

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011
Aline M. S. Miklos
École des Hautes Études en Sciences Sociales
alinemo@ehess.fr

Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

Arte e religião a partir dos anos 1960: a blasfêmia como transgressão nas obras de León
Ferrari e Farnese de Andrade

Resumo: Neste artigo, gostaríamos de refletir sobre o que seria a “arte blasfematória” a partir do século XX. Apesar do século anterior ter proporcionado uma maior liberdade às artes e aos temas que poderiam ser tratados por elas, esta liberdade não significou o abandono total do tema religioso, que passou a ser tratado através de diferentes pontos de vista. Aqui, analisaremos algumas obras do artista argentino León Ferrari e do artista brasileiro Farnese de Andrade. Apesar de terem trajetórias distintas, possuem como ponto em comum o fato de se preocuparem com o lugar que o cristianismo ocupa em nossa sociedade. Enquanto León Ferrari o nega, Farnese de Andrade o deforma. A comparação entre estes dois artistas se dará não exatamente pelo que têm de semelhante, mas pelos seus pontos dissonantes. Através destes pontos, mostraremos e analisaremos dois diferentes ângulos de um debate que, curiosamente, está em voga hoje em dia: a religião.

De alguns anos para cá o debate religioso começou a tomar uma forma outrora inimaginável: das igrejas e universidades ele passou à televisão e até mesmo aos shows business. Se há algumas décadas atrás dizer-se ateu em um meio televisivo causaria escândalo, hoje o militantismo ateu já conquistou o seu espaço e figuras como Richard Dawkins são convocadas frequentemente para se confrontarem, em programas sensacionalistas, com teólogos renomados. Mas esta “moda” anglo-saxônica não se encontra somente nos meios de comunicação. Terry Eagleton já observou que nas estantes particulares de intelectuais universitários a sessão “religião” está cada vez mais ampla (EAGLETON, 2011: p. 129). Qual seria o motivo para tanto alvoroço? Este mesmo autor aponta os atentados do 11 de setembro como uma das principais causas. Isto não significa que este evento tenha sido motivado por uma questão religiosa, mas a sua justificativa, aos olhos ocidentais, se passou por este viés. Uma hipótese para tal

desvio seria, primeiramente, a velha mania que os ditos ocidentais têm de infantilizar a história dos outros povos: assim, os muçulmanos matam em nome de Alá, e não por interesses econômicos como o fazem as nações ocidentais. Uma segunda e última hipótese, pois o objetivo do nosso artigo é outro, seria que os árabes (não necessariamente muçulmanos), assim como os judeus e os ciganos, são inimigos históricos dos europeus e dos norte-americanos. Basta viajar um pouco pela Europa e ver que em várias cidades, as grandes batalhas foram aquelas onde eles conseguiram expulsar os árabes, sempre vistos como uma ameaça. Mas a situação é muito mais complexa, pois eles são uma ameaça somente quando não são vistos como “uma boa fonte de renda”. Isto explica as alianças e brigas que os Estados Unidos já tiveram com Osama Bin Laden, com Kadhafi etc. Também explica o silêncio do presidente francês Nicolas Sarkozy frente à “Primavera Árabe” e à caída de alguns ditadores que, curiosamente, eram aliados da França.

Enfim, a associação do atentado do dia 11 de setembro com uma questão religiosa não só desviou a atenção do público e serviu como uma boa justificativa para limitar a imigração árabe para os países Europeus e os Estados- Unidos, como também aguçou o debate religioso. Este já estava sendo há muito alimentado pelos evangelistas que, utilizando-se de todos os meios possíveis, atingiram um grande número de fiéis e alcançaram uma força política considerável em alguns países, como no Brasil. Estes dois eventos foram acompanhados por mais outro na esfera mundial, sobretudo nos países denominados desenvolvidos: a crise econômica, a rápida destruição da política de bem estar social, o sentimento de declínio e, conseqüentemente, a “necessidade política” incentivada por políticos de direita de se restabelecer determinados valores morais para a sociedade. Por isto, questões como identidade nacional estão em voga nestes países, assim como a religião passou a ser pauta das reuniões do UMP, o partido político do presidente Nicolas Sarkozy.

