

DIREITO E ARTE: EM DEFESA DO “FEIO” NA LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA

LAW AND ART: IN DEFENSE OF THE “UGLY” IN THE FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION

Fernanda Nunes Barbosa*
Michelli Linhares de Bastos**

RESUMO

O artigo objetiva analisar o direito à liberdade de expressão artística sob uma ótica jurídica e filosófica, a partir dos estudos de Arthur Danto, filósofo que estudou a arte além do campo estético, analisando-a por um olhar filosófico. Constatou-se que a arte assim compreendida é construída em um momento histórico-social específico, o que representa uma “libertação” para a arte. Considerando haver no Brasil uma diversidade de produção artística resultante de seu multiculturalismo, faz-se importante a reflexão sobre como algumas expressões artísticas são classificadas como “feias” por grupos de elite, levando-as à marginalização. Utilizando metodologia hipotético-dedutiva de caráter bibliográfico e exploratório, em um primeiro momento são abordados aspectos mais teóricos deste direito fundamental e humano para, em um segundo momento, apresentar-se as formas artísticas específicas do rap, do funk, do grafite e da pichação, cuja produção é, muitas vezes, silenciada e criminalizada, relegando-as e restringindo-as a seus grupos de identificação.

Palavras-chave: Liberdade de expressão artística. Artes periféricas. Filosofia da arte.

* Doutora em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Sociedade e Estado em Perspectiva de Integração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora de Graduação em Direito e de Mestrado em Direitos Humanos da UniRitter. Editora da Série *Pautas em Direito*, da Arquipélago Editorial. Advogada. E-mail: fernanda@tjnb.adv.br.

** Mestranda em Direito com ênfase em Direitos Humanos pela UniRitter. Graduada em Direito pela Faculdade Inedi. Licenciada em Letras – Português, Inglês e Literatura pela FAPA. Especialista em Gestão de Projetos e Supervisão Escolar pela Universidade Cândido Mendes. Advogada. E-mail: mlinharesdebastos@gmail.com.

ABSTRACT

The article aims to analyze the right to freedom of artistic expression from a legal and philosophical perspective. From the studies of Arthur Danto, philosopher who started to structure his philosophy of art under the idea that art was no longer in the aesthetic field, deserving a philosophical look. It appears that art so understood is built on a specific historical-social moment, which represents a “liberation” for art. Considering that there is a diversity of artistic production in Brazil which is a result of its multiculturalism, it is important to reflect on how some artistic expressions are classified as “ugly” by elite groups pushing them towards marginalization. The work used a bibliographical and exploratory deductive hypothetical methodology. Firstly the theoretical aspects of this fundamental human right are approached, and so, at a second moment, it presents the specific forms of art – rap, Brazilian Funk, and graffiti, whose production is often silenced and criminalized, relegating and restricting them to their identity groups.

Keywords: Freedom of artistic expression. Peripheral arts. Philosophy of art.

INTRODUÇÃO

O legislador constituinte de 1988 reconheceu, após um período ditatorial de mais de duas décadas, a importância de uma sociedade pluralista, a qual revela, também, um pluralismo cultural. Diante disso, há uma ruptura com a ideia de unidade (e correção) de valores entre os homens, havendo a valorização da heterogeneidade cultural¹.

O respeito pela diversidade passa pela superação de uma série de conceitos, como o de “feio”, por exemplo, que representa tudo aquilo que é de aparência desagradável. Dentro dessa ordem de ideias – e guardadas as devidas proporções – o mesmo ocorre com o conceito de obsceno, “fato de natureza sexual publicamente praticado e gravemente ofensivo ao pudor”². Em ambos os casos, o que pode ser desagradável (ou gravemente ofensivo ao pudor) para alguém pode ser objeto de identificação de outrem. Numa sociedade que se pretenda pluralista, “valores diferentes devem harmonizar-se conforme o princípio de um valor maior, que se fundamenta no reconhecimento da realidade do pluralismo social”³. Embora possa haver – como de fato há – conflitos na valorização subjetiva desses conceitos, o fato a se atentar é o de que a arte, em si, é um valor positivo.

¹ FERRAJOLI, Luigi. Universalismo de Los Derechos Fundamentales y Multiculturalismo. In: Instituto de Investigaciones Jurídicas de La Unam, 2007, Roma. Anais. Roma: Universidad de Roma, 2007, p. 63.

² LUNA, Everardo da Cunha. A arte e o obsceno. *Fascículos de Ciências Penais*, ano 3, v. 3, n. 4, p. 60-66, out./dez., 1990, p. 61.

³ LUNA, Everardo da Cunha, *op. cit.*, p. 61.

Fianco explica que a expressão “fim da arte” surgiu com Hegel, no início do século XIX, tendo como base a racionalidade na análise da arte, havendo uma desvinculação do critério de beleza, de representação fiel da realidade, fazendo com que “a morte da arte fosse, no fundo, a sua libertação”⁴.

No entanto, essa “libertação” não se dá de maneira absoluta, pois a arte continua vinculada com o contexto histórico no qual está inserida. Os critérios de valor estético deixaram espaço para uma arte livre que é olhada por meio da cultura de uma sociedade, levando a arte a um patamar filosófico. Danto entende que um contexto pluralista exige uma crítica de arte pluralista, que não pode limitar-se a narrativas históricas excludentes⁵. A visão filosófica da arte não seria somente uma superação da questão estética, mas uma visão que considera o contexto histórico (e suas exclusões) para uma análise política da produção artística.

A concepção pós-moderna de incentivo artístico trouxe apoio à cultura em um viés de igualdade, ou seja, por meio da compreensão de que as leis do mercado e as demandas de produções artísticas não são suficientes para o entendimento da arte⁶, afinal há uma pluralidade de manifestações artísticas resultante da heterogeneidade cultural, que jamais deve significar divisão, desagregação, mas sim o reconhecimento de que somos, enquanto pessoas e produtoras de sentido numa dada realidade, diversos. Esse pluralismo, juntamente com a globalização, permite a existência simultânea de diversidades artísticas para as quais não cabe mais um critério meramente estético.

