018, Rio de Janeiro. Foto: arquivo do autor.

“Quem adora as imagens adora o diabo”: reflexões sobre iconoclastia no Brasil

“Quem adora as imagens, adora o diabo”: reflections on iconoclasm in Brazil

Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos*

Resumo

A partir de um enunciado inscrito em um muro no centro do Rio de Janeiro, este artigo pretende fazer uma reflexão sobre uma tendência iconoclasta verificável no Brasil de hoje. Dois aspectos são enfocados: em primeiro lugar, alguns exemplos do que se pode chamar de “iconoclastia neo-pentecostal” contra expressões culturais afro-brasileiras. A este respeito, analisar-se-á a reação de setores neo-pentecostais à obra *Tridente de Nova Iguaçu* do artista contemporâneo Alexandre Vogler, na qual a imagem de um Tridente, símbolo que pertence à iconografia das religiões afro-brasileiras, foi tomada como um símbolo diabólico. Em segundo lugar, a forte reação conservadora contra a arte contemporânea hoje no Brasil, em particular o que se observou na exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, ocorrida no Centro Cultural Santander-Porto Alegre em 2017. Neste caso, diante de acusações infundadas de “pedofilia”, “zoofilia”, “blasfêmia”, o banco patrocinador decidiu cancelar a exposição. Pretende-se sustentar que ambos fenômenos não são isolados, mas estão articulados em uma “cultura iconoclasta” de fundo religioso que domina certos setores da sociedade brasileira. Como marco teórico, evoca-se particularmente o livro *L'image peut-elle tuer?* no qual a autora Marie-José Mondzain retorna aos debates iconoclastas em Bizâncio para pensar a circulação das imagens na contemporaneidade.

Palavras chave

Iconoclastia; Marie-José Mondzain; estética contemporânea.

Abstract

From a graffiti inscribed on a wall in downtown Rio de Janeiro, this article intends to reflect on an iconoclast tendency verifiable in Brazil nowadays. Two aspects are focused: firstly, some examples of the so-called “brazilian neo-pentecostal iconoclasm” against Afro-Brazilian cultural expressions. In this regard, the reaction of “Neo-pentecostais” sectors to the artwork “Tridente de Nova Iguaçu” from contemporary artist Alexandre Vogler will be analysed, in which the image of a trident, a symbol belonging to the iconography of Afro-Brazilian religions, was taken as a diabolical symbol. Secondly, the strong conservative reaction against contemporary art in Brazil, in particular what was observed in the exhibition *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* occurred at the Centro Cultural Santander-Porto Alegre, in 2017. In this case, faced with unfounded accusations of “pedophilia”, “Zoophile”, “blasphemy”, the sponsor bank decided to cancel the exhibition. The article will sustain that both phenomena are not isolated, but articulated in an “iconoclastic culture” of a religious background that dominates certain sectors of Brazilian society. As a theoretical landmark, we will use the book *L'image peut-elle tuer?* in which the author Marie-José Mondzain returns to the Iconoclast debates in Byzantium to think about the circulation of images in contemporaneity.

Keywords

Iconoclasm; Marie-José Mondzain; contemporary aesthetics.

Crise iconoclasta no Brasil?

