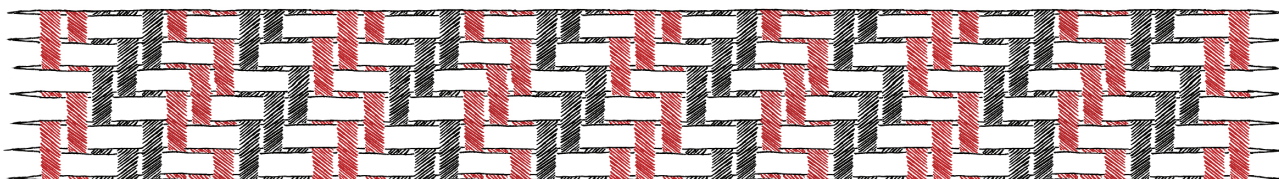


Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método

Aline Miklos

alinemo @ ehes.fr

Graduada em História pela Universidade de São Paulo. Mestre em teoria e prática da linguagem e das artes pela École des Hautes Études en Sciences Sociales e doutoranda em regime de cotutela entre a EHESS e a USP.



Resumo

Apesar de o século XX ter sido marcado por um longo processo de laicização do mundo ocidental e de a arte ter se afastado cada vez mais das questões religiosas, o que já vinha acontecendo desde o século XVIII, diversos artistas não deixaram de se preocupar com o tema religioso. Graças às liberdades adquiridas, eles procuraram ver o cristianismo de uma outra forma: ora criticando-o, ora defendendo um cristianismo primitivo, ora burlando dele etc. Por isso, vários desses artistas foram acusados de blasfemos, levados à justiça, e muitos deles perderam a causa. Enquanto outros, tão críticos como os primeiros, passaram despercebidos. Agora, em uma sociedade laica, o que faz uma obra ser considerada blasfema? O que seria a blasfêmia nas artes visuais? Como estudá-la? Tentaremos responder essas questões a partir da análise de métodos já existentes para o estudo da blasfêmia. Nosso objetivo será apontar novas alternativas para esse estudo, a partir da ampliação dos tipos de documentos que serão analisados e da discussão desses métodos.

Palavras-chave: blasfêmia; arte contemporânea.

Abstract

Despite the fact that the twentieth century has been marked by a long process of secularization of the Western world and though art has increasingly, since the XVIIIth century, walked away from religious issues, several artists have continued to worry about the religious theme. Thanks to the freedoms acquired, these artists sought to see Christianity in a different way: sometimes criticizing it, or defending a primitive Christianity, or even mocking up it etc. For this reason, many of these artists were accused of being blasphemous and were brought to justice. Many of them lost the cause in trial, while others, being as critical as those mentioned, went unnoticed. But now, in a secular society, what makes a work of art be considered blasphemous? What would be blasphemy in the visual arts? How to study it? We will try to answer these questions through the analysis of existing methods for the study of blasphemy. Our goal is to point out new alternatives for this study through the expansion of the types of documents to be analyzed.

Keywords: blasphemy; contemporary art.

Introdução

Em uma tarde fria de um domingo do mês de agosto de 2011, quem estava caminhando pelo centro da cidade de Buenos Aires deparou com um churrasco em plena esquina da avenida Libertador com a rua Suipacha. À medida que a fumaça se espalhava, as pessoas iam se aproximando daquela enorme churrasqueira em que havia linguiças e carnes prontas para serem devoradas gratuitamente. Não era nenhuma ação voluntária contra a fome, mas sim uma performance nada comum dos artistas Diego Bolo Otamendi e Rafael Chehín T.A.K em frente ao museu de Carlos Regazzoni.

Ao lado da churrasqueira, estavam dispostas algumas mesas com garrafas de vinho de Gauchito Gil, santo popular argentino, e duas miniaturas de Jesus. O que estava sendo assado era nada mais nada menos que o corpo de Cristo, constituído por vinte e dois quilos de carne prensada. Ao lado, linguiças e mais linguiças. O churrasqueiro, amigo dos artistas, acalmava o fogo jogando vinho nas brasas. Primeiro serviram a cabeça, depois todo o corpo e as linguiças. A gratuidade e a naturalidade da situação criada não chocaram ninguém. Nessa performance os artistas, assim como Marcos Lopez em sua fotografia *La ultima cena*¹, uniram dois aspectos sagrados da cultura argentina: a adoração por Jesus Cristo e o churrasco. Os autores de *Parricruz*, com toda irreverência, ironia e comicidade, fizeram uma adaptação contemporânea da morte de Jesus. Uma vez inseridos em uma prática comum aos argentinos, o vinho e o corpo foram dessacralizados.

Não foram poucos os artistas que se preocuparam, nos séculos XX e XXI, com temas religiosos ou espirituais². Nesse período, se de um lado houve uma tentativa de restaurar uma arte oficial da Igreja Católica, como aquela realizada por Père Couturier e seus seguidores, do outro observamos a aparição de diversos artistas que passaram a questionar o catolicismo, a existência de Deus ou a veracidade da Bíblia, sendo que a destruição (ou reinterpretção), pelos artistas, do que é sagrado aos cristãos foi uma prática recorrente.

Obviamente, esses questionamentos sempre existiram, mas, a partir do século XX, tornaram-se mais frequentes e assumiram novos sentidos. O grande motivo seria a luta desses artistas por uma sociedade e um Estado laicos. Na França, por exemplo, embora as discussões sobre a separação entre Igreja e Estado tenham aparecido desde a Revolução Francesa, tal divisão se concretizou apenas em 1905. Porém, como afirma Veit Bader (2009, p. 112), o que determina que uma sociedade seja laica não é o fato de a lei prescrever que há separação entre Igreja e Estado, e sim a ausência da Igreja no mundo social. Assim, apesar dessa lei, a Igreja possuía uma grande influência política na França, e por isso, por exemplo, uma das práticas dos surrealistas foi atacá-la através de imagens e textos críticos e literários. Eles empreenderam um combate antirreligioso e, sobretudo, anti-institucional.