Há dois argumentos para a superação do critério meramente estético. O primeiro é que o multiculturalismo impede que haja uma homogeneidade no conceito do que seria esteticamente artístico. Sen considera o multiculturalismo importante para que a pessoa possa se tornar quem deseja ser, sem que haja ingerências. Nesse sentido, o multiculturalismo dialoga com a ideia de liberdade, pois não havendo a imposição de uma tradição vigente, o indivíduo estaria aberto a uma série de possibilidades, mudanças e descobertas⁷. Mesmo que Sen realize essa análise do multiculturalismo sob a perspectiva da liberdade quanto a heranças culturais, seu pensamento é pertinente, pois a arte é construída dentro e como expressão das culturas de cada época. O segundo argumento é no sentido de que a arte passou a ter um viés filosófico, sendo necessária uma análise histórico-social que é atravessada pela questão da liberdade de expressão.

⁴ FIANCO, Francisco. *Após o fim da arte de Arthur Danto*. História: Debates e Tendências, v. 12, n. 2, p. 377-382, jul./dez., 2012, p. 382.

⁵ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006, p. 166.

⁶ COWEN, Tyler. *In praise of Commercial Culture*. Harvard: University Press, 2000, p. 36.

⁷ SEN, Amartyan. *Identidade e violência: a ilusão do destino*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 206-208.

Assim, este artigo tem como base as reflexões de Arthur Danto e sua filosofia artística e como ponto de análise o direito humano e fundamental à liberdade de expressão, em especial no que tange à liberdade artística. Após essa contextualização, busca-se uma aplicação desta base teórica para o caso das artes de periferia no Brasil, que são exemplos de como uma análise filosófica da arte faz-se necessária em contextos de diversidade de identidades culturais que criam formas de arte valorizadas em detrimento de outras, supostamente inferiores e, por isso, menosprezadas e marginalizadas.

Arthur Danto e a superação do conceito de estética

Um dos filósofos mais importantes do séc. XX, a despeito de seu reconhecido apoio ao Nazismo e a tudo que ele representou em termos de hegemonia e de violação aos direitos humanos mais essenciais, foi o alemão Martin Heidegger. Na obra “O ser e o tempo”, analisou que o sentido do nosso ser está atrelado ao tempo, portanto o ser humano é essencialmente temporal. Cada indivíduo nasce em um contexto histórico particular que já existia antes dele. Nesse sentido, o tempo não é uma mera medida de movimento. Para o filósofo, o tempo é uma passagem que constitui o existir humano, assim, não estamos no tempo, mas somos o próprio tempo. Cada um de nós é esse momento, pois a passagem do tempo, as mudanças, as transformações, são vividas por cada sujeito.

A análise temporal no campo artístico foi realizada por Hegel, em seus Cursos de Estética. O autor entendia o ser humano como fruto de seu tempo, fato que leva a evolução da arte a ser resultado do espírito⁸ de um determinado povo. Hegel⁹ classificou as formas históricas da arte em simbólica, clássica e romântica, sendo que a partir da moderna era romântica a arte teria se tornado algo do passado. Tal concepção não quer dizer que a arte acabou, mas que, segundo Hegel, passou a ser uma contemplação intelectual e não mais algo externo aos indivíduos¹⁰.

Ainda tratando de história da arte e sua relação com a beleza, recorde-se o pintor grego Zêuxis, que era conhecido por pintar uvas tão realistas que até os pássaros tentavam bicá-las. Por muito tempo, a tentativa de imitação da realidade foi um dos critérios de avaliação artística (no terreno das artes plásticas)¹¹.

⁸ A palavra “espírito” é utilizada por Hegel para tratar a consciência do mundo, ou seja, a propriedade de auto diferenciação entre o ser nele mesmo (caráter subjetivo) e o outro de si mesmo (caráter intersubjetivo).

⁹ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, v. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 34.

¹⁰ HEGEL, G. W. F., *op. cit.*, p. 13.

¹¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 18.

O surgimento da fotografia e da arte digital fizeram tal critério perder muito de sua força. Inegável é a questão técnica de imitação da realidade. Questionável é sua relevância de análise artística em um viés filosófico como o proposto no contexto de multiculturalismo atual. O multiculturalismo nas artes apresenta um “caráter engajado e intervencionista, definido pela experiência social do artista [...] os artistas falam de um lugar, que é o dos não wasp [white anglo-saxon protestant/anglo-saxão branco protestante]”¹².

Interessante ressaltar que o multiculturalismo defendido por Sen, e já referido neste artigo, também revela que a concepção de identidade única é danosa não só no contexto social, mas também na esfera individual, afinal cada sujeito possui em si uma multiplicidade identitária que pode ser explorada, ampliada e aprofundada por meio das manifestações artísticas¹³.

Diante dessas questões, Arthur Danto, filósofo e crítico de arte norte-americano, passou a estruturar sua filosofia da arte, partindo da ideia de que a arte não estava mais no campo estético¹⁴, merecendo um olhar filosófico. Tal convicção tem como base o essencialismo histórico¹⁵. Danto acredita que a arte não deve mais ser estudada por meio de critérios de separação estéticos, mas por meio de uma compreensão histórica da arte. Essa percepção da arte é especialmente importante para o Direito.

Danto¹⁶ sugere que a obra de arte é um “veículo de representação que corporifica seu significado”. Nessa esfera, encontramos o cerne da filosofia da arte, pois a arte não é mera contemplação estética, ela é o próprio veículo de representação temporal do momento em que o artista vive. A perspectiva filosófica da arte busca a compreensão dos sentidos expressos por meio da obra, um olhar além da estética. Havendo análise estética essa será na busca pela construção do significado e não pela mera aplicação de técnicas.

A transposição da crítica artística do campo estético para a filosofia artística baseia-se na transposição da teoria da imitação para a teoria da realidade. Danto¹⁷ critica a arte como mera imitação, analisando que “se arte é uma espécie de reflexo, então imagens espelhadas também são arte”. Ressalta-se que a teoria da realidade desenvolvida por Danto engloba a possibilidade de imitação da arte,

¹² ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3186/multiculturalismo>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

¹³ SEN, Amartyan, *op. cit.*, p. 193-194.

¹⁴ Estético, na análise alemã, tem relação com “sensação”, sendo o estudo das sensações que as obras artísticas podem causar (agrado, admiração, temor, compaixão, por exemplo).

¹⁵ OLIVEIRA, Rachel Cecília de. Arthur Danto e a experiência estética. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 59, p. 255-269, jan. 2018, p. 256.