Falar em *crise* iconoclasta no Brasil de hoje talvez seja demasiado forte, mas sem dúvida é possível identificar vários elementos que apontam ao menos para um *impulso* iconoclasta. Tal impulso pode ser verificado tanto em uma recusa de imagens religiosas, como também pelo fato de que setores conservadores no Brasil estão convencidos de que precisam disputar a hegemonia cultural com a “esquerda”. O ano de 2017 foi particularmente farto em demonstrações iconoclastas de ambas tendências acima apontadas. Como exemplo de ataque a imagens religiosas, é possível citar um vídeo, que pode ser acessado no *youtube*, que mostra a voz de um homem, provavelmente armado, obrigando uma mulher religiosa a quebrar as suas imagens de culto na Baixada Fluminense, no Rio Janeiro. A este exemplo recente, é possível acrescentar muitos outros não apenas em relação às religiões afro-brasileiras como também a imagens da religião católica. Ora, mas se o ataque a imagens religiosas, em particular às expressões afro-brasileiras já é bastante antigo, hoje é possível verificar que a iconoclastia ganha novos ares com o crescimento do conservadorismo no Brasil. Neste segundo caso, é possível citar a atuação de grupos que, preocupados com a disseminação da “ideologia de gênero” no Brasil, protestaram contra a presença da filósofa Judith Butler no seminário *Os fins da democracia*, realizado no Sesc Pompeia em São Paulo no dia 7 de novembro de 2017. Na ocasião, uma boneca caracterizada como uma bruxa com o rosto de Butler foi queimada. Um outro exemplo, também em 2017, que será analisado mais detalhadamente no decorrer do texto, foi o ataque a imagens da arte contemporânea. A este respeito, temos muito o que pensar sobre ocorrido a propósito de *Queermuseu: cartografias da diferença*, exposição abrigada no Centro Cultural Santander em Porto Alegre em setembro de 2017. Após intensa manifestação contrária ao seu conteúdo – desencadeada a partir da divulgação de um vídeo na internet em que um cidadão reclamava que a exposição desrespeitava símbolos cristãos e promovia a zoofilia e a pedofilia – a instituição cultural cedeu às pressões e acabou por fechar a exposição. Em seguida, houve uma série de investidas contra exposições em outros lugares do país, como em Mato Grosso, Brasília e no Palácio das Artes em Belo Horizonte, até que a performance, inspirada nos *Bichos* de Lygia Clark, do coreógrafo Wagner Schwarz, apresentada no âmbito do Panorama da Arte Brasileira no MAM SP, fosse alvo dos mesmos ataques, por se considerar que houve um ato de “pedofilia”. Sem a pressão do marketing e do receio do Banco que patrocinou a exposição de Porto Alegre de perder clientes, o MAM SP, instituição pública, posicionou-se firmemente em defesa da liberdade de expressão e contra o obscurantismo.

Após os incidentes, muito se falou no Brasil sobre a questão da censura às artes. O intento aqui não é exatamente dar mais uma contribuição para este debate, mas, antes muito mais, estabelecer certas condições para ele. Neste sentido, gostaria de levantar duas hipóteses: a primeira, é que uma reflexão sobre o sentido de *iconoclastia* deve nos ajudar a compreender o que está acontecendo; a segunda é que a recusa de imagens religiosas e as imagens “seculares” da arte contemporânea não são fenômenos isolados, mas devem ser entendidos a partir de um mesmo fundo comum. Para o desenvolvimento desta temática, apoiar-me-ei em Boris Groys e Marie-José Mondzain, que estão desenvolvendo uma reflexão sobre o tema da iconoclastia na contemporaneidade.

Iconoclastia e poder

De início, cabe afirmar que muitas culturas em diferentes épocas históricas foram iconoclastas. Trata-se de um fato cultural. Como bem afirma o teórico alemão Boris Groys (2015), as crises iconoclastas

são maneiras de reavaliar valores e assim estabelecer uma novidade histórica, buscando destruir antigos deuses a fim de instaurar novos. É nesse sentido que devemos entender *O Crepúsculo dos ídolos* de que nos fala Nietzsche: o fato de os valores não serem eternos e imutáveis, mas históricos: o que está no alto hoje, amanhã pode estar embaixo e vice-versa.

A profanação de ídolos antigos acontece apenas em nome de outros deuses, mais recentes. O propósito da iconoclastia é provar que os deuses antigos perderam seu poder e, por conseguinte, não são mais capazes de defender seus templos e imagens terrestres. Dessa forma, o iconoclasta demonstra como leva a sério a reivindicação dos deuses pelo poder, ao contestar a autoridade dos deuses antigos e ao confirmar seu próprio poder. Nesse veio, para citar apenas alguns exemplos, templos de religiões pagãs foram destruídos em nome do Cristianismo, igrejas católicas foram espoliadas em nome de uma interpretação protestante do Cristianismo e, mais tarde, todos os tipos de igrejas cristãs foram destruídos em nome da Razão – considerada mais poderosa que a autoridade do velho deus bíblico (Groys, 2015: 91).

