

DOIS ESCÂNDALOS ARTÍSTICOS NO SÉCULO XXI: CRUZAMENTOS POSSÍVEIS

TWO ART SCANDALS IN THE XXI CENTURY: POSSIBLE CROSSOVERS

Fernanda Gerson Feldens

Aluna de graduação/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
fernandafeldens@gmail.com

Bianca Knaak

Professora do Departamento de Artes Visuais e Doutora em História/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
bknaak@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho analisa duas exposições de arte que se tornaram emblemáticas para a compreensão dos modos de desenvolvimento da ideia de “escândalo artístico” na história recente: o ataque liderado por membros de um grupo religioso à exposição *Caution, Religion!*, em Moscou (2003), e o fechamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, em Porto Alegre (2017). Num primeiro momento, este artigo apresenta um panorama conceitual acerca do termo “escândalo artístico”, examinando as origens e especificidades da expressão, além de exemplos significativos de escândalos no decurso da história. Pretende-se, em seguida, comparar os episódios de Moscou e de Porto Alegre, a fim de investigar semelhanças, diferenças e as particularidades de cada um. Objetiva-se, através desta pesquisa, melhor compreender no que consiste um “escândalo artístico”, sobretudo na sociedade contemporânea, em que recentes manifestações de repúdio a obras de arte e a exposições trazem novamente à tona antigos questionamentos a respeito do poder da imagem, liberdade de expressão e censura no mundo da arte.

Palavras-chave: escândalo artístico; exposição *Queermuseu*; *Caution, Religion!*

ABSTRACT

This work analyses two art shows that became emblematic to the comprehension of the idea of « art scandal » in recent history : the attack led by members of a religious group against the exhibition *Caution, religion!* in Moscow (2003), and the cancellation of the exhibition *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, in Porto Alegre (2017). First, this article presents a conceptual outlook to the expression “art scandal”, examining its origins and specificities, in addition to significant examples throughout History. Second, we intend to compare the Moscow and Porto Alegre episodes in order to investigate similarities, differences and the particularities of each one. Our objective, through this research, is to better understand in what consists an “art scandal”, especially in a contemporary society, where recent manifestations of disapproval towards works of art raise old questions about the power of images, freedom of speech and censorship in the art world.

Keywords: art scandal ; exhibition *Queermuseu*; *Caution, religion!*

Introdução

No segundo semestre de 2017, o Brasil assistiu a um alarmante número de situações em que exposições de arte, *performances*, peças de teatro, artistas e curadores foram objeto de acusações, por parte, sobretudo, do público não iniciado, de “atentado contra a moral e os bons costumes”, “pedofilia”, “blasfêmia”, entre outros, e onde a principal plataforma de fala

foram as redes sociais. A mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada no Santander Cultural de Porto Alegre, constituiu um dos exemplos dessa lista. Em uma questão de dias, o que começara como uma crítica – não especializada –, em um blog conservador de pouca visibilidade, à presença de nus nas obras da exposição, logo escalou para o assédio pessoal, por parte de membros de um grupo político ultraconservador, e ameaças de morte ao curador e a artistas, até culminar no fechamento da exposição e na convocação à Justiça do curador, Gaudêncio Fidelis. Sendo a liberdade de expressão um dos pilares de uma sociedade democrática – e sadia –, o recente fenômeno em que trabalhos artísticos, principalmente os que tratam de temas como a questão LGBTQ¹ e sexualidade, sofrem difamação pública e posterior tentativa de criminalização, exige atenção especial da comunidade acadêmica, que tem na pesquisa científica uma ferramenta essencial na elaboração de diagnósticos da sociedade brasileira.

Longe de concernir apenas aos estudiosos da arte, o caso da *Queermuseu* pode e deve ser analisado segundo inúmeros outras lentes: a da Sociologia, do Direito, da Política, etc. Este artigo, por sua vez, pretende lançar uma luz sobre o seu caráter de “escândalo artístico”, ou seja, sobre como uma exposição de arte em um espaço expositivo institucional pôde suscitar tamanha mobilização pública. Por conseguinte, traçaremos, primeiramente, um panorama conceitual acerca do “escândalo” e, mais precisamente, do “escândalo artístico”. Em um segundo momento, descreveremos e analisaremos os caso da *Queermuseu* e da *Caution, religion!*, uma exposição de arte que foi vandalizada em Moscou, em 2003. Em seguida, compararemos ambos os episódios, destacando semelhanças e diferenças. Finalmente, discutiremos os resultados desta pesquisa e o que esses casos têm a nos dizer sobre “escândalos artísticos” contemporâneos.