¹⁶ DANTO, Arthur, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ DANTO, Arthur. *O Mundo da Arte. In: O que é Arte? A perspectiva analítica*. Trad. Carmo D’Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 83.

mas vai além, buscando compreender os artistas não como meros imitadores de formas reais, mas como criadores de novas formas¹⁸.

Danto¹⁹ explica que a partir do Modernismo, a arte deixou de ser contemplativa e assumiu um caráter político. Nesse interim, a beleza deixou de ser necessária e suficiente na obra artística, passando a haver uma interpretação filosófica. Dessa maneira, as propriedades intrínsecas das obras foram abandonadas na questão de definição da arte²⁰, ficando a estética em segundo plano, cedendo lugar à filosofia da arte. Para Danto²¹, a filosofia está ligada com o conceito de representação, ou seja, como os seres humanos representam o mundo, suas histórias. Essas representações formam sistemas que revelam a imagem de mundo de um determinado tempo.

Esse entendimento de que “toda arte é representacional, e por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte”²², sintetiza o pensamento dantoniano de que a análise da arte ultrapassou questões formais internas ligadas à estética, passando a uma observação ontológica. A arte traz representações que possuem significados a serem pensados, questionados, criticados e não meramente contemplados. Um bom exemplo pode ser extraído de Luna e sua análise da arte e o obsceno, ao afirmar, há exatos 30 anos, que “uma coisa é uma obra obscena; outra, uma obra que estuda ou representa o *obsceno*”. E segue: “[...] Também a *arte*, que procura representar a *virtude*, pode falhar em sua representação, viciando-se senão pela obscenidade, talvez pela hipocrisia”²³.

O direito de liberdade de expressão artística

“A coruja de minerva levanta voo somente ao entardecer”. A famosa frase de Hegel é uma reflexão sobre o modo como a filosofia surge em momentos sombrios. Tal metáfora também pode ser aplicada aos direitos ligados à liberdade de expressão. O século XIX presenciou o surgimento dos meios de comunicação em massa (imprensa diária, rádio) e com eles o surgimento da censura clássica. Essa censura conceitua-se pelo “controle e interdição da produção

¹⁸ DANTO, Arthur, *op. cit.*, 2007, p. 84.

¹⁹ DANTO, Arthur. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2015.

²⁰ Embora seja uma tarefa hercúlea (e talvez impossível) definir o que seja a arte a partir de uma estrutura, pode-se defini-la a partir de sua função e, nesse sentido, se por um lado afirma-se que a arte, em si, é um valor positivo, por outro pode haver *abuso da arte*, como de resto qualquer direito pode perder a qualidade de merecedor de tutela nos termos do art. 187 do Código Civil brasileiro (ato ilícito por abuso do direito).

²¹ DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 04.

²² DANTO, Arthur, *op. cit.*, 2010, p. 11.

²³ LUNA, Everardo da Cunha, *op. cit.*, p. 63.

simbólica²⁴ por órgãos estatais, que ameçam punir os produtores, em nome da estabilidade e da ordem social”. Diante dessa restrição, o direito à liberdade de expressão, que foi mencionado, pela primeira vez, na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (ainda no século XVIII, portanto), como um direito inalienável do ser humano, ganha relevância crescente²⁵.

As análises antes feitas sobre a filosofia da arte defendida por Arthur Danto reforçam a importância ora defendida da luta pelo direito à liberdade de expressão artística, tendo em vista que: a) a arte é um instrumento de representação pelo qual os sujeitos registram suas imagens do mundo; b) mecanismos impeditivos de produção artística levariam ao estabelecimento de critérios sobre o que seria artisticamente aceitável e, conforme exposto, em um contexto plural esses critérios não são possíveis. Abordaremos na sequência as possibilidades legais e fáticas de limitação ao direito de liberdade de expressão.

A liberdade de expressão como direito humano encontra amparo no art. 13, da Convenção Americana sobre Direitos Humanos. O dispositivo prevê que “toda pessoa tem direito à liberdade de pensamento e de expressão”. Esse direito engloba tanto o caráter de difundir ideias e informações quanto o de poder buscá-las. A convenção cita expressamente a forma artística como um dos meios de concretização do direito à liberdade de pensamento e expressão.

Ainda no art. 13, está prevista a proibição da censura prévia, havendo a previsão de possibilidade de responsabilização posterior, considerando questões de reputação e proteção da segurança, saúde e ordem públicas. Portanto, é vedado aos países signatários da Convenção a elaboração de mecanismos legais de censura prévia, além dos Estados não poderem restringir o direito de liberdade de expressão por meios indiretos como o controle da imprensa.

O art. 13 prevê as hipóteses nas quais o direito à liberdade de expressão e pensamento será mitigado. Essas hipóteses são baseadas exclusivamente na proteção moral da infância e adolescência (aqui sendo possível censura prévia de espetáculos públicos) e a proibição de “toda propaganda a favor da guerra, bem como toda apologia ao ódio nacional, racial ou religioso que constitua incitação à discriminação, à hostilidade, ao crime ou à violência”.

²⁴ Nesse sentido, a teoria geral dos signos desenvolvida por Charles Peirce faz-se interessante para a análise das artes. O signo pode ser analisado por ele próprio (exemplo: o desenho de uma flor é reconhecido como uma flor); por aquilo que ele representa (a flor é a ideia e o desenho sua representação, a forma de comunicar a ideia); pelos efeitos que produz (no contexto em que está inserida, o que a flor representa). A semiótica busca estudar a construção dos significados que os signos produzem. PUPPI, Alberto. *Comunicação e semiótica*. Curitiba: Intersaberes, 2012, p. 113-121.

²⁵ COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JÚNIOR, Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, v. 11. Salvador, v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun., 2018, p. 27.

As previsões expressas nesse instrumento de *hard law*²⁶ são percebidas na *ratio decidendi* dos casos julgados da Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH). A jurisprudência interamericana tem enfatizado a interpretação estrita da proibição da censura, analisando mecanismos que servem como controle prévio da expressão e as restrições indiretas praticadas por autoridades ou particulares que representam mecanismos sutis com efeito de “inibição, repressão ou silenciamento da livre expressão”²⁷.