Um bom exemplo disso é a comparação que o Historiador Enzo Traverso, em seu livro *Melancolia de esquerda: a força de uma tradição escondida* (séculos XIX-XXI) faz a propósito dos ícones do socialismo. Em contraposição à destruição da estátua do Czar Alexandre III, celebrada como o surgimento do novo mundo socialista no filme *Outubro* de Serguei Eisenstein, Traverso evoca a imagem da estátua de Lenin desmontada e levada em um navio no filme *Le Regard d'Ulysse*, que no Brasil recebeu o título de *Um olhar a cada dia*, do diretor grego Theos Angelopoulos, como um exemplo da derrocada do socialismo após 1989 (Traverso, 2016: 100).

Outro exemplo recente do caráter político da iconoclastia foi a marcha organizada por um grupo autodenominado *Unite the right* para protestar contra a retirada da estátua Robert E. Lee no centro de Charlottesville, no estado americano da Virginia. A reação a este grupo, capitaneada por grupos antirracistas e antifascistas, desencadeou um conflito extremamente violento na cidade. A iconoclastia neste caso funcionou como um elemento de resistência contra o racismo e a intolerância.

Em suma, a iconoclastia relaciona-se com o *poder*: a capacidade de destruir velhos ídolos e erguer novos está relacionada com o esforço de destruir uma determinada ordem política e instaurar uma nova. Isso significa que todo o debate em torno da ontologia da imagem, que justifica as posições iconoclastas ou iconófilas no fundo desemboca na problemática política. Tal posição é compartilhada por uma autora que vem tentando pensar o problema contemporâneo da imagem a partir dos debates iconoclastas.

Marie-José Mondzain e o debate iconoclasta contemporâneo

A autora francesa Marie-José Mondzain tem se destacado por trazer elementos do debate iconoclasta para entender a questão da imagem ocidental. Ela sustenta que não devemos buscar a reflexão sobre a imagem apenas na Grécia do século V a.C., pois o debate ali se restringe aos termos de verdade, ilusão e verossimilhança, mas em Bizâncio, onde a questão da imagem acaba convergindo com o próprio destino do Cristianismo.

Diferente da Igreja Ocidental – que nunca colocou em questão o uso das imagens –, o Império Bizantino passou por duas crises, nas quais imagens foram destruídas. A primeira delas ocorreu entre 726 e 787 quando o Segundo Concílio de Niceia restaurou o uso das imagens, e a segunda entre 814 e 842. Para nosso interesse, é importante a advertência da autora já nas primeiras linhas da introdução: “a crise do iconoclasmo em Bizâncio foi, essencialmente, uma crise política constantinopolitana, isto é, uma crise daquilo que fundava simbolicamente a autoridade” (Mondzain, 2013: 7); ou seja, estava em jogo a autoridade do poder imperial contra o poder alcançado pelos Monges que produziam os ícones.

O cerne da argumentação do iconoclasta trata da impossibilidade de uma homonímia entre o ícone e o modelo. Quando se confunde o modelo e a cópia, a imagem torna-se um ídolo. Por sua vez, quem venera um ídolo, torna-se um idólatra. Para o iconófilo, ao contrário, “a ideia da marca e do vestígio, que alguns gostam de chamar de indício, com frequência encontra eco, é claro, na doutrina do ícone. Trata-se, pois, de justificar a semelhança da figura com um original ausente, e não a submissão a um modelo real” (*Idem*). O destino da imagem estaria então ligado ao próprio Cristianismo, ou seja, à *encarnação*, ao fato de que o Verbo se faz Carne, ganhando uma existência humana e histórica.