Em meio a todos estes embates, a arte, sobretudo aquela que discute, direta ou indiretamente, o cristianismo, passou a ser um dos alvos favoritos. Por isto, não é de se achar estranho que em 2011 a obra de Andres Serrano tenha sido atacada em uma exposição em Avignon, França, ou que em 2004 a exposição da retrospectiva de León Ferrari tenha causado enormes escândalos na mídia Argentina e internacional. No entanto, este tipo de arte não é recente e tampouco o é a censura contra ela. Seria ela um tipo de arte blasfematória? A arte, ou o artista, teria o poder e o direito de blasfemar? Antes mesmo de tentar responder estas questões, gostaríamos de ressaltar o fato de que

pouquíssimos são os estudos sobre a blasfêmia no século XX e XXI e, até o momento, não encontramos nenhum sobre a blasfêmia no domínio das artes plásticas. Por isto, este artigo não só é uma tentativa de definição do que seria a arte blasfematória, mas também uma contribuição àquilo que poderia ser um estudo sobre a blasfêmia, em geral, a partir do século XX. No mais, também gostaríamos de esclarecer que este artigo, sendo resultado de uma pesquisa em andamento, tem sobretudo o objetivo de levantar questões sobre este tema.

A Igreja Católica, desde sua criação, não esperou muito para que o seu pressuposto oposto surgisse: a blasfêmia. Esta, definida e redefinida diversas vezes ao longo dos anos pelas instituições religiosas e políticas, é dificilmente apreendida pelo pesquisador uma vez que, para defini-la, é preciso considerar todo um emaranhado político, econômico e cultural que uma só disciplina, como bem lembra Alain Cabantous (CABANTOUS, 1998), não é capaz de oferecer.

Se a definição de blasfêmia é completamente maleável e depende dos diversos fatores citados acima, para estudá-la nos dias de hoje é preciso que o pesquisador faça uma análise de quais fenômenos estão em jogo quando um fato, uma palavra ou até mesmo um objeto é considerado como blasfematório. Neste sentido, segundo Jeanne Favret-Saada, um enunciado não é considerado como blasfematório em razão do seu conteúdo, mas por uma operação de julgamento (SAADA, 1992: 257). Seguindo este mesmo princípio, Carole Talon-Hugon também se pergunta o que significa a qualidade de uma obra “moralmente transgressiva”? Para ela, “O fenômeno da transgressão supõe não somente uma obra, mas um dispositivo, ou seja, uma obra obviamente, mas também alguém que a julga em um horizonte de valores. A qualidade “ser transgressiva” não é uma qualidade objetiva da obra, como o seu tamanho ou o seu peso por uma escultura, sua extensão por uma obra literária ou a sua duração por um concerto. Não é também uma qualidade estritamente subjetiva como o agradável (com a condição de que o agradável seja estritamente idiossincrático e não culturalmente, sociologicamente e historicamente condicionado). É uma qualidade que supõe a existência de um objeto, um sujeito que julga, uma episteme e um mundo de valores morais historicamente determinados” (HUGON, 2009: p. 147). Assim, se considerarmos uma obra blasfematória como consequentemente transgressiva, poderíamos dizer que a blasfêmia e a transgressão só existiria naquilo que fosse considerado como tal? O denunciador deveria ser obrigatoriamente uma instituição ou alguém socialmente reconhecido como capaz de julgar? Neste caso, a obra *A civilização ocidental e cristã* de León Ferrari,

realizada claramente com a intenção de condenar uma posição política da Igreja Católica, ou a obra *PissChrist* de Andres Serrano, com críticas mais sutis, não seriam blasfematórias se não tivessem sido acusadas de tal pelo público, pelos críticos de arte, pelo Estado, pela Igreja ou pelos museus?