Esse combate se espalhou por diversos países ocidentais. Observamos, na Argentina dos anos 1960, artistas como León Ferrari, Charles Squirru e Luís Felipe Noé realizando obras que seguem esse caminho. Dos anos 1980 em diante, artistas do mundo inteiro se levantaram não só contra o cristianismo de maneira geral, mas contra políticas ou opiniões específicas da Igreja Católica, como a proibição do aborto, do uso da camisinha, e a condenação ao homossexualismo.

A partir do século XXI, o debate religioso começou a tomar uma forma outrora inimaginável: das igrejas e universidades ele passou à televisão e até mesmo ao *show business*,

por meio de personagens importantes, como Richard Dawkins. Qual seria o motivo para tanto alvoroço? Terry Eagleton (2011, p. 129) aponta os atentados do onze de setembro como uma das principais causas, mas existem outros fatores igualmente relevantes: se nos países ditos subdesenvolvidos há um *boom* das Igrejas pentecostais, que atingiram um grande número de fiéis e alcançaram uma força política considerável, nos países ditos desenvolvidos observam-se a crise econômica, a rápida destruição da política de bem-estar social, o sentimento de declínio e, conseqüentemente, a “necessidade política” – incentivada por pessoas públicas conservadoras – de restabelecer determinados valores morais para a sociedade. Por isso, questões como identidade nacional estão em voga nesses países, assim como a questão da religião passou a ser pauta em determinados partidos conservadores. Dessa forma, de um lado, o debate sobre mundialização e multiculturalismo abre espaço para outras culturas e, conseqüentemente, para outras religiões na Europa e nas Américas; de outro, há uma forte reação dos situacionistas à “novidade”, o que era esperado.

Em meio a todos esses embates, a arte, sobretudo aquela que discute direta ou indiretamente o cristianismo, passou a ser um dos alvos favoritos. Assim, não é de estranhar que em 2011 a obra de Andres Serrano, *Piss Christ* (1987)³, tenha sido atacada em uma exposição em Avignon, França; que em 2004 a exposição da retrospectiva de León Ferrari tenha causado enorme escândalo na mídia argentina e internacional; que em 1989 o autor britânico Salman Rushdie, nascido na Índia, tenha sido condenado à morte pelo aiatolá Khomeini, por crime de blasfêmia, depois que representou Maomé como um homem de negócios em seu livro *Os versos satânicos*; ou que em 2003 o curador da exposição *Attention: religion!*, Yuri Samodurov, tenha sido condenado a pagar cinco mil euros de multa por haver “alimentado o preconceito religioso”. Em todas essas condenações, o que estava em jogo era o crime de blasfêmia.

Mas o que seria a blasfêmia a partir do século XX? O que seria uma obra blasfema? A arte, ou o artista, teria o direito de blasfemar através de sua obra? O artista, na condição de cidadão, teria igualmente que respeitar a ação “de três interdições”, de que fala Foucault (1996, p. 9): “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”⁴ Essas são algumas perguntas que estão no cerne deste artigo. A partir da análise de dois dos principais métodos propostos para o estudo da blasfêmia, nosso objetivo será discutir as questões levantadas acima, refletir sobre a importância da análise das obras blasfemas para o tema e propor novos horizontes de pesquisa.

A blasfêmia

Os estudos sobre a blasfêmia são poucos, e aqueles que versam especificamente sobre a blasfêmia nos séculos XX e XXI são em número ainda menor. Por isso, as dificuldades dos pesquisadores em estudá-la são várias. A primeira estaria ligada à definição da palavra “blasfêmia”: foi observada uma grande mutabilidade de seu significado. A segunda, que decorre da primeira, refere-se a seu uso corrente na cultura ocidental e a seus supostos sinônimos, apresentados nos dicionários, mas que tampouco possuem um significado preciso: sacrilégio, insulto, injúria, profanação, heresia etc. A terceira dificuldade, e a mais delicada para nosso caso, diz respeito às fontes utilizadas pelos pesquisadores – que acabam por induzi-los a tirar determinadas conclusões sobre o assunto. Até agora se estudou sobretudo a blasfêmia documentada, aquela encontrada nos arquivos jurídicos e eclesiásticos, ou seja, nos documentos escritos pelos acusadores. Assim,

visto que um dos nossos objetivos neste trabalho é ampliar essas fontes e rediscutir a maneira como são tratadas, levaremos primeiramente em consideração os principais estudos sobre o tema, relacionados à sua metodologia.

Os dois principais modelos analíticos para entender a blasfêmia

Como de praxe, fomos buscar em um dicionário etimológico o significado da palavra blasfêmia: vem do latim eclesiástico (*blasphemia*), sendo que este possui uma origem grega (*blaptein* = ferir, danificar; *pheme* = reputação), e pode ser usada em diversas situações. Seria um termo de mau augúrio, de desrespeito tanto a um homem (sobretudo aos que exercem um determinado poder) quanto a um Deus e tudo que está em seu entorno⁵. Embora a origem etimológica nos dê alguma orientação, ela não é suficiente para entendermos como se dá a blasfêmia no mundo contemporâneo: se é um acontecimento, um fenômeno etc., em que circunstâncias ocorre (quem? o quê? quando? onde? como? com quem? por quê?) e o que está em jogo quando acontece (quem pode dizer, quem pode acusar e quem pode punir).

Para tentar resolver esses impasses, alguns pesquisadores criaram modelos de compreensão do objeto “blasfêmia”, sendo que todos eles consideram, sobretudo, a blasfêmia religiosa. Os dois modelos principais seriam (i) “acusador/acusado”, proposto por Jeanne Favret-Saada e adotado pela maioria dos pesquisadores, e (ii) “blasfematório/blasfemo”, proposto pela dupla J. Cheyronnaud e G. Lenclud.

Segundo a autora do primeiro modelo, um enunciado não é considerado blasfemo em razão apenas de seu conteúdo, e sim por uma operação de julgamento. Assim, não existe blasfêmia se não existe acusador e acusado. Por esse motivo, o papel do pesquisador não seria explicitar o que ele entende por “blasfêmia” e construir um conceito, mas entender a que essa palavra se refere: “a julgamentos de atos de palavras qualificados como blasfemos” (FAVRET-SAADA, 1992, p. 257). Nesse caso, o pesquisador abandonaria uma definição lexical para se ater a uma definição lógica, sustentada por um método.