Enquanto *encarnação*, a imagem estabelece uma relação entre o visível e o invisível. Em outras palavras, é preciso articular um pensamento em que a aparência visível remeta à realidade invisível. Este pensamento é a *oikonomia*, cujo significado teológico para explicitar o mistério da Trindade também foi alvo de uma análise cuidadosa feita por Giorgio Agamben em *O Reino e a Glória*.

Mas em que medida a análise dos debates iconoclastas em Bizâncio pode ajudar na reflexão sobre a imagem na contemporaneidade? Mondzain faz essa passagem no belo ensaio em *A imagem pode matar?*, em que ela joga a tese de que o 11 de Setembro seria o grande ato iconoclasta, “o primeiro espetáculo histórico da morte da imagem na imagem da morte” (Mondzain, 2015: 9).

Para Mondzain, o fato de a própria imagem estar ligada à *encarnação* implica em uma relação do visível com o invisível. Por isso, a autora considera que a imagem possui uma dimensão libertadora e emancipadora, pois quando o espectador é convidado a ultrapassar o âmbito do visível, sua imaginação é convocada para a produção de uma multiplicidade de significados. Isso significa que a imagem não se deixa aprisionar em um sentido unívoco, mas consiste em um conjunto de possibilidades.

A morte da imagem, ao contrário, acontece quando ela é reduzida apenas à sua dimensão visível. Neste sentido, a pensadora francesa sustenta que a inflação das imagens no mundo moderno e seu potencial de alienação, denunciada pela *Sociedade do espetáculo* de Debord e pela *Tela total* de Baudrillard, não corresponde à realidade por dois motivos: em primeiro lugar, porque a presença da imagem sempre foi central na cultura e não apenas na época da reprodução técnica contemporânea. Em segundo lugar, que ao contrário do que argumentam os pensadores críticos da imagem, o mundo atual não é rico, mas, ao contrário, *pobre* em imagens, pois o que se verifica é uma *tirania* do visível que se impõe sobre o invisível.

Quando fala em uma morte da imagem, Mondzain contudo pensa que enquanto houver artistas podemos esperar “gestos corajosos e criativos” a fim de abrir o campo dos possíveis e da liberdade. É

o caso do artista chileno Alfredo Jaar, citado por Rancière no texto “A imagem intolerável”, que, a fim de elaborar o genocídio em Ruanda, ocorrido em 1994, ultrapassou o debate, que ainda opera na Europa em torno do tema do Holocausto, representação *versus* irrepresentável do horror (Rancière, 2008: 43). Alfredo Jaar em *The Eyes of Gutete Emerita* realiza uma obra que relaciona imagem e texto, mobilizando o visível e o invisível: no dispositivo do artista não vemos imagens do genocídio, mas os olhos daquela que o testemunhou [fig. 1].