Como podemos observar, vários atos que poderiam ser considerados como blasfematórios não o foram, assim como vários outros que foram acusados como tal, dependendo do ponto de vista, não poderiam ser. No entanto, quando o tema tabu é a religião, o que teria em comum em todos os casos que já foram considerados como blasfematórios no domínio das artes? No que concerne a este estudo, podemos afirmar que a partir de uma análise de diversos casos de obras de arte que foram consideradas como tal desde os anos 60, concluímos que todas elas se encaixam, por um lado, na definição de blasfêmia de Jean-Baptiste Robinet de 1779: “A blasfêmia é o crime daqueles que proferem injúrias e execrações contra a honra de Deus, da Virgem e dos santos e que escrevem ou ensinam alguma coisa contra a existência e os supremos atributos de Deus e o respeito que a Ele deve ser atribuído”ⁱ. Por outro, é interessante observar que esta definição, assim como várias outras que pudemos consultarⁱⁱ, não cita o ato de proferir injúrias contra a “Igreja Católica” como um tipo de blasfêmia. Apesar deste tipo de blasfêmia “institucional” ser encontrada na obra de diversos artistas, a maioria das acusações das quais elas são vítimas partem do princípio de que a blasfêmia seria contra Deus, e não contra a instituição. A partir desta lei de 1779 e acrescentando a ela este tipo de blasfêmia que denominaremos “contra-institucional”, analisaremos algumas obras que aqui serão classificadas de blasfematórias e transgressivas, que seriam aquelas que foram julgadas como tal, e obras potencialmente blasfematórias e transgressivas, que seriam aquelas que, por um acaso, ainda não foram julgadas como tal, mas que a qualquer momento poderiam sofrer este tipo de julgamento uma vez que se encaixam no caso da lei acima citada ou porque fazem uma crítica à Igreja Católica.

Uma vez definido o que é blasfêmia, observamos que nas artes plásticas ela toma um fôlego maior no início do século XX. Assim, constatamos que o século anterior deu uma maior liberdade às artes e aos temas que poderiam ser tratados por elas. No entanto, esta liberdade não significou o abandono total do tema religioso que passou a ser tratado através de diferentes pontos de vista. Uns, como Kandinsky, procuravam o que a arte havia de espiritual, outros, como Georges Bataille, pregavam um ateísmo levado às últimas consequências; outros ainda, como Andres Serrano, buscam nos dias de hoje um cristianismo primeiro, aquele que teria sido corrompido

pela Igreja Católica. Para finalizar, outros ainda buscam reconstruir alguns contos bíblicos para que estes fiquem mais próximos de suas realidades, como Maria Galindo quando cria a “Ave Maria, llena eres de rebeldia” ou Chris Ofili que pinta uma Virgem negra com excrementos de elefante. Uma explicação para este não-desaparecimento das questões religiosas nas obras de arte, sobretudo no que diz respeito ao cristianismo, pode ser dada a partir de uma constatação: o racionalismo herdado pelos ocidentais e o tecnocratismo do século XXI não foram suficientemente convincentes para apagar com o que, segundo eles, seria proveniente da superstição e do emocional. Talvez isto ocorra porque a lógica do racionalismo e das ciências, como afirma Terry Eagleton, teria muito a ver com o funcionamento da religião. Ou seja, nos dois casos, muitas vezes é preciso ter fé (EAGLETON, 2011). Este jogo ambíguo entre ciência X religião, que Terry Eagleton procura mostrar que é muito mais complexo que uma simples dicotomia, também pode ser encontrado, mas de forma diferente, no binômio sagrado X blasfêmico. Apesar da blasfêmia ser uma forma de oposição a uma doxa, esta forma de transgressão, como afirma alguns autores, é inerente ao “sentimento do sagrado”. Para Georges Bataille, por exemplo, “(...) o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar — no plano da religião — um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer os que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado.” (BATAILLE, 1987: p.45) Mesmo que esta teoria já tenha sido refutada por diversos autores, sobretudo porque ela generaliza todos os tipos de interdição religiosa, ela pode ser utilizada aqui para a compreensão de determinadas transgressões encontradas no domínio das artes.

Esta transgressão religiosa observada em obras de diversos artistas pode tomar duas formas principais: a primeira seria uma transgressão religioso-metafísica, como no caso de Farnese de Andrade, e a segunda seria uma transgressão religioso-política, como no caso do artista León Ferrari. Observamos que a maioria destes artistas que criam obras transgressoras, quando o assunto é a religião, são pessoas que tiveram uma

formação católica rigorosa. Assim, ao contrário do que muitos dizem, suas obras possuem críticas bem fundamentadas e não foram realizadas somente para causar escândalos. Analisaremos aqui estes dois tipos de obras religioso-transgressoras a partir destes dois artistas citados acima.