O escândalo

Há inúmeras situações fora do contexto artístico a que se aplica o uso da palavra “escândalo”, sobretudo aquelas relacionadas a alguma crise política ou moral. Isto porque a definição do termo subentende, necessariamente, uma dimensão axiológica. Segundo o dicionário Houaiss, escândalo é “fato ou acontecimento que contraria e ofende sentimentos, crenças ou convenções morais, sociais ou religiosas” (p.1200). Através da ideia de *transgressão*, o escândalo permite que tenhamos acesso à rede de valores, construída de

¹ A sigla LGBTQ corresponde a “lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e *queer*”

forma mais ou menos consensual, de uma sociedade localizada temporal e espacialmente. Disto podem-se extrair outras duas importantes características do escândalo. A primeira é que, ao fazer referência a um sistema de valores, que é sempre social e histórico, ele é também, necessariamente, um acontecimento social e histórico. A segunda é que, assumindo que o código de valores ferido é aceito pela generalidade da sociedade em questão, o episódio de transgressão, para ser considerado escandaloso, deve repercutir sobre um número relativamente grande de pessoas, alcançando elevado grau de publicidade.

Em seu artigo chamado *L'Art du Scandale*, a socióloga francesa Nathalie Heinich discorre a respeito dos elementos que fundamentam o escândalo, especialmente no contexto do mundo da arte. Heinich não faz uso específico do termo “escândalo artístico” senão algumas poucas vezes, não se demorando em estabelecer limites claros entre o escândalo fora e dentro do meio da arte. Ainda assim, ela salienta que o pesquisador do assunto encontra, na arte, um terreno particularmente fértil para seu trabalho: “(...) se o escândalo é um revelador da nossa relação com a norma, então a arte, sendo, por excelência, o lugar de aplicação e/ou de jogo com as normas, os códigos e os valores, é também, por excelência, o lugar de experimentação e estudo do escândalo” (HEINICH, 2008, p. 122).

Uma questão, contudo, permanece: o que diferencia o “escândalo artístico” dos demais? Assim como o político, o “escândalo artístico” representa a *transgressão* de uma ou mais normas éticas reconhecidas em uma sociedade, em determinado tempo e lugar. É essencial, porém, considerar as particularidades de cada campo como determinantes para as causas e efeitos de um escândalo, uma vez que cada um possui sua própria rede de normas a serem seguidas - ou violadas. Isso implica que, além dos valores éticos implicados em qualquer escândalo, existam outros, próprios de cada campo, que interferem em um episódio escandaloso, e que não devem ser desprezados se encararmos o escândalo como um fenômeno social complexo.

O “escândalo artístico”

Há duas particularidades cruciais no que diz respeito ao “escândalo artístico”. A primeira está relacionada à própria condição de produtor de bens simbólicos do campo: é o fato de, num escândalo, a transgressão acontecer *por meio* de um bem simbólico - uma imagem, um objeto, uma *performance* ou outro tipo de manifestação artística. Isto é, não é o ato praticado em si que provoca repúdio, como num caso de escândalo político, mas, sim, uma produção simbólica, que, como tal, é imbuída de carga moral, histórica, política,

econômica, etc., o que a torna passível de ser considerada, por determinado público e em determinado contexto, transgressora. O objeto artístico incorpora ainda um outro tipo de valor: o estético. Conforme filósofo espanhol Vázquez, o valor estético de um objeto se dá em relação à sua forma sensível (*aesthesis*), e, embora tenha sido associado, ao longo da história, ao belo e a uma ideia de harmonia, ele não se restringe a esses elementos, podendo estar associado ao feio, ao grotesco, ao cômico, etc. Vázquez defende que o estético é uma dimensão que nem sempre é percebida, mesmo em se tratando de um objeto de arte; é preciso que haja uma situação estética – sempre histórica e social – em que um sujeito, vivendo sob uma determinada ideologia estética, estabelece uma *experiência estética* com um objeto, sempre singular, subjetiva e individual, ainda que as condições para que ela ocorra sejam estruturalmente determinadas. Para o filósofo, o objeto de uma experiência estética não é, necessariamente, uma obra de arte, podendo ser, também, uma paisagem natural ou mesmo um objeto do cotidiano; por outro lado, um objeto artístico não pode prescindir de valor estético. A obra de arte incorporaria, além do valor estético, valores extraestéticos, como o moral, religioso, político, etc. Sobre a interação entre eles, Vázquez aponta que:

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

A concepção de que o valor estético aparece sempre associado a valores extraestéticos é primordial para compreendermos a natureza complexa do “escândalo artístico”. Isto porque, em um episódio desse tipo, o valor estético, estando necessariamente incorporado ao objeto artístico, é passível de ser, assim como os valores extraestéticos, *violado*. O que resulta, pois, na segunda peculiaridade do “escândalo artístico”: em nenhum outro tipo de escândalo o valor estético do objeto ou da ação constitui um elemento de relevância; enquanto que a transgressão de valores no campo artístico sempre tocará, em maior ou menor grau, a dimensão estética do objeto artístico. Deve ser este um dos objetivos do pesquisador do “escândalo artístico”: tentar determinar o peso que assumem os valores estéticos e extraestéticos em determinado episódio, com o que poderá estipular como se dá a interação entre esses em uma sociedade e tempo específicos. Isto porque, insistimos, a maneira como nos relacionamos com um certo sistema de valores varia histórica e socialmente. Do que

concluímos que, tão imprescindível quanto definir quais valores estão sendo postos em cheque em um escândalo, é inteirar-se a propósito de seu contexto histórico.