O dispositivo judiciário que comportaria esse método seria o seguinte: em todo julgamento existe um autor X (o acusador, que normalmente tem uma competência teológica para exigir uma sanção) e um referendo Y (o blasfemador, que profere um enunciado considerado ofensivo a Deus). Ambos operam sob o controle de uma autoridade Z (que dará uma sanção ao caso). Todo esse esquema estaria inserido em uma montagem institucional (MI) que seria um “reservatório de interpretações teológicas virtuais e de sanções públicas virtuais – montagem que preexiste aos atores envolvidos nesse esquema que é, por sua vez, relativamente conhecido por eles” (FAVRET-SAADA, 1992, p. 257, tradução nossa). Como a própria autora observa, seu método é diferente dos métodos anteriores, porque considera o denunciador como o enunciador primeiro e o blasfemador como o enunciatário, ao passo que antes o blasfemador era tomado como o iniciador do processo, o enunciador que procura atingir um enunciatário.

Para os autores do segundo método, J. Cheyronnaud e G. Lenclud, existe uma diferença entre a categoria “blasfematório” e a categoria “blasfemo”. O blasfematório seria uma categoria de princípio, permanente e fundamental. Assim, ele não estaria ligado aos insultos feitos a Deus, mas ao que “funda sua existência no sistema de pensamento cristão: a relação entre os homens e Deus, sendo que essa relação coloca os homens em uma situação de risco, quase estrutural, de ofender a sua divindade” (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 264, tradução nossa).

A categoria do blasfemo seria histórica, flexível e aplicada. À permanência do blasfematório contrapõe-se a mobilidade do blasfemo. Segundo os autores:

O blasfemo seria o que se ajusta, do ponto de vista da autoridade eclesiástica, ao blasfematório. Faz apenas referência, posteriormente, a um evento. A categoria do blasfemo não tem um conteúdo próprio, é o produto do binômio conceitual blasfematório/blasfemo. (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 265, tradução nossa).

Para Cheyronnaud e Lenclud (1992, p. 264-265), o blasfemo se articularia com o blasfematório da seguinte forma:

De um lado [referindo-se à categoria do blasfematório], é como se a lógica do sistema cominatório cristão consistisse em funcionar, em um princípio, segundo um regime maximalista. Assim, são decretados *ab initio* inevitáveis e gravíssimos certos atos de transgressão. Mas, de outro lado [referindo-se à categoria do blasfemo], o exame do que chamamos de circunstâncias (quem? o quê? quando? onde? como? com quem? por quê?) deve presidir a investigação da singularidade que define cada ato e a avaliação de sua intensidade delituosa. Gerando, assim, na aplicação desse princípio, estimáveis margens de manobra. (tradução nossa).

Esse sistema de entendimento, que articula uma definição de nome (blasfematório) a uma definição de coisas (blasfemo), estaria necessariamente ligado a um dispositivo eclesiástico, pois ele é o que “fabrica, a partir da categoria fundamental do blasfematório, a categoria histórica do blasfemo, produzindo assim o evento blasfêmia” (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 265, tradução nossa). Essas duas categorias não poderiam, então, ser compreendidas sem o estudo da relação, em uma ordem social, do sagrado com os interditos que o protegem. Por sua vez, esses interditos não poderiam ser entendidos sem as sanções aplicadas quando são transgredidos.

As limitações dos métodos

1. A ampliação das fontes

Esses dois métodos utilizados para chegar ao entendimento do que seria a blasfêmia, e que se pretenderam universais, resultaram eficientes até então. No entanto, a partir do momento em que se ampliam as fontes estudadas, o que é nosso objetivo, eles começam a caducar. Essas novas fontes seriam obras de arte consideradas blasfemas a partir do século XX – filmes, pinturas, performances, instalações, poesias, romances etc.⁶ Aqui, é importante ressaltar duas inovações que o estudo da arte blasfema é capaz de proporcionar: (i) Essas obras permitem um contato direto com o objeto considerado blasfemo e, por conseguinte, ampliam as possibilidades de análise. Assim, o foco do pesquisador não estaria necessariamente – como levam a crer os dois modelos citados acima – nas questões de ordem institucional, já que agora o objeto blasfemo deve ser considerado; (ii) esse estudo, diferentemente do estudo dos documentos oficiais sobre o tema em questão, é capaz de identificar casos de blasfêmia mais sutis, que não sofreram nenhuma perseguição judicial, mas que existem, como afirmam E. Benveniste e A. Cabantous.

E. Benveniste (1952) faz uma análise daquilo que ele denomina “eufemias”, que seria a blasfêmia que não ofende diretamente o que é sagrado em uma religião, mas indiretamente, através de eufemismos⁷. Por isso, ela acaba passando despercebida aos olhos dos acusadores. A. Cabantous também associa a blasfêmia a outros fenômenos sociais que não estão relacionados com processos jurídicos. Ele distingue os diversos tipos de blasfêmia que não passaram por

processo jurídico, entre os séculos XV e XIX, em quatro tipos:

As blasfêmias associadas à psicologia pessoal de indivíduos com comportamentos incontroláveis; as blasfêmias da linguagem cotidiana, ligadas sobretudo à cultura do trabalho (marinheiros, condutores de charrete) e à sociabilidade masculina (o cabaré); as blasfêmias claramente marcadas pela heterodoxia na Europa do século XVI: as imprecações contra a Virgem ou os santos constituía, para as autoridades católicas, espanholas e francesas, traços tangíveis da heresia muçulmana ou protestante; enfim, a blasfêmia gratuita, bem ilustrada pelo desafio de *Don Juan* [peça de teatro de Molière]. (CABANTOUS, 1998, p. 28, tradução nossa).

Uma vez que nos propomos ampliar essas fontes e dar um espaço considerável à obra e ao artista, devemos deixar claros alguns procedimentos. Na primeira etapa da pesquisa, fizemos um levantamento de várias obras artísticas, sobretudo visuais, que foram consideradas blasfemas nos séculos XX e XXI. Partimos daquelas que causaram grande polêmica nos meios de comunicação e que acabaram sendo objeto de julgamento em uma instância judicial (grupo A), e chegamos às que ofendem Deus ou algo sagrado no mundo cristão, mas que nunca causaram maiores conflitos com os indivíduos que participam desse universo de crenças (grupo B). Fazendo uma análise prévia das obras, observamos que a única diferença existente entre esses dois grupos é a presença da instância judicial, elemento exterior à obra em si.