A transgressão religioso-metafísica seria encontrada naquelas obras onde as questões religiosas são tratadas em uma esfera mais íntima da vida do artista. Em sua maioria, apesar de conterem imagens controversas de santos e símbolos religiosos, não são capazes de negar a existência de Deus e tampouco o poder da Igreja, elas sobretudo os deforma. Nos trabalhos de Farnese de Andrade, este tipo de transgressão aparece através de uma crítica pouco direta ao cristianismo. Em suas obras ele utiliza uma grande diversidade de objetos que nos remetem à sua região de origem, Minas Gerais, e à sua formação católica. Entre pedaços de madeira, gamelas, anjos barrocos, oratórios, santos mutilados e imagens de crianças queimadas, sua obra é uma maneira para ele de exorcizar o seu passado e de se libertar do “santo egoísmo da família mineira”, como afirma Charles Cosac (COSAC, 2005: p. 2005)ⁱⁱⁱ. Assim, da mesma forma que estes objetos nos remetem ao seu passado que é constantemente evocado em suas obras, o fato do artista detestar crianças e sempre mostrá-las com uma aparência moribunda pode significar o desejo que ele tem pelo fim de toda esta tradição^{iv}. Aí se encontraria a blasfêmia, na negação da continuidade daquilo que é demasiadamente valorizado pela Igreja: a família e a tradição. Portanto, este fim não significaria necessariamente o fim dos tempos. Para o artista, os santos, e não necessariamente Cristo, são os “anunciadores de uma possível mutação, de uma possível evolução da nossa limitada capacidade cerebral, (...)” (FARNESE, 2005: p. 185).

Em algumas de suas obras a blasfêmia, ainda como forma de exorcismo, se encontra mais evidente. Por exemplo, em sua obra Nossa Senhora das Pedras (1977) onde ele expõe uma estátua desgastada de Nossa Senhora sem cabeça, ou melhor, com uma cabeça representada por uma pedra, e sem a parte da cintura para baixo, que foi substituída por outra pedra na qual estão fixadas algumas imagens de bebês ou de anjos. Outras destas imagens também flutuam ao redor da pedra, como se estes bebês, em um ato suicida, tivessem pulado em um precipício. Outra imagem que, de certa maneira, vai de encontro aos ensinamentos do cristianismo é Anunciação (1983), onde a Virgem é representada sem pés, como se estivesse flutuando, e com uma bola de cristal que também flutua sob suas mãos. Os seus pés estão fixados na parede esquerda da caixa de madeira na qual se encontra a instalação, em uma posição de quem estaria dormindo.

Encima da cabeça da Santa está a imagem de um bebê. Aqui, como em todas as suas outras obras cujo título é “Anunciação”, o arcanjo Gabriel não é representado. Neste caso, a mensagem de Deus teria vindo por meio de uma bola de cristal ou de um sonho. Por fim, uma outra imagem, e talvez a mais blasfêmica de todas, seria a do Oratório do Demônio (1976), na qual aparece, dentro de um oratório, uma imagem do demônio sem braços e sentado em um objeto pontiagudo. As obras de Farnese possuem váriossímbolos e significados religiosos. Porém, seria um erro querer interpretá-los minuciosamente, pois o jogo com as formas era uma das principais preocupações do artista^v.