No caso de um “escândalo artístico”, situar a rede de valores em questão no seu contexto histórico subentende, também, relacioná-lo ao (s) movimento (s) artístico (s) do período. Nathalie Heinich defende que cada grande movimento na história da arte é regido por um sistema específico de normas internas; sendo assim, muda conforme cada movimento o que é considerado *transgressor* e, portanto, passível de se tornar *escandaloso*. Além disso, difere também, segundo o período e o lugar em questão, a *forma* como se dá o escândalo, seu *modus operandi*. A partir desses pressupostos, Heinich discorre acerca dos principais elementos que determinavam um escândalo artístico em três momentos da história da arte, considerando seus respectivos sistemas de valores: o classicismo – que a autora considera em vigor até a metade do século XIX -, o período moderno e o contemporâneo. A autora opta, pois, por um recorte temporal amplo. Por isso, ao tratar da “arte clássica” (p. 123), a autora refere-se aos cânones – o belo, a harmonia das partes, a proporção -, que vigoraram do Renascimento até a segunda metade do século XIX, sobretudo em espaços acadêmicos e institucionais.

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

Em seguida, Heinich cita a revolta suscitada pelo incômodo naturalismo da tela de Gustave Courbet *As Banhistas*, no Salão de Arte de 1853. Ela sugere que, ainda que as razões para a celeuma fossem ligadas principalmente a questões do tratamento formal dado à pintura,

o sistema da arte assistia, naquele momento, à consagração dos salões como espaços de diversificação do público de arte e ao crescimento da crítica especializada em jornais, o que garantia maior publicidade para artistas e suas obras e, conseqüentemente, cresciam as condições para a ocorrência de um escândalo. Ter-se-ia que esperar, no entanto, pela inauguração do quadro de Manet, *Olympia*, no Salão de 1863, para que a configuração de “escândalo artístico” se achasse completa. Conforme Heinich, essa tela, e, em realidade, a produção dos artistas impressionistas como um todo, marcam o nascimento do paradigma artístico da arte moderna: a primazia da visão subjetiva do artista sobre as antigas regras clássicas de representação e tratamento da imagem, que conviverá com o anterior, adotado por artistas como o próprio Courbet, por exemplo, e pelas correntes acadêmicas da época. Embora a duplicação de paradigmas tenha constituído, naquele momento, o ambiente ideal para o desenvolvimento do escândalo, uma vez que subentendia a violação de cânones em vigor havia séculos na história da arte ocidental, sua implicação a médio prazo foi, paradoxalmente, a de diminuir a propensão ao escândalo e aumentar a do que Heinich chamará de “affaire”.

Conforme a socióloga:

Esta duplicação dos universos de referência [a coexistência entre dois paradigmas artísticos teoricamente opostos] tem por consequência imediata diminuir consideravelmente a probabilidade de um escândalo propriamente dito: é que este exige uma certa unanimidade na indignação, a integração de valores considerados como absolutos, compartilhado por todos. Sem os quais não estamos no “escândalo” – no qual o tipo ideal é um evento espetacular mas efêmero (...) – mas no “affaire”, isto é, em um confronto público e relativamente durável entre dois juízos opostos a respeito de um mesmo objeto, atacado por uns mas defendido por outros (HEINICH, 2008, p. 125).

A diferença entre o “escândalo” e o “affaire” pesaria, pois, na maneira distinta com que determinado acontecimento é recebido pelo público: no primeiro caso, tratar-se-ia de uma comoção geral contra o episódio, numa espécie de “todos contra um”, garantida por uma certa homogeneidade de valores do público; enquanto isso, o segundo geraria uma indignação diluída porque dividida em dois lados - um contra e o outro a favor -, dada a não unanimidade de valores do público em questão. Apesar de Nathalie Heinich salientar a importância dessa distinção, a socióloga afirma que ela “não deve ser pensada de maneira descontínua, como uma oposição entre duas entidades, mas de forma contínua, como dois polos que organizam o deslocamento das causas de indignação (p. 134)”.

Se com a arte moderna nasce a multiplicação de paradigmas artísticos e, por conseguinte, de valores estéticos, na arte contemporânea esse processo se intensifica. A novidade, porém, é que não serão apenas os cânones clássicos que serão questionados e, em última instância, violados, mas o próprio *status* da obra de arte, ou, como se refere Heinich, as “normas ontológicas da arte” (HEINICH, 2008, p. 129). *Happenings*, *performances*, obras efêmeras e a *pop art* marcarão a produção artística ocidental dos anos 60 e 70, ultrapassando a fronteira que a arte moderna havia apenas empurrado. Se o cenário é a de radical violação das normas estéticas vigentes até então, nem por isso ele se tornará suscetível ao “escândalo”, ao menos nos termos definidos por Heinich. A explicação para isso é que, ainda que muitos dos trabalhos realizados tivessem potencial altamente transgressor – e não apenas em termos de valores internos ao campo artístico: Heinich cita o Movimento Acionista Vienense e suas *performances* com masturbação e defecação em público -, o seu público ainda se restringia a um pequeno círculo de iniciados, reunido em galerias privadas ou anfiteatros universitários. Esse fenômeno é consistente com a radicalização do processo de autonomização do campo artístico proposto por Bourdieu, que tem por consequência, entre outros fatores, uma superespecialização do público de arte, de quem é exigida uma *competência artística*² cada vez mais complexa para acompanhar as transformações estéticas, ontológicas e mesmo estruturais do campo artístico. Sendo assim, o público especializado de arte reúne um número relativamente pequeno de pessoas se comparado ao grande público; desse modo, ainda que um trabalho artístico gerasse indignação por parte desse círculo de iniciados, ele não seria representativo da sociedade o suficiente para que o episódio fosse considerado um “escândalo”.