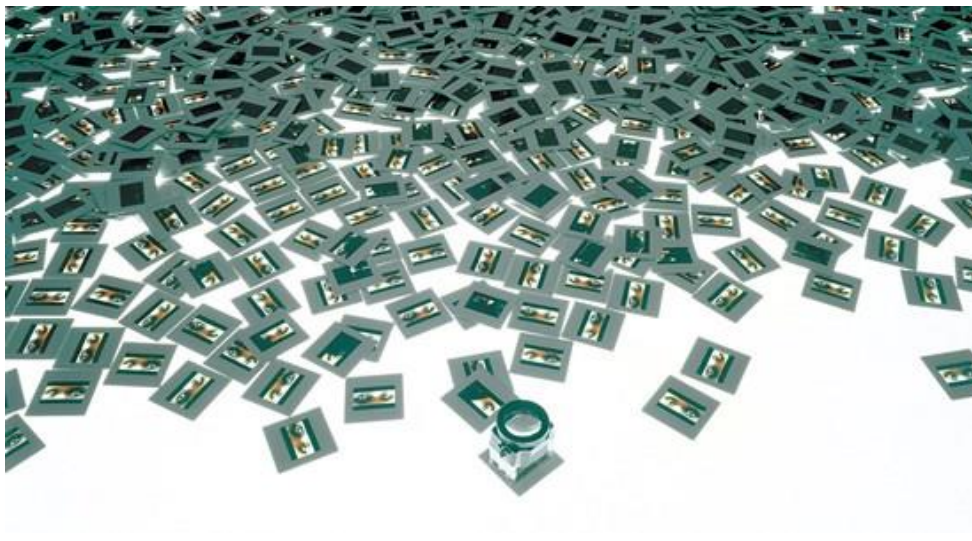


Fig. 1. *The Eyes of Gutete Emerita* (detalhe), 1996, instalação de Alfredo Jaar. Acervo do Museum of Fine Arts, Houston. Fonte: < <https://www.mfah.org/art/detail/66608> >.

A tirania do visível surge justamente quando as imagens perdem esta capacidade de se relacionar com o invisível e por isso tornam-se unívocas. Quando isso ocorre, dá-se toda a possibilidade de se usar a imagem como instrumento de dominação ideológica: a partir destas duas dimensões, Mondzain faz uma distinção entre *encarnação* e *incorporação*. A autora considera que a Igreja Católica, além do sentido originário da imagem como encarnação, também se valeu da incorporação a fim de exercer um poder. Por isso, ela sugere que a Reforma protestante, quando, uma vez mais na História, revolta-se contra as imagens, na verdade revolta-se contra o regime de visibilidade cultural que fundava a incorporação institucional. “Constatando que o reino das imagens fora colocado inteiramente a serviço da Igreja visível, a Reforma queria reestabelecer o regime de invisibilidade e da potência do Livro e da Palavra” (Mondzain, 2015: 43). A concepção teológica de Lutero de que os Cristãos deveriam ler a Bíblia acabou tendo como efeito a alfabetização da população, já que até então o saber letrado era restrito aos conventos e mosteiros, criando o que poderíamos chamar de “era do livro”.

Iconoclastia neopentecostal

Se Lutero quer dar à leitura da Bíblia a verdadeira autoridade, o que conduz a uma tese iconoclasta, algumas agremiações neopentecostais no Brasil também possuem uma concepção iconoclasta que parte da ideia de que a relação entre o humano e o divino deve ser direta, sem nenhuma mediação.

Isso explica a frase que dá título a este texto: “Quem adora as imagens, adora o diabo” que vi escrita em um muro na região portuária do Rio de Janeiro. A frase indica que uma imagem é não apenas a falsificação da natureza Divina, mas, sobretudo, o desvio do caminho que leva em direção a esta. Tal desvio obviamente é causado pela ação do “maligno”.

Interessante notar que os defensores da imagem consideravam que esta poderia significar não um desvio perpetrado pelo maligno, mas, ao contrário, uma disputa com este no seu próprio terreno. O processo retórico das imagens visava ao estabelecimento de toda uma construção no âmbito do sensível, mas que, diferente da ação do maligno, apontava para o suprassensível. No livro sobre Bizâncio, Mondzain afirma que “a economia é, na verdade, o comércio de Deus e do diabo, numa espécie de renda vitalícia baseada na perenidade das duas partes e na eternidade de um só. É muito delicado o momento que concerne à gestão de nossos afetos e nossos desejos. Por um lado, eles são o campo de eleição do Maligno; por outro justamente por isso são os implicados no mais alto nível pela redenção. Constituem o que é preciso resgatar do usurpador diabólico” (Mondzain, 2013: 86). Sendo a imagem algo visível, ela opera no plano da sensibilidade, desviando-a da captação infernal, e remetendo para a Verdade contida no elemento invisível.