Porém, se seguirmos à risca os dois métodos de compreensão da blasfêmia descritos acima, o “grupo A” seria o grupo de obras blasfemas e o outro seria o de obras com algum nome genérico que inventaríamos. No entanto, todas as obras do “grupo B” possuem, como as obras do “grupo A”, uma crítica, uma provocação ou um insulto contra o sagrado. E por que não são blasfemas? Por que não foram acusadas como tal? Para resolver esse problema, poderíamos perfeitamente ter classificado todas essas obras em um conjunto que não fosse nomeado como “obras blasfemas”. Substituiríamos o nome “blasfêmia” por “injúria”, “sacrilégio”, “profanação” etc., que são menos polêmicos. Também poderíamos ter nomeado esses dois grupos: “obras blasfemas” (que corresponderia ao “grupo A”), que se encaixam nos modelos citados acima, e “obras sacrílegas” ou “obras ímpias” (“grupo B”), que nunca sofreram um processo jurídico. Mas fugir desse debate não seria a melhor forma para contribuir com o tema a partir do que já foi escrito sobre ele.

Por esses motivos, o que se propõe aqui não é rechaçar os dois modelos discutidos acima, mas incrementá-los, levando em consideração outros tipos de blasfêmia que não necessariamente passaram por julgamento. Dessa maneira, o papel do acusador não seria fundamental nesse processo, e a obra em si, assim como o artista enunciador, passaria a ter um papel relevante. Não há a intenção de reivindicar o poder de nomeação dessas obras – de dizer se são blasfemas ou não – e assim nos colocamos na função de “acusador”, como diria J. Favret-Saada⁸. Nosso objetivo, portanto, é reagrupar essas obras de acordo com determinados critérios traçados a partir da análise do próprio objeto, o que facilita o seu entendimento.

Poderíamos, então, dizer que a blasfêmia, vista como uma forma de transgressão religiosa nas artes, seria identificada de duas maneiras: 1) Quando o Estado, a Igreja ou algum grupo religioso a identifica como tal; 2) pelo próprio conteúdo da obra, sendo que ela pode aparecer de maneira direta (a série *Ideias para o Inferno* de León Ferrari, ou *This is my body* de Alexander Kosolapov) ou de maneira indireta (*O anjo anunciador* (1995) de Farnese de Andrade ou até mesmo *Piss Christ* de Andres Serrano). O que nos faz classificar essas obras em um só grupo é

o fato de todas elas trabalharem com símbolos e interdições religiosas, e estarem na fronteira, sempre muito tênue, entre o sagrado e o profano no universo cristão, sempre colocando em risco a sacralidade do objeto religioso.

Percebemos que a grande questão nessas obras é o fato de representarem a imagem de algo sagrado (Deus, a Virgem, um santo, ou um objeto sagrado) de maneira – ou em situação – polêmica e não usual. Como exemplo, *The Holy Virgin Mary*, de Chris Ofili, causou escândalo porque ele pintou a virgem com excrementos de elefante e a representou com um tom de pele negra. León Ferrari, por sua vez, em sua série *Ideias para o Inferno*, inventou maneiras de torturar os santos católicos, utilizando-se de objetos do cotidiano, como um ralador, uma frigideira, um moedor de carne e outros. Por fim, Farnese de Andrade, em sua obra *Oratório da Mulher* (1980-82), colou três gamelas sobrepostas na parede de trás de um oratório. A gamela que está no centro da obra tem o formato de uma vagina, e, no meio, há um bebê de plástico dentro de uma esfera de silicone.

Podemos classificar essas obras em três tipos, segundo o gênero de blasfêmia nelas contido. Essa divisão, obviamente, não é exata e serve, sobretudo, para facilitar o nosso entendimento. Assim, uma obra blasfema pode ser tanto satírica quanto política, ou tanto política quanto transgressiva etc.

O primeiro tipo envolve a *blasfêmia política*, geralmente encontrada em obras de artistas que já possuem militância política e que fazem crítica à Igreja, a Deus ou ao que é sagrado no mundo cristão. Um exemplo é o projeto “La virgen de los deseos”, criado pelo grupo feminista boliviano Mujeres Creando. O grupo possui uma sede em La Paz, Bolívia, que funciona como *hostel* e como espaço de criação artística. Em seu site, esse espaço é definido da seguinte forma: “Se estivéssemos no século XIX, a Virgem dos desejos seria um quilombo, um lugar de escravas fugidas que se juntam para organizarem-se em liberdade. Se estivéssemos no século XVI, seríamos, quem sabe, um convento.”⁹ Esse grupo também criou o personagem La Virgen de los Deseos – a virgem das “amigáveis, rebeldes, índias, putas e lésbicas, brancas e mulatas”¹⁰. Segundo o poema “Oración a la virgen de los deseos”, ela é a santa protetora das mulheres, e, por isso, a autora, Maria Galindo, faz o seguinte pedido à virgem: “Livrai-nos dos racistas, homofóbicos, corruptos, machistas, colonialistas e exploradores. Livrai-nos dos bispos e dos curas hipócritas que desde seus púlpitos usam a morte de Jesus Cristo para culpabilizar uma vez mais as mulheres.” Mujeres Creando possui uma notável militância política feminista, e um dos grandes objetivos desse projeto é refletir sobre a situação social da mulher, por meio de debates, publicação de livros e elaboração de atividades lúdicas e performances artísticas. A Virgem, neste caso, não é a senhora da moral e dos bons costumes, a santa imaculada mãe de Jesus, mas a santa subversiva, pecadora, determinada e libertadora das mulheres oprimidas.