Há ainda um outro mecanismo de funcionamento do campo artístico no período contemporâneo, segundo Heinich, que dificultaria a ocorrência de “escândalo”: é a disposição do campo a abrigar e, mais do que isso, a *normatizar* a transgressão no processo de legitimação de uma obra de arte ou artista. É o que a socióloga chama de “paradoxo permissivo” (HEINICH, 2008, p. 134): os representantes de instituições de arte e outros agentes intermediários do campo, encarregados de administrar os limites do campo, recebem a violação de certos valores estéticos – e extraestéticos – com alguma banalidade, o que faz com que os artistas tendam a se esforçar para expandir indefinidamente esses limites. Em suma, dentro do campo da arte, há uma hiperexpansão e, por isso, flexibilização radical de

² Segundo Bourdieu, *competência artística* é a aptidão do espectador em conformar-se com as normas que regem a sua relação com a obra de arte em determinado contexto histórico e social (BOURDIEU, 2011, p. 271).

valores, o que torna um escândalo causado pela violação desses valores cada vez mais improvável de ocorrer.

No entanto, a transgressão dos valores extraestéticos incorporados aos trabalhos de arte contemporânea não é tão bem aceita pelo público não iniciado. Seja porque ele não está apto, em termos *bourdieusianos*, a seguir as normas de recepção impostas pelo campo artístico, seja porque na relação que ele estabelece com a obra não predomina a *experiência estética*, o público não iniciado tende a sentir-se profundamente afetado ao deparar-se com uma obra que ponha em cheque valores como moralidade e religião; o que pode, dependendo das circunstâncias, escalar para um episódio de indignação pública e, potencialmente, um “escândalo artístico”. Conforme Heinich,

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

Ou seja, ainda que o “escândalo” em arte contemporânea não seja propiciado pelas regras internas ao campo artístico, é na aproximação entre este e o público não iniciado que surgem as duas condições determinantes para que ele ocorra: a indignação por um grande número de pessoas e uma relativa unanimidade frente aos valores defendidos - valores esses que, nessas circunstâncias, não são apenas estéticos, mas extraestéticos -.

Passemos à análise dos casos.

Caution, religion!

A exposição *Caution, religion!* foi inaugurada dia 14 janeiro de 2003, no Centro Cultural e Museu Sakharov – nome dado em homenagem a Andrei D. Sakharov, importante ativista pelos direitos humanos e dissidente russo durante a Era Soviética-, em Moscou, na Rússia. Conforme a reportagem *Orthodox Bulldozer* de Konstantin Akinsha para a revista ARTnews (2004), o curador Arutyun Zulumyan, no discurso de abertura da mostra, indicou que a intenção era chamar atenção para o papel da Igreja Ortodoxa na Rússia, reiterando que, apesar de acreditar em um tratamento respeitoso às instituições religiosas, era preciso atentar

para o risco de fundamentalismo. Daí o título da exposição: a ambiguidade do termo *caution*, em inglês, funcionaria tanto como um pedido de cuidado, quanto como um aviso. Para o diretor do Centro Sakharov, Yuri V. Samodurov, “o tema era menos antirreligioso que anticlerical”, conforme reportagem de Steven Lee Myers para o New York Times (2003).

A mostra contava com 45 obras de artistas de diferentes origens. Dentre as mais provocativas, estavam a de Aleksandr Kosolapov – um pôster simulando um anúncio publicitário da Coca-Cola, representando Jesus como o garoto-propaganda, com os dizeres “este é o meu sangue” (*This is my blood*, 2001, impressão digital, diferentes tamanhos)- e a de Alisa Zrazhevskaya: uma representação em papel-cartão em tamanho real de um ícone religioso, com um recorte na cabeça, para que os visitantes pudessem inserir seu próprio rosto e tirar uma foto, como certos painéis que aparecem, normalmente, em artações turísticas. O título era *Thou Shalt Not Carve Idols Unto Thee*, frase idêntica ao Segundo Mandamento do Decálogo na Bíblia, que, em português, é traduzido como “Não tomarás o nome de Deus em vão”.

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

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

base no Artigo 282 da Parte 11 do Código Penal, o diretor do centro Sakharov, Yuri Samodurov, sua sócia Liudimila Vasilovskaia e uma das artistas participantes da exposição, Anna Mikhalchuk, foram acusados de incitação ao ódio religioso.