Ao contrário do teólogo iconófilo, o iconoclasta considera que toda imagem é obra do Maligno que busca desviar o fiel do seu verdadeiro caminho. Por isso, justifica-se como um “bem” a passagem ao ato para a destruição física das imagens. Nesta concepção, o caráter diabólico das imagens nasce do fato de elas operarem nas partes mais baixas da subjetividade humana. Ao mobilizar o desejo, a “parte inferior da alma”, as imagens tornam-se fonte de todo desvio. Neste sentido, a imagem deve ser corrigida pelo *texto*, que leva ao caminho correto da verdade. Se, como vimos, uma certa concepção teológica que une o visível e o invisível leva o catolicismo a afirmar-se como uma religião imagética, as denominações de modo geral denunciam esta tendência como “adoração”.

No caso das imagens religiosas no Brasil é preciso levar em conta dois aspectos importantes: em primeiro lugar, como em toda a América Latina, imagens de Santos foram amplamente utilizadas com o objetivo de auxiliar no processo de catequização; em segundo, que houve um sincretismo entre os santos católicos e as divindades afro-brasileiras, em particular em estados como Rio de Janeiro e Bahia. Obviamente uma disputa pela hegemonia tanto com o catolicismo quanto com as expressões afro-brasileiras conduz também a uma prática iconoclasta.

Foi com essa concepção que, em 12 de outubro de 1995, dia da padroeira do Brasil Nossa Senhora da Conceição Aparecida, o pastor da Igreja Universal do Rio de Janeiro Sergio von Helder apareceu em um canal de televisão diante de uma imagem da padroeira para criticar a “adoração às imagens”. Para provar que não se tratava de Nossa Senhora, mas apenas de uma “imagem”, o pastor começou a dar chutes na Santa. Isso causou forte reação contrária na sociedade brasileira, acirrando conflitos entre católicos e evangélicos.

O que é interessante é que o pastor, talvez sem se dar conta disso, realiza um objetivo paradoxal de todo ato iconoclasta que é, ao destruir uma imagem, *criar uma outra imagem*. Trata-se da imagem do poder que se sobrepõe à imagem inicial. Com um gestual histriônico, o pastor faz uma *performance* que

sob muitos aspectos remete àquelas da arte contemporânea. No entanto, o encontro da iconoclastia neopentecostal com a arte contemporânea tem outro episódio muito curioso. Em agosto de 2006, um projeto da Funarte e da prefeitura de Nova Iguaçu levou artistas plásticos à cidade da Baixada Fluminense dentro de uma perspectiva maior de incentivar a cultura na cidade, que contava, dentre outras iniciativas, com o projeto de construir um museu que seria batizado com o nome de MUAMBA – Museu de Arte Moderna da Baixada.

Um dos artistas que participou do projeto, o carioca Alexandre Vogler, escolheu como lugar para sua intervenção o Morro do Vulcão, uma encosta bastante visível na cidade, onde se vê uma série de inscrições religiosas como “Só Jesus salva”. Com mesma técnica usada para colocar inscrições religiosas, a cal, o artista desenhou um grande tridente que, como era de se esperar, causou forte reação de grupos neopentecostais [fig. 2]. Isso produziu uma tensão política com a prefeitura, que afinal patrocinava o projeto cultural. Grupos de oração foram formados em torno da imagem, e como apesar do esforço para apagar a imagem ela teimava em continuar lá, cada vez mais pessoas se juntavam à oração. Várias matérias em jornais sensacionalistas foram veiculadas sobre o caso. Depois de alguns dias, uma chuva torrencial finalmente apagou o desenho do tridente, sendo interpretada como uma providência divina.