O segundo tipo vincula-se à *blasfêmia transgressiva*. Ela não é necessariamente uma crítica, mas faz referência a símbolos sagrados a fim de dessacralizá-los ou colocá-los no limite entre o sagrado e o profano, transgredindo algum interdito de uma determinada religião. Como exemplo, poderíamos citar a obra *Parricruz* e até mesmo a já citada *Piss Christ*. Nelas, não se vê uma crítica precisa e direta ao cristianismo, mas os autores quebram a sacralidade do objeto em questão. No primeiro caso, os artistas dessacralizam o corpo de Jesus, e a segunda obra dessacraliza um crucifixo, mergulhando-o em um líquido formado por urina e sangue, e que entretanto não aparenta ser constituído dessas matérias.

Por fim, o último tipo refere-se à *blasfêmia satírica*. Seu objetivo é ridicularizar, provocar o riso. Um exemplo é a fotografia intitulada *São Jorge* (2010), de Alexandre Mury, em que o artista se veste de São Jorge, o dragão é representado por uma boia flutuante comprada em uma loja de brinquedos, o cavalo é um cavalo de pau, e a lua é uma luminária redonda pregada na parede. Para completar, o artista está vestido com calção de banho, máscara, colete salva-vidas, pés de pato e touca de natação. Podem ainda ser considerados outros exemplos que se encaixam nesse tipo algumas festas populares, como a Folia de Reis, em que os foliões fazem paródias com as músicas religiosas e as cantam na própria romaria; ou o concurso gay, realizado na cidade de São Francisco (EUA), que elege o Jesus Cristo mais sensual do ano¹¹. Em nossos dias, apesar de o riso não possuir a mesma importância que tinha no século XVI, quando expressava, assim como o “sério”, uma visão particular e universal sobre o mundo, nas palavras de Mikhail Bakhtin (1999, p. 77), ele não desapareceu, e tampouco desapareceram as burlas feitas à Igreja e a tudo o que se relaciona a ela.

A transgressão, por sua vez, pode estar contida tanto na relação do artista com a obra¹², quanto na relação entre a obra e a sociedade. No entanto, ela só ocorre quando um sistema de valores é colocado em risco. Para isso, o artista não precisa necessariamente estar inserido no sistema de valores questionado ou ter uma relação próxima com ele. Por exemplo, o caricaturista dinamarquês Kurt Westergaard, que fez uma caricatura de Maomé com um turbante em forma de bomba, estava consciente das interdições impostas pelo islamismo quanto à representação do profeta. Apesar de não possuir nenhuma relação com esses códigos morais, sua intenção foi atacá-los de alguma forma e transgredir um interdito, mesmo que para ele tal transgressão não tivesse o mesmo peso que teria se fosse um artista muçulmano. Nesse e em outros exemplos (que veremos mais adiante), refutamos a ideia de que o blasfemador tenha que necessariamente fazer parte do sistema de valores questionados e partilhar de suas crenças, pois, por mais distante que esteja, esse sistema é mais ou menos conhecido por ele.

Carole Talon-Hugon (2009, p. 147) afirma que a transgressão encontrada no contato entre a obra e o público “é uma qualidade que supõe a existência de um objeto, de um sujeito que julga, de uma episteme e de um mundo de valores morais historicamente determinados” (tradução nossa). Esse modelo de entendimento da transgressão tem praticamente os mesmos procedimentos daquele proposto por J. Favret-Saada para entender a blasfêmia, e esse é um dos motivos que nos faz afirmar que a blasfêmia é um tipo de transgressão religiosa e social.

2. Quem pode dizer, quem pode acusar, quem pode punir

Uma coisa é quando o artista faz uma crítica ao cristianismo ou à Igreja; quando essa crítica, em contato com o público, transgredir alguma barreira ética e moral de determinada sociedade, trata-se de algo diferente. Como vimos acima, segundo C. Talon-Hugon não há transgressão se não há contato da obra com o público e um julgamento sobre ela. É justamente nesse ponto que se encontra outro equívoco existente nos dois métodos de estudo sobre a blasfêmia que vimos até agora: no conflito entre quem pode dizer, quem pode acusar, quem pode legitimar determinada acusação, quem pode punir e quem aceita ser punido por quem. Nesse conflito, o que está em jogo é a relação de tensão entre o campo jurídico, o campo religioso e o artístico, a partir do século XX, e as suas relativas autonomias. Começamos do princípio, para que essa ideia seja justificada.

No século XX, não foram poucos os casos de artistas que desafiaram a moral e a ética de uma sociedade – como a artista Orlan modificando o próprio corpo, ou Santiago Cao,

que faz “morcillas” (chouriço argentino) com o seu próprio sangue e depois as come, ou Adel Abdessemed, em cujos vídeos animais são torturados até a morte. A partir dessa constatação, poderíamos perguntar: a arte tem o direito de “dizer” tudo e em qualquer circunstância? Em uma sociedade cujo sistema oficialmente é democrático, a resposta mais óbvia seria sim. No entanto, se consideramos os diversos tipos de censura que esses tipos de obra já sofreram, a resposta não parece ser tão evidente. Por conseguinte, a análise desse debate seria importante para compreendermos o que está em jogo quando uma parte da sociedade, seja a Igreja, o Estado ou grupos minoritários, retira do artista o direito que ele acredita ter. Para discutir esse ponto, entraríamos então no velho, mas imprescindível, debate sobre a autonomia da arte. Tentaremos resumir-lo da melhor forma possível.

Observamos que, no século XX, se, por um lado, a arte se libertou da tutela da Igreja e do Estado à medida que estes foram se tornando campos relativamente autônomos nas sociedades ocidentais, por outro lado, ela se comprometeu com outros tipos de questões espirituais ou sociais e não conseguiu se libertar do “horizonte da expectativa” descrito por Reinhart Koselleck (1990)¹³. Nesse sentido, a arte, inclusive a arte engajada, foi inúmeras vezes vista como promessa seja de um mundo melhor, seja de uma satisfação ou simplesmente de uma transformação da realidade. Foi pensando nesses pressupostos que boa parte dos artistas dos anos 1960 saiu das galerias e ocupou as ruas e os sindicatos, manifestou-se contra as injustiças sociais, o tradicionalismo arraigado nas sociedades, as guerras, e, sobretudo, tentou quebrar todas as barreiras que separavam a arte da vida.