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

Em 4 de março de 2005, foi realizada no Museu e Centro Comunitário Andrei Sakharov, que havia recebido a mostra *Caution, Religion!*, uma conferência de imprensa chamada “Liberdade de Consciência e Arte na Balança da Justiça Russa”. A pauta do encontro era o julgamento contra Samodurov, Vasilovskaia e Mikhalchuk, e contou com os próprios acusados, além de advogados, estudiosos do mundo da arte e outros intelectuais, artistas e representantes de organizações de defesa dos direitos humanos, que se revezavam para falar. Em seu pronunciamento, Anna Mikhalchuk atentou para o fato de, durante o andamento do processo, ninguém parecer interessado na exposição em si ou nas intenções dos artistas ao realizarem aquelas obras. Por sua vez, Yuri Samodurov relacionou o julgamento ao repúdio e destruição de obras modernistas pelos nazistas, que as consideravam “arte degenerada” e uma “ameaça à unidade do povo germânico”. Andrei Erofeev, chefe de departamento de arte contemporânea do Tretiakov State Gallery, lembrou que, enquanto se discutia a coerência ou não das acusações sobre a exposição e seus organizadores, os seis homens que a vandalizaram seguiam inocentados. Nesse contexto, foi abordada a crescente influência da Igreja Ortodoxa na vida da sociedade russa e em assuntos de Estado após o fim da União Soviética, o aumento de uma atmosfera nacionalista e o quanto isso poderia representar uma ameaça para a liberdade de expressão na Rússia.

Em 28 de março do mesmo ano, Yuri Samodurov e Liudmila Vasilevskaja foram declarados culpados de incitação ao ódio religioso, com base no ponto B do artigo 282 do Código Criminal russo, e sentenciados a pagar uma multa de 100,000 rublos cada (o equivalente a aproximadamente 5,8 mil reais). A promotora Kira Gudim havia pedido pelo

encarceramento dos réus em uma colônia penal, o que foi recusado pela juíza. A artista Anna Mikhailchuk, a outra acusada, foi absolvida. Durante o julgamento dos pedidos de apelação dos condenados, em julho, cerca de dez pessoas assistiram à sessão, segurando ícones e rezando. Após uma fala do advogado de Samodurov, Yuri Shmidt, gritaram “Você não teme o juízo de Deus?” e “Anticristos!”. Os pedidos de apelação foram negados, e as sentenças, mantidas.

Queermuseu

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

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

outro momento, abordou seguranças do espaço, o artista Gilberto Perin e o curador Gaudêncio Fidelis, perguntando se eram pedófilos.

As insinuações de que as obras eram uma apologia à pedofilia e um atentado à moral embasavam-se não em argumentação teórico-científica, mas no fato de que muitos dos trabalhos representavam, através de pintura, fotografia ou desenho, corpos nus. Tanto as obras em que a questão da identidade gênero aparecia de maneira mais explícita quanto as que originalmente não tratavam desta temática foram categorizadas por seus detratores como imorais e blasfemas. Somam-se a estas acusações críticas à qualidade artística das obras. As publicações de Felipe Diehl e de Rafinha BK logo tiveram largo alcance nas redes sociais, angariando milhares de comentários de opinião semelhante, processo amplificado pela ação dos algoritmos conforme opera este tipo de mídia e de *bots*, ou “robôs sociais”, perfis automatizados cuja função é proliferar determinado conteúdo. Ao aumento exponencial de comentários virtuais contrários à *Queermuseu*, sucederam ações reais: agências do Santander foram pichadas, e ameaças foram feitas a representantes do banco e ao curador. No dia 10 de setembro, a página oficial do Santander Cultural no *Facebook* divulgou uma nota em que declarava o cancelamento da exposição, na qual se desculpa com aqueles que se sentiram ofendidos e lamenta ter causado qualquer tipo de “desrespeito e discórdia”, acrescentando ainda que “algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas”, e que “quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana”. No último dia de visitação da exposição, o grupo ultraconservador de vertente liberal Movimento Brasil Livre (MBL) reproduziu, também na rede social *Facebook*, um texto do site *Jornal Livre*, de espécie semelhante aos de Diehl e Rafinha BK, enumerando as mesmas críticas à mostra. O MBL concentrou seu repúdio no fato de que o projeto da exposição havia sido desenvolvido através da Lei de Incentivo à Cultura, e de que não havia uma classificação indicativa para a mostra, ainda que nenhum de seus integrantes tenha efetivamente visitado a exposição baseavam seus argumentos em reproduções de obras compartilhadas na internet, muitas das quais não integravam a *Queermuseu*. A classe artística e movimentos de defesa dos direitos LGBTQ protestaram contra o encerramento da mostra, tanto em artigos e em textos publicados nas redes sociais, quanto com uma manifestação em frente ao Santander Cultural dia 11 de setembro. Em outubro, negociações para que a exposição fosse realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) foram interrompidas a mando do prefeito Marcelo Crivella, que é também

bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus e que tem nos seguidores da religião evangélica importante parcela do eleitorado.