A transgressão religioso-política seria aquela que, em uma atitude militante, o artista tem o objetivo, através de sua obra, de denunciar uma falta da Igreja Católica, de Deus ou de tudo que venha a ser sagrado no cristianismo. Dois exemplos importantes seriam as obras da instalação “V Centenário da conquista” de León Ferrari e algumas obras de Maria Galindo expostas na exposição “Princípio Potosi”, nas quais estes dois artistas procuram denunciar a contribuição da Igreja Católica na conquista das Américas e na matança dos indígenas. Nestes dois casos, podemos observar que a crítica feita por estes artistas era direcionada a alguém ou a uma instituição. Este ateísmo militante é encontrado sobretudo em obras de artistas que já possuem uma militância anterior, seja em prol das mulheres, como no caso de Maria Galindo, seja contra todo tipo de tortura e de governos autoritários, como no caso de León Ferrari, ou seja em outros casos. Este artista (1920 –), bastante conhecido sobretudo por seus trabalhos de conteúdo explicitamente político, realizou várias obras e exposições que suscitaram reações diversas da parte do público, dos curadores e dos críticos de arte. A primeira que causou um determinado desconforto foi em 1965 quando Romero Brest, o diretor do Instituto Di Tella, instituição importante no campo das artes daquela época, convidou León Ferrari para participar do prêmio Di Tella. Romero Brest acreditava que o artista iria participar do concurso com uma de suas obras abstratas. No entanto, sensibilizado com as notícias que chegavam sobre a guerra do Vietnã, ele decidiu apresentar quatro obras que se referiam a este assunto. Quando Romero Brest viu, dias antes, a exposição da obra *A civilização ocidental e cristã* no espaço do instituto, ele pediu para que o artista a retirasse ou a trocasse por outra. Ele a retirou. As demais obras que foram apresentadas, compostas por fotografias colocadas no fundo de uma caixa de madeira com um vidro de proteção^{vi}, acabaram sendo expostas e foram alvo de algumas críticas publicadas nos jornais da época.

O artista, respondendo a uma destas críticas, afirma :“ Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre : tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa.” (FERRARI, 2005: p. 16). Desde então, León Ferrari seguiu esta premissa. Por este motivo, o significado anti-religioso, ou melhor, anti-tortura destas obras, como prefere o artista, pode e deve ser analisado em todas as suas significações pelo pesquisador. O seu combate contra a barbárie do Ocidente inclui o combate contra os governos autoritários e as Igrejas, sendo que os dois são mostrados como fiéis aliados. Além de uma cumplicidade mútua, o que teriam em comum seria a execução da tortura. Enquanto o Estado autoritário põe em prática a tortura física, a Igreja executa a tortura psicológica através da noção de inferno. Assim, o objetivo principal do artista é convencer o espectador de que é preciso não só condenar o Estado que pratica este tipo de violência, mas também a Igreja e toda parte da sociedade, incluindo dos artistas, que a sustenta. Ou seja, é preciso transformar uma violência autorizada (aquela praticada pela Igreja e aceita pela sociedade) em uma violência não autorizada, que deve ser julgada como todas as outras que não respeitam os direitos humanos. Desta forma, esta instituição e as leis de Deus deixariam de ser sagradas e passariam a existir em uma esfera real. Este combate do artista se passaria principalmente através do combate contra a idéia de inferno, que seria o lugar para onde iriam todos aqueles que não respeitam as regras de Deus. Neste caso, a obra de León Ferrari também traz à luz um caráter biográfico. Ele nasceu em uma família católica na qual o seu pai, italiano de origem, era arquiteto e artista plástico. Ele decorou inúmeras igrejas em Buenos Aires e em Córdoba. Graças à proximidade de seu pai com a igreja, sua casa sempre foi frequentada por padres e freiras e ele estudou em uma escola de padres. No entanto, apesar de sua formação católica, o artista afirma que em sua casa os seus pais não eram muito religiosos e ele não pode dizer até que ponto a profissão de seu pai influenciou as suas escolhas como artista. Masele afirma que o que o marcou profundamente foi o fato de ter estudado em uma escola de padres onde os professores, segundo o artista, torturavam os estudantes com a idéia de inferno que era transmitida e com a qual eles eram obrigados a conviver. A imagem do inferno, segundo o artista, “ gera um medo terrível, sobretudo na cabeça de uma criança. E esse medo acaba regulando sua vida”^{vii}.

Este combate contra o inferno aparece em várias de suas obras. Podemos citar aqui a sua série *Idéias para o inferno* onde ele expõe santos sendo « torturados ». Para o artista, estes personagens não significam esperança. Eles foram cúmplices de Deus em toda violência cometida, segundo o artista, por Ele. Sobre sua obra, León Ferrari afirma : « modestamente, creo que hetenidoungnanéxitoconella porque finalmente estoy logrando que a muchos católicos no lesgusteelinfierno. Por ahora, no lesgustaelinfiernocuandoestánel Papa, Cristo o algunos de los santos pero espero que la cosa evolucione y que más adelante no lesgusteelinfiernocuandohaya gente como nosotros” (FERRARI, 2004).