Assim, nos anos 1960 já não era possível pensar em uma “arte pela arte”¹⁴, como diria Théophile Gautier, posto que os artistas começaram a mesclar considerações extra-artísticas com a *poietica*. É daí que nasce o conflito. Se, de um lado, o artista se acha no direito de expressar opiniões políticas ou ideológicas através de sua arte, de outro, esse direito é questionado e muitas vezes negado pelo público, seja ele especializado ou não. Apesar de muitos artistas se atribuírem esse direito, o fato de poderem ser julgados como qualquer outro cidadão que expresse as mesmas ideias por meios diferentes atinge diretamente a autonomia que a arte, ou o campo artístico, poderia ter em relação às outras esferas da sociedade.

À medida que os artistas se aproximam da sociedade e pretendem estar mais próximos da vida, a extraterritorialidade da arte passa a ser praticamente impossível de ser sustentada (TALON-HUGON, 2009, p. 150). Ou seja, tendo em vista que arte saiu da “esfera artística” para intervir em outras esferas da sociedade, torna-se cada vez mais factível, e talvez mais legítimo, ela ser julgada por leis exteriores ao campo artístico. Dessa forma, a premissa de Paul Klee, segundo a qual “A obra [de arte] não é a lei, ela é acima da lei”, parece cada vez mais difícil de ser seguida.

Tendo em vista essa conjuntura, quando uma obra é classificada como “ofensiva”, “transgressora”, “blasfema” etc., o que está em jogo? Onde está o intolerável da imagem? No seu conteúdo? É possível separar o conteúdo da forma? Como afirma C. Talon-Hugon, quando a obra transgride uma moral de uma determinada sociedade, o que se leva em conta é apenas o seu conteúdo. No entanto, para os que acreditam na extraterritorialidade da arte, o conteúdo não poderia ser julgado de maneira isolada quando é transmitido por meio de uma forma artística. Ela cita como exemplo¹⁵ o livro *La Chute [A queda]*, de Albert Camus, onde ele escreve: “Para se tornar famoso, basta matar a porteira do lugar onde você mora. Infelizmente, seria uma fama efêmera, apesar de ter tantas porteiras que merecem e recebem uma facada” (CAMUS, 1972,

p. 30, tradução nossa). Se essa frase tivesse aparecido em um jornal ou sido pronunciada em público, o autor poderia ser processado e até mesmo punido judicialmente, mas, como apareceu em uma obra de arte, “ela só tem sentido se for entendida dentro de um contexto, sendo que o sentido seria o da obra e não o da fórmula isolada. Enfim, a obra constitui um círculo ao interior do qual a lei não tem acesso. Assim, o direito é declarado incompetente para julgá-la” (TALON-HUGON, 2009, p. 152, tradução nossa).

Isso seria um exemplo do que a autora chama de extraterritorialidade da arte: embora a arte possa interferir e interfira em várias esferas da sociedade, ela não pode estar sob a tutela de regras exteriores ao campo artístico. No entanto, pode existir um julgamento exterior a partir do momento em que a obra entra em contato com o público. Uma obra, obviamente, não é julgada (pelo público leigo ou não) somente por seus valores estéticos (forma, técnica, composição, cores etc.), mas também por seu conteúdo e pela maneira como ele foi abordado: “é imoral”, “é educativo”, “esse tema é muito delicado para ser tratado dessa forma”, “é antiético”, “incita o preconceito religioso” etc.

Entretanto, apesar de todos poderem fazer juízos de valor sobre uma obra, poucos podem condenar o artista por determinada conduta. Por esse motivo, entender o dispositivo eclesial que condena a blasfêmia é interessante para esse estudo, como sugerem J. Favret-Saada, J. Cheyronnaud e G. Lenclud, mas não é nosso foco. Primeiro, porque nos séculos XX e XXI assistimos à perda parcial do controle da instituição Igreja sobre esse assunto. Ou seja, da mesma forma que o blasfemador não é necessariamente uma pessoa instruída na teologia cristã, o acusador tampouco o é. Segundo, ainda que a Igreja possa condenar um leigo (que não faz parte da instituição, mas que pode crer ou não no que ela diz) por blasfêmia, ela não tem o direito de puni-lo, pois a punição cabe somente ao Estado. Assim, quando o sistema judiciário julga um crime contra uma religião ou uma Igreja – referente ao que foi considerado blasfêmia por essas instituições –, as relações se fazem entre “leigos” e em uma esfera supostamente laica da sociedade, ou seja, nem o acusado nem o juiz possuem um conhecimento teológico suficientemente desenvolvido.

Quanto ao acusador, como vimos acima, ele pode ser leigo ou não. Temos o exemplo de um “leigo” que levou a cabo uma acusação de blasfêmia na justiça, nos anos 1970, na Inglaterra. A senhora Mary Whitehouse conseguiu a permissão de um juiz para “perseguir” judicialmente o jornal *Gay News* por ter publicado o poema de M. Kirkup, em que ele parece insinuar que Jesus é homossexual. O jornal teve que pagar uma multa e o jornalista foi preso pela polícia. Outro exemplo de processos judiciais por blasfêmia iniciados por leigos é o da associação francesa AGRIF (Associação geral contra o racismo e pela defesa da identidade francesa e cristã), que, desde sua criação, em 1984, tem como objetivo denunciar aquilo que ela considera “racista”. Essa associação foi uma das principais motivadoras do escândalo em torno de vários filmes, como *Je vous salue Marie*, de J.-L. Godard, *La Dernière Tentation du Christ*, de Martin Scorsese, e também de exposições, como aquela que exibiu a obra *Piss Christ*, de Andres Serrano, na galeria Collection Lambert, em 2011¹⁶.

Outra associação de “letrados ou iniciados” que também tem o objetivo de denunciar os crimes de blasfêmia é a *Croyances et Libertés*, composta de bispos franceses. Em 2005 ela acusou o cartaz publicitário *La Cène* [A ceia], de Marithé e François Girbaud, de “falta de respeito à religião católica” e de utilizar uma imagem religiosa com objetivos mercantis. Nesse cartaz os

autores se apropriaram do quadro *A última ceia*, pintado por Leonardo da Vinci, e substituíram os apóstolos por doze mulheres, sendo que o único homem que aparecia na imagem estava de costas e fora do centro. Os autores perderam o processo em primeira instância, mas, graças à intervenção da Liga dos Direitos Universais do Homem, a pena foi revogada. Os critérios utilizados por essas organizações para qualificar uma obra de blasfema podem ser vários e não necessariamente estão ligados ao que a Igreja considera blasfêmia. Muitos desses processos foram encabeçados por cristãos que agem individualmente ou em grupos normalmente extremistas, como o Tradição, Família e Propriedade, no Brasil.