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

Atualmente, está em andamento uma arrecadação coletiva de fundos para financiar a instalação da mostra no Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Cruzamentos possíveis

Tendo em vista os elementos que configuram um “escândalo artístico”, a comparação dos casos da *Queermuseu* e da *Caution, religion!* será feita com base nos seguintes quesitos: contexto histórico, perfil da indignação pública e valores estéticos e extraestéticos em jogo, levando-se sempre em consideração o desenvolvimento e a repercussão de cada caso.

Examinar, ainda que brevemente, a conjuntura histórica de cada episódio é determinante para compreendermos as forças em ação e - o que é essencial no estudo de um escândalo - os valores em disputa. A Rússia de 2003 guarda significativas semelhanças com o Brasil de 2017. Pouco mais de uma década havia se passado desde a queda da União Soviética, processo marcado por uma forte crise econômica e uma acentuada instabilidade política, e que significou, em última instância, o colapso de todo um sistema coletivo de crenças e valores, até então representado pela ideologia soviética. No momento em que esta importante ferramenta de coesão social se quebra, tentativas de substituir este referencial simbólico começam a emergir: a Rússia assiste, assim, à multiplicação de movimentos independentistas, de grupos nacionalistas e ultraconservadores, à penetração da máfia em diversos setores da sociedade russa, e - fato capital para o entendimento do ocorrido na exposição *Caution, religion!*- a um aumento exponencial na influência da Igreja Ortodoxa sobre tanto a sociedade em si quanto sobre o aparelho político. Parte desse reflorescimento religioso pode ser explicado, também, pelo fato de que, durante as quase oito décadas de governo socialista, a religião havia sido abolida, e, apesar de pregar um “secularismo

cientificista” em sintonia com as democracias ocidentais, o Estado soviético restringia a liberdade de culto e de expressão (BERNSTEIN, ano, p. 430). A produção artística logo se mostrou um espaço de questionamento não apenas acerca do poder da Igreja Ortodoxa, mas também de todas as forças que reivindicavam a lacuna simbólica deixada pelo fim da União Soviética. A resposta da Ortodoxia não tardou: o seu poder de influência se verificou do início ao fim no episódio da *Caution, religion!*: desde o momento em que o grupo de seis homens atacou as obras, até os argumentos de seus advogados expostos em corte – de que seus clientes estavam tentando evitar a promoção do ódio –, levando-se em conta a pressão constante de membros da Igreja Ortodoxa que, além de se manifestarem contra o diretor do Museu Sakharov e contra a mostra, agitaram ídolos e rezaram durante as audiências.

O Brasil de 2017 compartilha, reservadas as devidas proporções, da atmosfera de forte instabilidade política, social e econômica vivida pela Rússia no final do século XX e início do XXI. A destituição da presidente Dilma Rousseff em 2016 e a ascensão do vice-presidente, não eleito, Michel Temer, aliada ao agravamento da crise econômica, a denúncias de corrupção nos mais altos cargos dos três poderes, a políticas neoliberais incapazes de sanar os problemas estruturais de desigualdade social e violência em todo o país, instalaram um clima geral de insegurança e incerteza a respeito do futuro. Num ambiente como este, políticos ultraconservadores, como o deputado Jair Bolsonaro, na maioria das vezes ligados à Igreja Evangélica, e os próprios representantes desta, como os deputados Silas Malafaia e Marco Feliciano, além de grupos da mesma linha ideológica, como o Movimento Brasil Livre (MBL) não só ganharam voz como viram seu número de apoiadores multiplicar-se de maneira espantosa. Esse processo ocorreu paralelamente ao aumento, nas últimas duas décadas, da representatividade e das conquistas de grupos de causa LGBTQ, feminista e do movimento negro, expressão de uma sociedade democrática em defesa de sua própria rica diversidade. Assim como ocorreu na Rússia, portanto, trata-se de uma conjuntura marcada pela oposição de forças portando sistemas de valores conflitantes entre si. No caso do Brasil, os discursos dos grupos ultraconservadores e as manifestações de seus apoiadores assumiram, como no caso da *Queermuseu*, os *youtubers* Felipe Diehl, Rafinha DK, o MBL e os comentários de internautas que os seguiam, um caráter radical de intolerância extrema: pediu-se a morte dos artistas e organizadores da exposição e acusações infundadas de pedofilia e zoofilia eram indiscriminadamente lançadas contra eles. O desinteresse em relação à verossimilhança dos argumentos – a esmagadora maioria dos detratores da *Queermuseu* nunca chegou a visitar a

exposição – e o assombroso nível de violência dos discursos foram propiciados pela principal forma de comunicação e de compartilhamento de informação da época: as redes sociais.