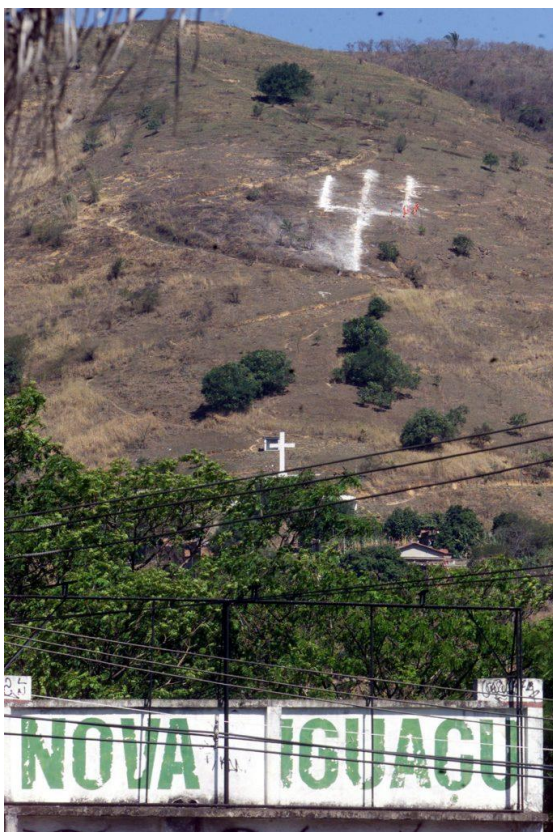


Fig. 2. *Tridente de Nova Iguaçu*, Alexandre Vogler, 2006. Fonte: Site do artista: < <http://www.alexandrevogler.com.br/> >.

De início, o artista fez uma afirmação irônica, dizendo que se tratava do tridente de Netuno. Depois, contudo, efetivamente percebeu ali uma possível relação com as religiões afro-brasileiras (Linhares, 2009). Embora talvez seja possível criticar a obra de Vogler como uma provocação gratuita contra a fé alheia, também é possível considerar que o artista tem razão quando afirma que há uma seletividade no que toca às manifestações religiosas e, se é possível encontrar amiúde signos da fé Cristã, o mesmo não se passa com as religiões afro-brasileiras, frequentemente estigmatizadas e invisibilizadas, apesar de a expressão destas religiões ser muito grande na região da Baixada.

O que aconteceu ali? Eu responderia mobilizando Jacques Rancière e dizendo que o que ocorreu foi um embate entre dois *regimes de imagens*. Por um lado, o regime *ético*; por outro o regime *estético* das imagens. No primeiro caso, trata-se de um regime que regula as posições iconoclastas: ao analisar a origem das imagens, deve-se determinar a sua destinação. O tridente é o símbolo de Exu, divindade ligada às religiões afro-brasileiras. Ocorre que Exu passou culturalmente a ser associado ao diabo. Assim, o tridente significa neste regime a presença do próprio diabo.

Alexandre Vogler, por seu turno, trabalhou a imagem do tridente no registro do regime propriamente *estético*, explorando uma operação típica da arte contemporânea – o deslocamento. Para Rancière, o regime *estético* é o regime da época do *museu*, instituição que, no século XVIII, retirou as imagens de seus contextos religiosos a fim de que pudessem oferecer uma percepção estética e formal. Por este motivo, na medida em que a arte contemporânea é filha do iluminismo, da “morte de Deus”, ela entra em desacordo com uma compreensão religiosa da imagem.

O conflito entre os dois regimes, o ético e o estético, é uma chave explicativa para o recente ataque a obras de arte, isso porque, no primeiro caso, trata-se de uma avaliação *moral* das imagens a partir de sua origem e a determinação para quem ela deve dirigir-se. No segundo caso, a imagem autonomiza-se. De um lado, uma concepção que considera que há uma fusão entre o signo e aquilo que ele representa; de outro, um livre jogo com o significante que passa a ser tomado como uma representação.

Cenas do Interior

O que aconteceu a propósito do *Tridente de Nova Iguaçu* revela o que gostaria de chamar de uma “cultura da literalidade” que, a meu ver, possui relação com uma proposta de interpretação literal do texto bíblico. Isso implica uma incapacidade para compreender metáforas. O recente ataque a exposições de arte no Brasil coloca em relevo o que seria uma leitura *literal* das imagens, mas agora não em relação a imagens religiosas, mas a imagens seculares. Como pano de fundo para ambos os casos, contudo, é possível identificar a mesma compreensão de que a imagem possui um caráter “diabólico”.