Apesar de a maioria dos países europeus possuir uma legislação contra a blasfêmia¹⁷, esse tipo de crime não é apreendido pelo sistema judiciário da mesma forma como o é pelo sistema eclesiástico. Assim, muitas vezes, para que o acusador consiga fazer com que o acusado seja punido, ele não se apoiará no direito canônico, por exemplo, mas na *Declaração Universal dos Direitos do Homem*. O réu não será acusado de blasfêmia – embora a palavra exista em vários artigos de leis de diversos países, ela já se tornou um pouco “fora de moda”, não é bem-vista –, mas de ser alguém que “incita o preconceito e o ódio religioso”. Nesses casos, e de maneira oposta ao que ocorria na Idade Média, por exemplo, a Igreja Católica não se coloca mais ao lado da autoridade, mas se posiciona como vítima, como bem lembra J. Boulègue (2010, p. 42). É justamente por causa de todo esse sistema complexo que uma obra que ataca, direta ou indiretamente, Deus, a religião e qualquer símbolo religioso, não necessariamente será vítima de um julgamento. Isso não depende somente do conteúdo da obra, mas também da circunstância na qual ela é exposta¹⁸.

Levando em conta toda essa flexibilidade e relatividade que a obra blasfema suscita, podemos nos perguntar: “de quem é a culpa?”, como diria Umberto Eco. A própria obra de arte abre necessariamente as portas para a ambiguidade e exige uma resposta livre e inventiva do intérprete que a reinventa em um “ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1968, p. 85). Para uns, uma obra pode ser ofensiva à moral de uma sociedade; para outros, não. Alguns podem ver determinadas obras como blasfemas, ao passo que outros podem considerá-las engraçadas e inofensivas, como ocorre com a série *Ideias para o inferno*, de León Ferrari. Assim, a ambiguidade da obra, que conseqüentemente gera a diversidade das interpretações, deve ser absolutamente considerada antes de tacharem-na de blasfema.

Para concluir, gostaríamos de ressaltar que, como vimos, falar de blasfêmia a partir do século XX não é o mesmo que falar de blasfêmia nos séculos anteriores, pois, ao longo dos anos, a condenação do crime de blasfêmia passou por várias modificações e tomou novas formas e novos sentidos. Os modelos de análise de J. Cheyronnaud e G. Lenclud e de Jeanne Favret-Saada não consideram essas alterações ocorridas no século XX e tampouco o “longo deslocamento da blasfêmia do espaço sagrado à esfera do Estado, do campo da crença ao campo social” (CABANTOUS, 1998, p. 31). Tais deslocamentos foram observados por Alain Cabantous em seus estudos sobre a blasfêmia entre os séculos XVI e XIX. Ele aponta que esse crime foi tanto reprimido pela Igreja quanto pelo Estado, sendo que, por motivos diversos, ora o Estado estava mais preocupado em reprimi-lo, ora a Igreja tomava as rédeas da condenação. No século XX, segundo o que constatamos em nossa pesquisa, o deslocamento da esfera do sagrado à esfera pública foi evidente. A partir de então, a categoria do blasfemo não é criada necessariamente por um dispositivo eclesiástico, pois, nos séculos XX e XXI assistimos à perda parcial do controle da instituição Igreja sobre esse assunto.

Por tais motivos, o estudo da blasfêmia na arte contemporânea deve necessariamente passar pelo que Jacques Rancière (2000, p. 14) entende por política: “[...] se refere ao que vemos e ao que podemos dizer, à questão de quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, às propriedades dos espaços e às possibilidades do tempo” (tradução nossa). A partir desses critérios, norteamos as análises feitas na última parte deste artigo.

Notas

1. Fotografia na qual o artista reconstrói a cena do quadro *A última ceia* (1495-1497), de Leonardo da Vinci, substituindo os apóstolos e Jesus por pessoas comuns que se reúnem para fazer um churrasco. Alguns estão com camisetas da seleção argentina de futebol.
2. Cf. Mark (2008).
3. Essa obra consiste na imagem de Jesus Cristo imerso em um líquido constituído por urina e sangue.
4. Para esse assunto, ver Miklos (2011).
5. Cf. Dartevelle, Denis e Robyn (1993); Coromines e Pascual (1991).
6. Neste artigo consideramos sobretudo as obras que blasfemam contra o cristianismo, e principalmente contra a Igreja Católica, realizadas na Europa Ocidental e nas Américas.
7. Para E. Benveniste (1952), o uso do eufemismo linguístico em frases cujo objetivo seria violar o interdito que proíbe a pronúncia do nome de Deus surge para “desarmar” a blasfêmia, ou seja, torná-la menos ofensiva. Ele conserva o quadro locutório da blasfêmia direta, mas introduz três mudanças: 1) A substituição do nome “Deus” por algum termo inocente; 2) a mutilação do vocábulo “Deus” por apócope (“*par di!*” no lugar de “*par Dieu!*”) ou sua substituição por palavras semelhantes foneticamente (“*parbleu!*” no lugar de “*par Dieu!*”); 3) a criação de uma forma sem sentido para substituir a expressão blasfemante (“*par le sang de Dieu*” se tornaria “*palsambleu!*”). Esse tipo de blasfêmia seria muito menos identificável, pois não causa nenhum choque ou conflito direto.
8. J. Favret-Saada (1992, p. 254) afirma que “A partir do momento em que nós evocamos a palavra blasfêmia sem colocá-la entre aspas, sem frisar que esse termo se refere ao julgamento de uma autoridade religiosa sobre uma comunicação de outro, nós nos colocamos no lugar do juiz, de maneira consciente ou não” (tradução nossa).
9. Texto retirado do site www.mujerescreando.org, consultado em 14 jan. 2013.
10. Frase retirada do poema “Oración a La Virgen de los Deseos”, de Maria Galindo: “Estamos bajo tu manto, hermanadas y revueltas, indias, putas y lesbianas, blancas, negras y mulatas. Todas nosotras, cualquiera de nosotras, todas despojadas de apellidos, sin adjetivos. Cualquiera cabe en este regazo, cualquier mujer rebelde, perseguida, buscada, criticada o señalada. Somos todas bastardas, somos todas hermanas. Todas sin padre, todas hijas de una misma madre.” (Retirado do site www.mujerescreando.org, consultado em 14 jan. 2013.)
11. Esse concurso, organizado pela associação The Sisters of Perpetual Indulgence [As Irmãs do Vício Perpétuo], existe há mais de 33 anos e ocorre na época da Páscoa.
12. Apesar de não ser o tema central de nosso artigo, vale lembrar que Marcel Mauss, Roger Caillois e Georges Bataille têm uma reflexão importante sobre esse assunto. Bataille (1987, p. 45), por exemplo, afirma que “[...] o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De 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. Em última instância, esse sentimento transforma-se em devoção; [...] O interdito e a transgressão respondem a dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. [...] o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado” (tradução nossa).
13. Segundo o autor, todo ser humano se orienta entre o “espaço da experiência”, ligado às experiências do passado, e o “horizonte da expectativa”, voltado ao que se espera do futuro. Podemos observar essa expectativa quanto ao futuro, por exemplo, nos escritos de Walter Benjamin, quando ele afirma que “a história da arte é uma história das profecias” (BENJAMIN, 1991). Para esse assunto, ver Michaud (2005).
14. Esse processo tem precedentes. A antiestética, introduzida pelos cubistas e defendida por uma grande parte dos artistas e movimentos artísticos que vieram depois, iniciou o processo que “desmantela a estética da autonomia