Se no caso de Farnese de Andrade as suas obras aparecem como uma maneira de exorcismo, onde a fronteira entre o respeito ao sagrado e a blasfêmia do mesmo é tênue e conturbada, nas obras de León Ferrari este tema aparece muito mais definido e direto. Aqui, ele não pretende exorcizar o passado, pois este já parece ser bem resolvido no pensamento do artista. Para ele, a grande questão é poder mostrar ao espectador como este passado foi e continua sendo violento, com o objetivo de que juntos os homens possam construir um futuro mais decente. Apesar dos dois artistas terem um grande ponto em comum, o desejo de um mundo melhor, este viria de formas diferentes. Para Farnese, como já foi dito acima, os santos seriam os anunciadores de uma possível mutação. No entanto, estes santos não seriam exatamente como são descritos pela Igreja, mas deformados, uma mistura entre o sincretismo religioso brasileiro e a imaginação do artista. Para León, uma nova Era só seria possível com a « morte » de Cristo e de todos os santos. Por exemplo, em um dos seus textos, intitulado « Contra o Inferno », o artista propõe a construção, em São Paulo, de uma fortaleza protegida contra a influência de Cristo onde os heréticos, idólatras, e ateus pudessem preparar o nascimento de uma Nova Era Livre dos Infernos programado para o dia 6 de agosto de 1999. As paredes exteriores desta fortaleza deviam ser decoradas com as pinturas e esculturas religiosas mais célebres da Era Cristã, mas com um detalhe a mais que fosse capaz de transformar o julgamento dos ressuscitados no julgamento do Juíz » (FERRARI, 1986)^{viii}, ou seja, de Deus.

Enquanto as obras crítico-religiosas de León Ferrari sempre foram vítimas de ataques provenientes de todos os lados, a única censura que as obras de Farnese de Andrade sofreram veio do mercado da arte. Estas só passaram a ter um valor econômico significativo vários anos depois de sua morte. Poderíamos levantar algumas hipóteses do por quê destas obras terem sido apreendidas de maneira diferente levando

em consideração o tempo, o espaço, as conjunturas políticas e culturais e o lugar que estes artistas ocupam em suas sociedades. No entanto, por mais que estas hipóteses poderiam nos ajudar a compreender todo um sistema de recepção de obras crítico-religiosas, nunca poderíamos estabelecer um modelo ou uma regularidade dos acontecimentos. Apesar destes acontecimentos terem, em diversos casos, explicações lógicas, em outros, como bem afirma o artista plástico brasileiro Nelson Leiner, estes escândalos não só são causados devido ao conteúdo da obra ou à conjuntura na qual ela se insere, mas determinadas obras são censuradas ou causam uma grande polêmica nos meios de comunicação também por culpa do acaso. Por exemplo, em 1998 o seu trabalho cujo título era *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão*, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi censurado pela justiça deste estado. Porém, isto só aconteceu porque uma mulher, que pela primeira vez entrava neste museu para ver a exposição de Camille Claudel, que também estava sendo exibida naquela época, viu o trabalho do artista por um acaso e o denunciou por considerá-lo pornográfico. A denúncia chegou às mãos de um Juiz de menores do Rio de Janeiro que é conhecido por gostar de atrair a atenção da imprensa e ele censurou a obra. Por outro lado, em 1974, em plena época da ditadura militar no Brasil, o mesmo artista fez uma exposição no MASP de São Paulo cujo título era “Rebelião dos animais”, onde ele expôs obras que se intitulavam “Acorrentados”, “Corpos mutilados”, “Desaparecidos”, “Torturados” e outros e esta exposição passou despercebida pelo Estado. (LEINER, 2002). Talvez, igualmente, a exposição de León Ferrari no Centro Cultural Recoleta em 2004 não teria causado tanto escândalo se não tivesse sido realizada neste museu que se encontra ao lado de uma das mais importantes igrejas de Buenos Aires. Apesar do acaso ter um papel considerável na « escolha » das obras que serão ou não censuradas, um estudo da sociedade é imprescindível para se entender o que levaria uma obra a ser « escandalosa », tendo em vista que a recepção destas obras está intimamente ligada à moral, como afirma Carole Talon-Hugon em seu livro *Morales de l’art*.