O uso de plataformas digitais como *Facebook*, *Whatsapp* e *Twitter* é um elemento a ser destacado como diferença entre os contextos históricos do Brasil de 2017 e da Rússia de 2003 – momento em que essas ferramentas virtuais ainda não existiam –, além de ser um fator determinante na definição do perfil da indignação pública do caso brasileiro, que foi essencialmente diferente da do russo, o que implicou uma importante distinção em termos de *modus operandi* de cada episódio. Enquanto em Moscou a indignação partiu e limitou-se, sobretudo, a membros da Igreja Ortodoxa Russa, sendo manifestada através de um protesto com cerca de 500 pessoas em frente à corte no dia do julgamento e outras dentro da própria sala de audiências, no Brasil, o número de pessoas que se posicionaram *contra* a exposição, independente de seus argumentos, chegou à casa dos milhões. Nesse caso, porém, a expressão de repúdio foi muito mais através de *likes*, compartilhamentos e comentários nas redes sociais do que da presença física em protestos. Um balanço acurado de quantas pessoas efetivamente compuseram a massa indignada com a exposição é ainda dificultado pelo uso dos *bots*, que faz com que determinada quantidade de manifestações virtuais contra a *Queermuseu* não tenha partido de pessoas reais, mas de algoritmos e sistemas programados para este fim. O peso das redes sociais neste episódio pode ser percebido desde o momento de divulgação dos vídeos difamando a exposição, passando pelas manifestações de indignação em relação às obras, que culminaram no fechamento da exposição pelo Santander Cultural, até as manifestações de apoio ao curador e à exposição, principalmente por parte da classe artística e intelectual, sem mencionar a importância dessas plataformas como meio de comunicação, tanto de críticos como de apoiadores da *Queermuseu*, na organização de protestos e atos, como o que ocorreu em frente à sede do Santander Cultural após o cancelamento da mostra. A presença dominante das redes sociais permitiu que o episódio da *Queermuseu* assumisse um caráter largamente público, significativamente maior que no caso do perfil de indignação da *Caution, religion!*.

Após compararmos o contexto e o perfil de indignação pública da *Queermuseu* e da *Caution, religion!*, temos melhores condições para examinar os valores em disputa em cada caso. No caso russo, os organizadores e os artistas da exposição estariam violando, através desta, valores religiosos: os trabalhos que se apropriavam de ícones da Igreja Ortodoxa com o objetivo de questionar os rumos da sociedade pós-soviética foram chamados de blasfemos. Não há registros de maiores questionamentos acerca do valor artístico das obras. Algo

semelhante ocorreu na exposição *Queermuseu*: obras que utilizavam símbolos religiosos – tal qual a obra *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril – sofreram a mesma acusação. Além disso, a indignação pública pesou sobre obras com nudez, sobretudo masculina – ou apenas sugestão de, como os trípticos de Alair Gomes -, e sobre outras que faziam alusão mais direta à causa LGBTQ – como a obra *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013), de Bia Leite -, considerando-as uma transgressão à “moral e os bons costumes”, aos ideais da “família brasileira e chamando-as indistintamente de “pedófilas³”. Mesclados a este discurso, apareciam eventuais declarações a respeito do valor artístico das obras, mas que se limitavam a “isto não é arte”. É importante salientar que tanto no caso de Moscou quanto em Porto Alegre, a larga maioria das críticas partiram de pessoas que não visitaram a exposição, o que pode ter alguma relação, por sua vez, com o cancelamento precoce de ambas as mostras: a *Queermuseu* durou 26 dias, e a *Caution, religion!*, ínfimos 4. Em ambos os episódios, podemos constatar que os valores supostamente transgredidos pelas obras são de natureza extraestética, e têm pouco ou nenhuma relação com aspectos formais dos trabalhos artísticos.

Considerações finais

Ao desenharmos um panorama teórico acerca do “escândalo artístico”, definimos, com base na pesquisa de Nathalie Heinich, que as condições necessárias para que ele ocorra são: a transgressão de certos valores; a indignação de um número significativo de pessoas; e a relativa unanimidade nos valores defendidos por elas.

Após examinarmos alguns casos de “escândalo artístico” no decorrer da história e, também, especificamente, o da exposição *Caution, religion!* em Moscou (2003) e o da *Queermuseu*, em Porto Alegre (2017), acrescentaríamos, para o estudo do “escândalo artístico”, o seguinte: é determinante, para que este aconteça, que haja um conflito não apenas de paradigmas artísticos, mas de sistemas de valores extraestéticos, como os morais, religiosos, etc. Entendemos que uma exposição de arte ser uma arena onde antagonizam valores artísticos distintos é um fenômeno normal, próprio do campo artístico. Quando, no entanto, uma mostra de arte torna-se palco de uma disputa de valores extraestéticos, de forma a mobilizar uma grande porção do público não iniciado e de diferentes campos da estrutura social, trata-se de um evento extraordinário: é o “escândalo artístico”. Ainda que não seja

³ A falta de fundamento desta acusação foi comprovada pelo promotor Julio Almeida, da Vara da Infância e da Juventude de Porto Alegre, que chegou a visitar a exposição antes de seu encerramento

possível dissociarmos completamente os valores estéticos dos extraestéticos ao nos relacionarmos com uma obra de arte, como sugere Vázquez, o peso que os últimos têm é maior em um caso de “escândalo artístico”, sobretudo porque, como pudemos observar nos casos da *Queermuseu* e da *Caution, religion!*, nem sempre os indignados terão estabelecido uma relação estética com o seu objeto de crítica.