A jurisprudência da Corte compreende que somente devam ser limitados os discursos que promovam apologia à violência e que atentem gravemente contra os direitos humanos, como a incitação ao ódio por motivos discriminatórios, a propaganda de guerra e a pornografia infantil. As limitações à liberdade de expressão devem ser poucas e pontuais, pois esse direito é fundamento das sociedades democráticas.²⁸

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 confere caráter de direito fundamental à liberdade de expressão, ao prever no art. 5º, inciso IV, que “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”. Ainda, no art. 5º, temos no inciso IX a previsão da liberdade artística: “**é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença**” (g.n.).

Ainda no texto constitucional, no art. 220, há a proteção à manifestação do pensamento, sob qualquer forma, processo ou veículo, sendo vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística. O art. 220 traz um direito subjetivo que se articula com o dever estatal de garantir o exercício dos direitos culturais e de proteção do patrimônio cultural brasileiro (arts. 215 e 216, CF/88). A dimensão subjetiva e estatal de amparo à cultura garantiu ao texto constitucional de 1988 um viés de “Constituição Cultural”, que traz os meios de expressão artística e cultural como caminhos para a democracia econômica e social, valorizando as questões de identidade²⁹.

²⁶ Entende-se por *hard law* os instrumentos de direito internacional que podem ser feitos cumprir pelos organismos internacionais devido ao seu processo de aprovação.

²⁷ COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Uma agenda continental para a defesa da liberdade de expressão*. OEA/Ser.L/V/II CIDH/RELE/INF. 4/09, 25 fev. 2009. Disponível em: <<https://www.oas.org/pt/cidh/expressao/docs/publicaciones/20140407%20-%20PORT%20OEA%20Unesco%20-%20Uma%20Agenda%20Continental%20para%20a%20Defesa%20da%20Liberdade%20de%20Expressao%20adjus.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

²⁸ COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Declaração de princípios sobre liberdade de expressão*. Washington, DC/EUA, out. 2000. Disponível em: <<https://www.cidh.oas.org/basicos/portugues/s.Convencao.Libertade.de.Expressao.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

²⁹ DIAS, Eduardo Rocha. Exigência de Inscrição em Ordem ou Conselho Profissional e Exercício de Profissões Artísticas: O *Topos* Argumentativo da Potencialidade Lesiva a Interesses, Bens e Direitos da Coletividade. *Políticas Culturais em Revista*, 1(6), p. 193-206, 2013, p. 194.

Na Ação Direta de Inconstitucionalidade 4.451, o ministro relator Alexandre de Moraes expressa um entendimento importante, ao sustentar que o direito fundamental à liberdade de expressão não se direciona apenas às opiniões consideradas verdadeiras, admiráveis ou convencionais, englobando, do mesmo modo, as duvidosas, exageradas, condenáveis, satíricas, humorísticas ou não compartilhadas pelas maiorias³⁰.

Portanto, a liberdade de expressão, principalmente a artística, não pode estar vinculada a questões de aceitabilidade, estética, bom gosto. Primeiramente, pelo motivo já exposto aqui de que em um contexto multicultural o que pode ser desprezível ao olhar de alguém pode ser parabenizado ao olhar de outrem. Em segundo lugar, porque a liberdade de expressão é um direito humano e fundamental no sentido de expressar e acessar a diversas ideias e opiniões, sendo que a arte é representação dessa diversidade. Uma obra artística condenável sob algum aspecto pode ter a capacidade de suscitar diversas análises sobre a imagem de mundo de um grupo de sujeitos, configurando, assim, um momento filosófico artístico.

A manifestação artística também envolve a questão da liberdade profissional que engloba os artistas. No art. 5º, inciso XII, da Constituição Federal, temos reconhecido o direito à liberdade de exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão. O Supremo Tribunal Federal já se posicionou no sentido de que a profissão de artista não pode estar condicionada a registro ou inscrição em ordem ou conselho profissional, tendo em vista que além de liberdade profissional também envolve o direito fundamental de liberdade de expressão artística³¹.

A pluralidade existente na sociedade não só envolve as inúmeras possibilidades artísticas como também a oportunidade de que um artista se manifeste por meio de diferentes expressões artísticas. Não há uma necessidade de enquadramento em categorias clássicas como “pintor”, “músico” ou “poeta”. Hegel utilizou o exemplo dos judeus do *shtetl* para tratar sobre essa liberdade do artista em transitar nos vários meios de expressão artística. Os judeus do *shtetl* foram um grupo excluído da sociedade russa czarista que viviam de modo miserável, entre metade do século XIX e a Primeira Guerra Mundial. Muitos manifestavam-se artisticamente, principalmente pela música, de modo a ter uma vida mais alegre diante das adversidades.

³⁰ SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. *Ação Direta de Inconstitucionalidade n. 4.451*. Distrito Federal. Rel. Ministro Alexandre de Moraes. Julgada em 21/06/2018. DJe 01/03/2019.

³¹ SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. *Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental n. 183*. Distrito Federal. Rel. Ministro Alexandre de Moraes. Julgada em 27/09/2019. DJe 12/11/2019.

Os judeus do *shtetl* nos remetem à clássica frase de Nietzsche: “A arte existe para que a realidade não nos destrua”. O uso da arte como meio catártico³² revela que a liberdade de expressão artística ultrapassa as questões de direito, pois traz consigo um meio pelo qual os indivíduos representam suas visões de mundo e por meio dessas representações libertam-se das dores existentes em suas realidades, sendo a arte inclusive um meio de transformação dessa realidade. A liberdade de manifestação artística é, portanto, uma forma de construção de dignidade, um direito humano.

Conforme exposto, percebendo a relação do ser humano com o tempo, consoante a concepção de Heidegger, o indivíduo é o momento no qual vive. Stuart Hall³³ analisa as três concepções de identidade dos sujeitos: a) o sujeito do Iluminismo, dotado de razão, para quem o centro essencial do “eu” era a identidade de uma pessoa; b) o sujeito sociológico, como aquele formado por meio das relações entre as pessoas e a cultura do mundo em que vive; c) o sujeito pós-moderno, conceituado como aquele que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, formada continuamente pelos sistemas culturais que nos rodeiam.

O contexto multicultural revela, dessa maneira, não apenas uma coexistência de diversas culturas, mas indivíduos com identidades transitórias que se transformam permanentemente conforme os contatos com a realidade histórico-social. Durand³⁴ analisa que o pensamento ocidental é transpassado pela ideia do “adulto branco civilizado” separado das demais culturas. Em se tratando de arte, esse imaginário constrói o conceito de homem cultural como aquele que visita museus, conhecendo obras de arte famosas. Assim, a arte ligada a museus revela-se uma concepção ultrapassada.