Dentre as acusações dirigidas à exposição *Queer museu*, uma chama particularmente a atenção. Trata-se de uma acusação de apologia à zoofilia por causa de uma cena contida na pintura *Cenas do Interior II* da artista plástica Adriana Varejão. A obra, que traz uma crítica ao processo de colonização no Brasil, em particular à opressão sexual existente nas Casas Grandes, consiste, segundo a artista, em uma “compilação de práticas sexuais existentes; algumas históricas (como as Chungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens

pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas” (*apud* Schwarcz, 2017). E, no entanto, um fragmento foi destacado e foi colocado o entendimento de que aquilo poderia influenciar os espectadores para práticas de zoofilia.

Sob esta compreensão, é interessante levantar dois pontos. Em primeiro lugar, que a falta de compreensão do contexto geral implica o fato de se tomar a cena de forma *literal* sem uma mediação. Isso significa uma incapacidade de simbolização e da compreensão da obra como uma totalidade significativa.

Tal como no caso do *Tridente*, também aqui há a confusão entre a coisa e a representação. Nesse sentido, cabe lembrar da lição de Magritte que mostrava que o desenho de um cachimbo não é um cachimbo. Em outras palavras, um *desenho* é algo diferente de uma prática de zoofilia. Isso nos dá ensejo para adentrar no segundo ponto que gostaria de levantar. Afinal, se um espectador olhar uma imagem retratando uma prática de zoofilia, ele ficará influenciado a ponto de querer praticá-la na vida real?

A refutação a esta tese é antiga. Na *Poética*, Aristóteles argumenta que se olharmos um cadáver real provavelmente teremos uma reação de repulsa. No entanto, se alguém olhar uma pintura de um cadáver, na medida em que sabemos que se trata de uma pintura e não da realidade, ele pode chegar a ter uma experiência de um prazer estético. Não tenho tempo de desenvolver esta ideia, mas a teoria aristotélica da *catarse* implica o fato de se poder viver certas emoções justamente porque se trata de uma representação e não da realidade. Uma certa interpretação *moral* do seu conteúdo justificaria uma censura. O entendimento, contudo, de que a arte não é a realidade, mas o que *pode* acontecer na realidade é o que nos permite entender por que a história de um homem que mata seu pai e casa-se com a mãe é considerada um dos mitos mais importantes da história da humanidade.

Conclusão

Voltemos ao início do texto. Grupos conservadores no Brasil de hoje consideram que é preciso disputar com a “esquerda” o campo da cultura. Essa disputa dá-se particularmente no campo dos valores e da cultura. Isso conduz a práticas iconoclastas baseadas em uma concepção *moral* da imagem. Isso cria uma necessidade de restituição da imagem no sentido da restituição de seu caráter político de abertura de possibilidades e interpretações. Se se pode retirar algum aspecto positivo do que ocorreu a propósito do *Queer museu* é o fato de que a arte contemporânea saiu de seu “mundo” e estabeleceu uma relação mais ampla com sociedade. Se esta relação engendrou práticas iconoclastas, é preciso que politicamente afirme-se mais e mais a *potência* das imagens e sua capacidade emancipadora contra todo tipo de obscurantismo e barbárie.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2015.

GROYS, Boris. *Arte e poder*. Trad. Virginia Starling. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

LINHARES, Monica. Entre a cruz e o tridente: espertezas simbólicas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18., 2009. Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2009, p.2439-2450.

MONZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2015 [2011].

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2014 [2000].

SCHWARCZ, Lilia. *A obra de Adriana Varejão e nossa cena do interior*. *Nexo Jornal*. 25 set. 2017. Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varejão-e-nossa-Cena-de-Interior>>. Acesso em set. 2017.

TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition cachée (XIXe.-XXe. siècle)*. Paris: La Découverte, 2016.

Nota

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: phussak@gmail.com.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.