em todos os níveis: substitui a originalidade pela reprodução técnica, destrói a aura da obra e os modos contemplativos da experiência estética e os substitui pela ação comunicativa e pelas aspirações à percepção coletiva simultânea. O antiestético [...] define suas práticas artísticas como temporais e específicas no plano geopolítico (não como transistóricas), como participativas (não como uma emanção única de uma forma excepcional do conhecimento)” (FOSTER *et al.*, 1996, p. 25, tradução nossa).

15. A autora retira o exemplo do livro de J. Soullou, *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.
16. Ver Boulègue (2010).
17. Para esse assunto, ver Darteville, Denis e Robyn (1993). No final do livro os autores fazem uma compilação dos artigos de leis que se referem ao crime de blasfêmia em vários países europeus. É interessante observar que, em muitos desses países, essas leis datam de antes do século XX. Em outros, como na Alemanha, a lei contra a blasfêmia foi modificada nos anos 1969; o que eles fizeram foi substituir, nitidamente, a palavra blasfêmia por outras menos impactantes, como injúria e sacrilégio.
18. Por exemplo, a exposição da retrospectiva de León Ferrari causou escândalo na Argentina em 2004, mas, quando foi levada ao Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em 2006, não houve reboliço algum. Em 2004, a exposição foi realizada em um antigo monastério, ao lado da Igreja da Recoleta, em Buenos Aires, alguns dias antes de um feriado religioso. Em 2006, a exposição aconteceu em um centro cultural e estava totalmente desligada de um contexto religioso.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Farnese. *Objetos (Catálogo)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BADER, Veit. Secularism, public reason of moderately agonistic democracy?. In: LEVEY, Geoffrey Brahm; MODOOD, Tariq. *Secularism, Religion and Multicultural Citizenship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Paralipomènes à L'oeuvre de l'art à l'époque de la reproduction mécanisée*. Paris: Gallimard, 1991.
- BENVENISTE, Émile. La blasphémie et l'euphémie. *Revue Diogène*, Paris, 1952.
- BILES, Jeremy. The Scandal of the Cross: Catholic Vandals Deface Controversial Art work in "Secular" France. *Religion Dispatches*, 22 April 2011. Disponível em: <http://www.religiondispatches.org/archive/atheologies/4528/the_scandal_of_the_cross>. Acesso em: 19 set. 2011.
- BOULÈGUE, Jean. *Le blasphème en procès, 1984-2009*. Paris: Nova, 2010.
- CABANTOUS, Alain. *Histoire du blasphème en Occident, fn XVIe-milieu XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1998.
- CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1972.
- CHEYRONNAUD, Jacques ; LENCLUD, Gérard. Le blasphème. D'un mot. *Ethnologie française*, 3, *Paroles d'outrages*, juil.-sept. 1992, p. 261-270.
- COROMINES, Joan; PASCUAL, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991
- DARTEVELLE, Patrice; DENIS, Philippe; ROBYN, Johannes. *Blasphèmes et libertés*. Paris: Cerf, 1993.
- DUCORNET, Guy. *Surréalisme et athéisme*. Paris: Gingko, 2007.
- EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus, razão, fé e revolução*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Rushdie et compagnie, préalable à une anthropologie du blasphème. *Ethnologie française*, 3, *Paroles d'outrages*, juil.-sept. 1992.
- FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GIUNTA, Andrea (org.). *León Ferrari*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JULIUS, Anthony. *Transgressions, the offences of art*. London: Thames&Hudson, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. Champ d'expérience et horizon d'attente. In: _____. *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990, p. 307-330.

MARK, Alizart (org.). *Traces du Sacré*. Catálogo. Paris: Centre Pompidou, 2008.

MICHAUD, Éric. *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.

MIKLOS, Aline M. S. A autonomia da arte política. In: VI CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES, 2011, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: CAIA, 2011.

NASH, David. *Blasphemy in the christian world*. New York: Oxford University Press, 2007.

PLATE, S. Brend. *Blasphemy: art that offends*. London: Black Dog, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. Les paradoxes de l'art politique. In: _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008.

_____. *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique, 2000.

TALON-HUGON, Carole. *Morales de l'art*. Paris: PUF, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Politics and letters, interviews with New Left Review*. London: Verso, 1979.

Sites consultados:

www.mujerescreando.org

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 29 de Janeiro de 2013