Muitas vezes, falar em arte nos remete a museus. Danto analisa que as obras de museu são destinadas a um seletivo grupo com condições financeiras e culturais que se identifica com as obras lá expostas. Assim, a pluralidade traz um consequente desinteresse pelos museus, não pelo fato das pessoas não terem interesse pela arte, porém por não terem interesse naquela arte oferecida pelos museus³⁵.

A arte não está mais fechada dentro dos museus, pelo contrário, a arte ocorre em meios diversos, por agentes com identidades mutáveis que registram suas representações de mundo. Há um direito de liberdade artística e há um momento temporal propício para uma análise filosófica da arte.

³² Para Aristóteles, o teatro tinha para o ser humano a capacidade de libertação, pois quando via as paixões representadas, conseguia delas se libertar.

³³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D&PA, 2006, p. 10 e seg.

³⁴ DURAND, Gilbert. *O imaginário*. São Paulo: Difel, 1998, p. 34.

³⁵ FIANCO, Francisco, *op. cit.*, p. 381.

Luz realiza uma análise interessante de que existe um medo do desconhecido, do fantasma da pluralidade e da diversidade, havendo na cultura ocidental uma falácia de racionalidade que desacredita as formas indiretas de conhecimento³⁶ e também, podemos estender, do que venha a ser arte. Há, portanto, pulsões plurais de cultura, mas há também estranhamentos aos produtos culturais produzidos quando são comparados sob o manto da estética. Assim, as artes periféricas do Brasil são resultado de cada momento histórico. Todavia, a pluralidade sofre – como sempre sofreu – estigmas, havendo uma relativização da liberdade de expressão alcançada há pouco mais de dois séculos no ocidente.

As artes periféricas no Brasil

Nietzsche, ao analisar as questões de análise de julgamento, conclui que:

Foram os próprios “bons”, os homens nobres, os poderosos, aqueles que ocupam uma posição de destaque e têm a alma elevada que julgaram e fixaram a si e a seu agir como “bom”, ou seja, “de primeira ordem”, em oposição a tudo o que é baixo, mesquinho, comum, plebeu³⁷.

Assim como as questões morais, a arte também passa pelo julgamento do que é “bom”. Os critérios desse julgamento são construídos ao longo da história pelas elites ou, nas palavras de Nietzsche, pelos poderosos.

Valladares traz importante contribuição ao analisar as situações de pobreza, principalmente urbana, no Brasil. Na década de 1960, o termo “baixa renda” passa a ser utilizado como critério para se classificar a pobreza, sendo esse critério utilizado para alocação de recursos por parte do Estado. Acompanhando esse movimento, há o crescimento da população urbana e as políticas públicas que buscavam eliminar as favelas, realizando o deslocando da população para as “bordas” das cidades, ou seja, as periferias. Esse sujeito passa a ser visto como o “morador de periferia”, um produto da pobreza urbana marginalizada. A década de 1970 traz uma nova concepção no mundo do trabalho, como os termos “formalidade” e “informalidade”. Os trabalhadores da periferia passam a ser reconhecidos como “trabalhador por conta própria”, ou seja, o exercício de trabalho informal que muitas vezes foi confundido como “vadio” ou até mesmo “bandido”³⁸.

³⁶ LUZ, Annelena Silva da Luz. *Proibição e Ostentação: a simbólica do funk*. 2017. (Dissertação) Mestrado em Comunicação e Informação. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2017, p. 22.

³⁷ NIETZSCHE, Frederich. *A Genealogia da moral*. São Paulo: Escala, 2005, p. 25.

³⁸ VALLADARES, Lícia. Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil. In: BOSCHI, Renato R. (org.). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: IUPERJ/Vértice, 1991, p. 83-100.

Assim, o Brasil presenciou o surgimento e solidificação de estereótipos e preconceitos³⁹ em relação aos cidadãos moradores de locais periféricos. Esses estereótipos e preconceitos são refletidos na produção artística brasileira, quando é desconsiderado o valor artístico de produções identificadas como oriundas de periferias. Julgadas como de baixa qualidade, mau gosto, marginais e feias, as artes advindas das periferias brasileiras acabam sendo silenciadas por meios como a falta de incentivo financeiro, o pouco (ou nulo) espaço nos meios de comunicação e os discursos de desqualificação proferidos por grupos sociais que desrespeitam a produção artística da periferia.

O rap e o funk

Teperman, ao estudar as origens do *rap*⁴⁰, reflete que,

a própria definição da palavra “rap” defende uma ideia: de que as letras de rap são poesia — em oposição a críticos conservadores, que fazem questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores que se filiam às tradições literárias canônicas, como William Shakespeare, W. H. Auden ou W. B. Yeats, apenas para ficar com nomes de língua inglesa⁴¹.

A colocação de Teperman revela os traços de divisão existentes entre o que é considerado arte por críticos conservadores e o que não é, relegando-se tais expressões artísticas a um segundo plano, deslegitimando-as como arte. Teperman⁴² analisa a origem negra e de rua do *rap* e o comprometimento dessa arte com questões sociais: “gestado nas festas de rua de bairros pobres e predominantemente negros, o *rap* é uma música que nasce marcada social e racialmente — e que faz dessas marcas sua bandeira”.

No Brasil, o *rap* surge, nos anos 1970, misturado a outros gêneros musicais como disco e soul. A abertura política ocorrida com o fim do período ditatorial, nos anos 1980, traz um caráter politizado ao *rap* que, nos anos 1990, assume com força as questões envolvendo classe e raça, tendo o grupo Racionais MC’s como grande nome dessa expressão artística⁴³.

³⁹ Utilizamos aqui as definições de *estereótipo*, entendido como a construção mental que reúne instrumentos simbólicos que simplificam determinado grupo e permitem identificá-lo, e *preconceito*, como o julgamento de valor sem informações precisas sobre certo grupo ou pessoa, pelo qual se rebaixa os indivíduos por padrões do grupo do qual o avaliador pertence (MENDONÇA, 2012, p. 68).

⁴⁰ A sigla RAP, de origem na língua inglesa, representa rhythm and poetry (ritmo e poesia).

⁴¹ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, p. 16.

⁴² TEPERMAN, Ricardo, *op. cit.*, p. 07.