Em um artigo anterior^{ix} discutimos sobre a relação da arte com o jogo dos três tipos de interdições de Foucault, onde ele afirma que “Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam,

se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar” (FOUCAULT, 1996). Aí, discutimos sobre a relação entre estas três interdições e a arte à medida em que ela está relacionada com a sociedade. Quando o tema tratado nas artes é a religião, por mais que toda uma circunstância possa explicar um escândalo causado por uma determinada obra blasfematória, percebemos que o tabu do objeto é, e sempre foi, a questão central do debate. Desde o início do século XX até os dias de hoje, estas obras são potencialmente susceptíveis de causar escândalos em países sob um regime ditatorial ou democrático ou em países desenvolvidos ou subdesenvolvidos. O que demonstra que a religião nunca deixou de ser um tabu.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Editora L&PM, Porto Alegre, 1987.
- CABANTOUS, Alain. *Histoire du blasphème en Occident, XVI XIX siècle*. Éditions Albin Michel, Paris, 1998.
- COSAC, Charles. *Farnese Objetos*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005.
- EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus, razão, fé e revolução*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2011.
- FERRARI, León. León Ferrari, prosa política. Sigloveintiuno editores argentina, Buenos Aires, 2005.
- FERRARI, León. Entrevista concedida a Ana Maria Battistozzi publicada na Revista Ñ com o título «Contra todas las formas de infierno», 18/12/2004. URL : <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2004/12/18/u-00611.htm>
- GIUNTA, Andrea (org.). *León Ferrari*. Cosac & Naify, São Paulo, 2006.
- HUGON, Carole Talon. *Morales de l'art*. Puf, Paris, 2009.
- LEINER, Nelson. *Nelson Leiner : O Engenheiro que perdeu seu tempo*. Entrevista realizada com o artista no dia 29 de maio de 2002 por Moacir dos Anjos. URL : http://www.nelsonleimer.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoiment o=58.
- SSADA, J. Favret. *Rushdie et compagnie, préable à une anthropologie du blasphème*. In: *Revue Ethnologie Française*, nº 3, 1992.

ⁱDictionnaire universel ou bibliothèque de l'homme d'État et du citoyen (Jean-Baptiste Robinet, Londres 1779). In: CABANTOUS, 1998.

ⁱⁱEstas leis que foram consultadas se encontram no livro Alain Cabantous, *Histoire du blasphème en Occident*, e no livro organizado por Darteville, Denis e Robyn, *Blasphèmes et Libertés*, que se encontram na bibliografia deste artigo. Ou seja, estamos partindo aqui de uma hipótese que precisa, absolutamente, ser reconsiderada.

ⁱⁱⁱEsta expressão, como afirma Charles Cosac, é empregada pelo psiquiatra Hélio Pellegrino. (COSAC, 2005, p. 19).

^{iv}Ver curta-metragem “Farnese – caixas, montagens, objetos”.

^v Como ele mesmo afirma: “O uso dos oratórios fomentou minha tendência litúrgica – a qual desde minha primeira exposição já existia. Talvez por influência da minha origem mineira (barroca?), usava os elementos dessa tendência – restos de altares, santos, ex-votos – mais como décor e por gosto, e principalmente para deixar claro que minhas anunciações e anjos anunciadores nada têm a ver com Cristo, (...)” (FARNESE, 2005).

^{vi}As obras são: *Cristo está morto*, *A civilização ocidental e cristã bombardeou as escolas de Long Dien*, *Caxuxé*, *Linn Phung*, *Mc Cay*, *An Tanh*, *An Minh*, *An Hoa y Duc Hoa* e *15 votos para a OEA*.

^{vii}LF, in Boido, 1999. Revisado pelo artista, junho de 2004 (GIUNTA, p. 71).

^{viii}Texto publicado no catálogo da exposição coletiva *Uma Virada no Século*, realizada em janeiro de 1986 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: GIUNTA, 2006.

^{ix}Ver: MIKOS, Aline M. S. A autonomia da arte. Texto publicado nas atas do VI Congresso de Teoria de las artes. XIV Jornadas CAIA. La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. Buenos Aires, outubro de 2011.