Defendemos ainda que, nos casos específicos de Moscou e Porto Alegre, as acusações de imoralidade e de blasfêmia são ancoradas em um sistema de normas conservador e moralista que, em meio a um ambiente carente de referenciais políticos e simbólicos – caso da Rússia em 2003 e do Brasil em 2017 -, alcançou uma capacidade de influência que não teria em uma sociedade democrática saudável. Daí podemos extrair que um ambiente de tamanha instabilidade e incerteza é o palco ideal para a ocorrência a disputa de sistema de valores que caracteriza o “escândalo artístico”. Além disso, daí deduzimos a importância de considerar o contexto histórico e social, além da situação do campo artístico, no estudo do “escândalo artístico”. Fazê-lo ajuda o pesquisador a compreender os valores que estão em jogo, tanto estéticos quanto extraestéticos. O inverso, no entanto, também é verdadeiro: o escândalo de fato age, como sugere Heinich, como um reflexo dos valores defendidos – e questionados - por uma sociedade em determinado espaço e momento histórico.

Em termos do que marca um “escândalo artístico” contemporâneo, é indispensável considerar a relevância de um novo e emblemático agente: as redes sociais. Vimos que a arte contemporânea, por si só, tem o poder de chocar, principalmente se considerada a pressão do próprio campo artístico para tal. Entretanto, esse potencial, por si só, não é suficiente para configurar um “escândalo artístico”, pois ela segue confinada, na maior parte das vezes, a espaços acessados apenas pelo meio artístico e pelo público iniciado. Entretanto, como pudemos observar no caso da *Queermuseu*, as mídias sociais têm a capacidade de construir essa ponte. Se nas décadas anteriores a superespecialização do público de arte implicava que *performances* ou obras com potencial “escandaloso” não gozassem de grande publicidade, hoje em dia plataformas como *Facebook*, *Whatsapp* e *Twitter* garantem a espetacularização do que antes ficava restrito a um pequeno círculo de iniciados.

Finalmente, afirmamos que o “escândalo artístico” ainda é um território sub explorado em termos de pesquisa. Contudo, a relativa escassez de material científico a seu respeito é menos um obstáculo que um incentivo a estudos futuros. Investigar o “escândalo artístico” nos permite esboçar diagnósticos a respeito da sociedade e do tempo em que eles ocorrem, pois subentende o exame de normas estéticas e extraestéticas em jogo, além dos aspectos

estruturais do sistema da arte e do momento histórico. Isto é, o estudo de um fenômeno social complexo mostra-se primordial para avaliarmos o tipo de sociedade que devemos constituir.

Referências

- BOURDIEU, P. **A Economia das trocas simbólicas**. Perspectiva: São Paulo, 2011.
- _____. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1989.
- BERNSTEIN, Anya. Caution, religion! Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post-Soviet Art Wars. **Public Culture**, volume 26, n. 3, 419-448, setembro de 2014. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/3%20\(74\)/419/85782/Caution-Religion-Iconoclasm-Secularism-and-Ways-of](https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/3%20(74)/419/85782/Caution-Religion-Iconoclasm-Secularism-and-Ways-of)> Acesso em: dezembro de 2017.
- HEINICH, N. L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. **Politix**, nº 71, 121-136, março de 2005. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm>>. Acesso em: janeiro de 2018.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- VÁZQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.
- ### Periódicos, catálogos e Websites
- AKINSHA, K. Orthodox Bulldozer. **ARTnews**, May 1st, 2004. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2004/05/01/orthodox-bulldozer/>>. Acesso em: dez. 2017.
- ARSENINA, Lera. Secular court supports religious zealots. **Gazeta**, 12 de agosto de 2003. Disponível em: <<https://www.gazeta.ru/2003/08/12/Secularcourt.shtml>>. Acesso em: janeiro de 2018.
- BUTORINA, E. Manifestation of atheism recognized by court as criminal offense. **Vremia novosti**, 6 de julho de 2005. Disponível em <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0507b.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.
- CATÁLOGO: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Curadoria: Gaudêncio Fidelis. Santander Cultural. Porto Alegre, 2017.
- CAVAZZOLA, C. A. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. **Locus On Line**, 6 de setembro de 2017. Disponível em <<http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>>. Acesso em: novembro de 2017.
- Court returns case of Sakharov Museum director to prosecutor. **Mir religii**, 17 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www2.stetson.edu/~psteeves/relnews/0406a.html>>. Acesso em: janeiro de 2018.

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

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

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

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

MENDONÇA, H. Santander: “Caso Queermuseu mostra que são tempos de intolerância. Da direita, mas também da esquerda”. **El País**, 14 de setembro de 2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/14/politica/1505394738_622278.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM>. Acesso em: novembro de 2017.

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

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

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

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

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

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

TAVARES, F. Como movimentos conservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Revista Época**, 15 de setembro de 2017. Disponível em:

<<http://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>>. Acesso em: novembro de 2017.

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