⁴³ TEPERMAN, Ricardo, *op. cit.*, p. 78.

Nos anos 2000, houve uma profissionalização das carreiras dos artistas do *rap*, além de novidades que aproximaram esse ritmo à tradição da música popular brasileira. Artistas do contexto atual como Emicida e Criolo construíram para o *rap* uma nova identificação, por meio de parcerias com artistas de outros gêneros que dirigiu para o *rap* um certo respeito de grupos não periféricos. Essa posição levou o estilo a tornar-se uma arte mais rentável e vista como profissional.

A breve contextualização do *rap* revela que realmente a arte é um mecanismo de representação do mundo no qual os indivíduos estão inseridos, conforme preceitua a filosofia da arte. Além disso, a origem e desenvolvimento do *rap* nas periferias trouxe a esse ritmo o estigma de arte secundária, não sendo comum vermos cantores de *rap* em especiais de fim de ano na televisão ou em espetáculos públicos promovidos por órgãos públicos. A certa popularização do *rap* ocorreu por sua aproximação com um ritmo considerado arte de qualidade que é a música popular brasileira.

Diferentemente do *rap*, que alcançou certo prestígio em alguns grupos não periféricos, o funk é uma forma artística ainda menosprezada por boa parte da população brasileira. Nas palavras de Luz⁴⁴, o funk “é negro, pobre e popular, e parece não combinar com as regras do dito correto, ou seja, branco, rico e de elite”.

Mendonça⁴⁵, ao estudar Honneth⁴⁶, analisa que os *funkeiros* vivem um reconhecimento em dimensões do amor, pelo grupo próximo ao qual faz parte, grupo esse que possui identificação de idade, condição social e gosto pelo *funk*. O autor, por meio de entrevistas e músicas (obra artística) revela o quanto esse grupo pequeno e próximo confere grau de reconhecimento.

No entanto, há uma luta por reconhecimento fora desse pequeno grupo. Diante da sociedade, os *funkeiros* percebem-se como pessoas não bem vistas. Esse desrespeito recebido leva os *funkeiros* ao sentimento de não serem parceiros de interação com membros de grupos que não a sua pequena comunidade. Interessante destacar que a luta por reconhecimento está ligada à consolidação de

⁴⁴ LUZ, Annelena Silva da Luz, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ MENDONÇA, Vanderlei Cristo. *Impactos do funk na vida dos funkeiros: reconhecimento na interação intragrupo; estigmatização e discriminação na relação extragrupo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2012, p. 36-40.

⁴⁶ Honneth analisa a questão do reconhecimento denegado que nasce do desrespeito. Ao apresentar Hegel e Mead, Honneth revela haver três níveis de reconhecimento centrados em: a) dedicação emotiva (relações amorosas e de amizade); b) reconhecimento jurídico (na intersubjetividade o sujeito percebe-se como ser de direitos e deveres assim como outro também o é); c) assentimento solidário (a capacidade filosófica do indivíduo em entender-se como parte do mundo que é algo muito maior que ele). HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora, 2009, p. 157-158.

estima social. Essa estima fundamenta-se na valorização das propriedades particulares que o caracterizam. Conforme Maffesoli⁴⁷, a nossa constituição ocorre por meio da relação com o outro, sendo, o ser sozinho, um vácuo.

Na pesquisa de Mendonça⁴⁸, há evidências de como dentro do seu grupo próximo de convivência os *funkeiros* desenvolvem traços de reconhecimento. Exemplo disso são os bailes *funks* nos quais esse grupo reforça sua identidade em um espaço “que põe todos em sintonia e equiparação horizontalizada”. Os bailes *funks* são comuns dentro de comunidades periféricas e não em casas noturnas de classes altas, reforçando a ideia de que o *funk* possui valorização artística em um microcosmo.

Outro traço evidenciado por Mendonça⁴⁹ é de que a identidade construída no *funk* apresenta fluidez (e não seria esse um traço da identidade pós-moderna?). Assim, o *funk* e os *funkeiros* apresentam transformações identitárias de acordo com o lapso temporal vivido. Luz⁵⁰ estuda duas vertentes do funk: o “proibidão” e o “ostentação”. Para a autora:

Cada produto cultural existe para suprir uma determinada necessidade humana e, muito mais que isso, dar conta de comportar respostas que nunca virão para perguntas sempre frequentes em nossa essência. Para além de discutir o valor social e cultural do funk proibidão e do funk ostentação, é necessário entender que, como qualquer elemento cultural da nossa sociedade, assim como a arte, o funk também eclode como resposta a uma pulsão inerente ao próprio ser humano⁵¹.

A análise da autora é importante para a reflexão de que a produção artística responde aos comportamentos mutáveis dos sujeitos. Essa mutabilidade traz a reflexão de que o próprio conceito de “feio” pode ser transitório para nós, pois se as identidades são mutáveis, por que os gostos não seriam?

Além disso, a autora explana que a vertente do *funk* ostentação é mais aceitável em grupos externos aos *funkeiros* do que o *funk* “proibidão”. Este, por tratar de questões sexuais, sofre mais estigma e preconceito do que aquele que aborda o uso de dinheiro, de joias, de carros de luxo etc. Nas palavras da autora, o *funk* ostentação estaria em “sintonia com formas de coesão e padronização que fazem ‘bem aos olhos do adulto branco civilizado’ pela riqueza e pelo luxo”⁵².

⁴⁷ MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida, variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p. 24.

⁴⁸ MENDONÇA, Vanderlei Cristo, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁹ MENDONÇA, Vanderlei Cristo, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰ LUZ, Annelena Silva da Luz, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ LUZ, Annelena Silva da Luz, *op. cit.*, p. 19.

⁵² LUZ, Annelena Silva da Luz, *op. cit.*, p. 19.

Mendonça verifica que é comum os *funkeiros* fazerem poses em fotos e vídeos realizando sinais de armas de fogo com os dedos. Para o autor, tal fato remete a uma autoafirmação de situação de poder. Na luta por reconhecimento, Honneth⁵³ analisa que na medida em que o sujeito é ignorado pelo seu defronte social, ele irá buscar dar-se a conhecer por meio de um processo conflituoso. A aceitação desse posicionamento não ignora dois pontos: a) para os grupos externos ao *funk*, os gestos imitando armas trazem relações do *funk* com o crime; b) entendendo haver uma apologia à violência, estaríamos diante de uma possibilidade de limitação da liberdade de expressão, conforme exposto neste artigo.

O primeiro ponto é refutável no sentido de que a expressão artística do *funk* teria liberdade para expressar-se independente dos juízos de valor de outros grupos. No entanto, o segundo ponto torna-se delicado. A apologia à violência representa afronta aos direitos humanos, sendo questionável essa expressão artística. A configuração ou não de uma postura de enaltecimento da violência por meio da expressão artística *funk* cabe um estudo específico e aprofundado que não é objeto deste artigo⁵⁴.

Por isso, a colocação de Ricoeur⁵⁵ de que a recusa de aprovação faz com que o indivíduo sintam-se “olhado de cima”, sendo a privação de aprovação uma anulação do próprio sujeito, cabe na análise sobre ritmos musicais desenvolvidos à margem das elites. O *rap* e o *funk* são expressões musicais nascidas entre negros de periferia. Esse fato leva os dois gêneros a um nível de estigma, como sendo produções não dignas de reconhecimento artístico. Tal estigma reflete-se nas obras no sentido de busca por reconhecimento, de sentimento de esquecimento e necessidade de luta social.

O grafite e a pichação

Influenciado pelos movimentos artísticos de Nova York, o grafite surge em São Paulo no final da década de 1970. O termo “grafito” vem do italiano, que significa inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados em rochas e paredes. Há estudiosos que entendem ser possível falar em grafite desde a época das cavernas e, no Brasil, desde os primeiros habitantes indígenas. No entanto, o escopo deste artigo preocupa-se com o lapso temporal atual.

Na atualidade, uma das inquietações que gira em torno do grafite está na classificação entre arte e vandalismo. Além disso, a diferenciação entre os termos

⁵³ HONNETH, Axel, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁴ Outro ponto que pode ser objeto de estudos futuros é o conteúdo sexual do funk diante de crianças e adolescentes, tendo em vista que há uma proteção para esse grupo para o consumo de arte.

⁵⁵ RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006, p. 206.

grafite e pichação também trazem questionamentos interessantes no que se refere à liberdade de expressão artística e, principalmente, no uso do critério de “feio” nessas artes.

Souza⁵⁶ entende que grafite e pichação são formas de intervenção urbana e que a principal diferença está no fato desta estar ligada à escrita (privilegio da palavra e da letra) enquanto aquela é relacionada às artes plásticas (privilegio do desenho, da imagem). De outro lado, Ramos⁵⁷ compreende que a diferença entre as duas manifestações artísticas está no fato do grafite ter uma linguagem mais elaborada, com preocupações estéticas e sem pretensão de agredir o espaço urbano, enquanto a pichação não possui preocupação estética de forma nem de conteúdo.

Cascardo⁵⁸ pondera que na Europa e nos Estados Unidos não há uma diferenciação entre grafite e pichação, sendo que a questão da autorização prévia para a realização da arte é o que importa. Já no Brasil, a análise gira em torno da ideia de motivo artístico ou depredação. A autora realiza uma pesquisa dos termos “grafite” e “pichação” em jornais e constata haver uma maior institucionalização do primeiro, enquanto o segundo fica em notícias com menores critérios. O grafite conseguiu atingir níveis entre mulheres, regiões e reconhecimento técnico⁵⁹.

Assim, percebe-se que o grafite recebe um prestígio maior que a pichação⁶⁰, existindo, inclusive, linhas que definem grafite como a expressão artística em ambientes urbanos, enquanto a pichação seria vandalismo e sujeira. Tal percepção fica evidente na alteração realizada na Lei n. 9605, que trata de lesões ao meio ambiente. O texto original de seu art. 65 trazia como crime: “pichar, grafitar ou por outro meio conspirar edificação ou monumento urbano”. Em 2011, houve a alteração do texto para “Pichar ou por outro meio conspirar edificação ou monumento urbano”. Nota-se que o verbo “grafitar” foi retirado do tipo penal, permanecendo a pichação como ato criminalizado.

O crime está na lei sobre lesões ao meio ambiente, na seara de que a pichação seria uma poluição visual. Em metrópoles rodeadas por *outdoors*, cartazes publicitários e letreiros de grifes famosas em prédios de luxos, questiona-se essa

⁵⁶ SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 28.

⁵⁷ RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994, p. 50.

⁵⁸ CASCARDO, Ana Beatriz Soares. *Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da “arte”*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 32-33.

⁵⁹ CASCARDO, Ana Beatriz Soares, *op. cit.*, p. 60-62.

⁶⁰ Há inclusive o dia nacional do grafite: em 27 de março, dia de falecimento de Alex Vallauri (percursor do grafite no Brasil).

preocupação com uma suposta poluição visual. Nesse sentido, a crítica ácida de Oliveira faz-se pertinente:

De todo modo, nossa educação estética nos fez, de certa forma, conviver melhor com aquilo que nos alcança em um sentido mais funcional, claro, e por que não, lucrativo. O perigo é que isso não dá conta, é urgente uma deseducação estética tendo em vista a inescapável quantidade de troços em outras estéticas⁶¹.

Assim, o debate sobre o que é esteticamente aceitável retorna para o foco. Há um evidente conceito de estética que encontra amparo em ideais de beleza, baseados em moralizações estéticas. Em uma sociedade capitalista, esses critérios de moral estão conectados com as questões de comércio, sendo que propagandas não são consideradas poluição visual, mas parte do nosso cotidiano. Outro traço importante sobre a questão do lucro está no caráter contraventor, surpresa e gratuito do grafite e da pichação. Ramos⁶² alerta que tais trabalhos não são encomendados ou pagos. No entanto, percebe-se que o grafite adquiriu um *status* comercial quando passa a ser visto em estampas de roupas, por exemplo, em modelo de grafite. Encontra-se também quadros comercializáveis, ou seja, o grafite fora dos muros da cidade.

No entendimento de Silva⁶³, há uma diferenciação estética e de contexto entre grafite e pichação, mas o que importa é o que aproxima ambas manifestações: o protesto, a intenção de transgredir o que é imposto pela sociedade. Tal pensamento vai ao encontro do que pensa Oliveira⁶⁴ ao afirmar que o que incomoda na pichação é a “capacidade de resistir às racionalidades tradicionais, de ser impassível de uma explicação, de ser incompreensível para um regime de verdades, para nossa matriz de conhecimento”.

Há concepções por grupos de elite do que é legítimo e tudo que foge a essa legitimidade é considerado negativo. Oliveira⁶⁵ realiza uma análise interessante do argumento de pessoas de que “eu tenho direito de não ter muro pichado”; “eu tenho direito de não ouvir funk”. Esse direito não parece ser observado quando todos são submetidos a propagandas em locais públicos ou a trilhas sonoras de telenovelas que revezam sempre os mesmos artistas e, conseqüentemente, mesmos gêneros musicais.

O questionamento de Silva é inquietante:

⁶¹ OLIVEIRA, Rachel Cecília de, *op. cit.*, p. 60.

⁶² RAMOS, Célia Maria Antonacci, *op. cit.*, p. 59.

⁶³ SILVA, Lúcia Helena Ramos da. *Os sentidos de apropriação da cidade por jovens grafiteiros/as*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011, p. 39.

⁶⁴ OLIVEIRA, Rachel Cecília de, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁵ OLIVEIRA, Rachel Cecília de, *op. cit.*, p. 79.

Será que, ao condenar e ver os grafiteiros(as) ou pichadores e pichadoras como delinquentes e marginais, não estamos fechando nossos ouvidos e olhos para uma possibilidade de repensar o urbanismo nas cidades? Será que as cidades não estão deixando de ficar mais bonitas?⁶⁶

Estendemos tais questionamentos: ao criminalizar a pichação não estamos fulminando o direito de liberdade de expressão? O julgamento feito ao grafite e à pichação está ancorado em quais argumentos? Critérios artísticos? Ser oriundo de populações periféricas? Ser feio? Calar a voz daqueles que não queremos ouvir?

Tais questionamentos nos conduzem até o pensamento de Oliveira⁶⁷ de que tratar os pichadores como invisíveis ou como vândalos é um entendimento bastante raso, que “nega a obscuridade que constitui o humano”. Para o autor, há “vida saudável onde só se vê doença”, em outras palavras, há arte naquilo que pode ser olhado como “feio”.

CONCLUSÃO

Arthur Danto⁶⁸ analisa que um objeto estético não é uma “entidade platoniana eternamente fixa”. Tal fato ocorre devido às mudanças históricas, pois as identidades estão em constante transformação, por isso o olhar sobre determinada obra não será um olhar eterno, mas mutável. Essa constatação evidencia que a adoção de critérios estéticos para silenciar social e juridicamente expressões artísticas são incabíveis, considerando que não são absolutos, universais ou imutáveis.

A visão reducionista de arte somente como grandes obras canonizadas historicamente desconsidera as expressões artísticas que acontecem diariamente no cotidiano, como manifestações de nossa humanidade. Além disso, utilizar classificações como “arte popular” deixa claro haver uma “arte elitizada”, aplicando-se novamente uma valoração estética para a análise das produções artísticas.

Essa tendência em aplicar o conceito de “bom” ou “ruim”, “bonito” ou “feio” nasce nas classes nobres, nos centros de poder, que ostentam o status de “boas” e “belas”, havendo um rebaixamento dos demais. Tal atitude gera uma luta por reconhecimento pelos grupos que não se sentem parceiros de interação com os demais grupos.

Danto⁶⁹ realiza um alerta importante de que olhares estéticos não caem bem sobre todas as coisas. O autor utiliza o exemplo da polícia espancando pessoas

⁶⁶ SILVA, Lúcia Helena Ramos da, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁷ OLIVEIRA, Rachel Cecília de, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁸ DANTO, Arthur, *op. cit.*, 2010, p. 164.

⁶⁹ DANTO, Arthur, *op. cit.*, 2010, p. 52.

ou de bombas sendo lançadas. Um olhar estético, nessas ocasiões, seria desumano. Da mesma forma, querer ver beleza em artes que buscam chocar, artes construídas na desigualdade social, obras geradas em contextos de subsistência, não seria desumano? A liberdade de expressão artística não é a liberdade de expressão da beleza, mas da própria personalidade humana.

O direito de liberdade artística está alicerçado na ideia de garantir a expressão do pensamento por meio da arte, independente de critérios estéticos. Além disso, todos detemos o direito de acesso às produções artísticas. Danto⁷⁰ analisa que “talvez não exista nenhum caso paradigmático de objeto que sempre desperde em todas as pessoas uma reação estética”. Assim, a censura, a criminalização, os meios econômicos, jurídicos e sociais silenciadores da arte não só afetam os artistas, mas todos aqueles que são privados de acessarem as obras que deixam de ser produzidas ou que ficam restritas a pequenos grupos. O *rap*, o *funk*, o grafite e a pichação são alguns exemplos de obras artísticas ainda restritas aos seus grupos de identificação.

REFERÊNCIAS

- CASCARDO, Ana Beatriz Soares. *Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da “arte”*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JÚNIOR, Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun., 2018.
- COWEN, Tyler. *In praise of Commercial Culture*. Harvard: University Press, 2000.
- COWEN, Tyler. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006.
- COWEN, Tyler. O Mundo da Arte. In: *O que é Arte? A perspectiva analítica*. Tradução de Carmo D’Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- COWEN, Tyler. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COWEN, Tyler. *O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2015.
- DIAS, Eduardo Rocha. Exigência de Inscrição em Ordem ou Conselho Profissional e Exercício de Profissões Artísticas: O *Topos* Argumentativo da Potencialidade Lesiva a Interesses, Bens e Direitos da Coletividade. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, 1(6), p. 193-206, 2013.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. São Paulo: Difel, 1998.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3186/multiculturalismo>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

⁷⁰ DANTO, Arthur, *op. cit.*, 2010, p. 157.

- FERRAJOLI, Luigi. Universalismo de Los Derechos Fundamentales y Multiculturalismo. In: Instituto de Investigaciones Jurídicas de La Unam, 2007, Roma. Anais. Roma: Universidad de Roma, 2007.
- FIANCO, Francisco. *Após o fim da arte de Arthur Danto*. História: Debates e Tendências, v. 12, n. 2, jul./dez., 2012, p. 377-382.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D&PA, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, v. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora, 2009.
- LUNA, Everardo da Cunha. A arte e o obscuro. *Fascículos de Ciências Penais*, ano 3, v. 3, n. 4, out./dez., 1990, p.60-66.
- LUZ, Annelena Silva da Luz. *Proibição e Ostentação: a simbólica do funk*. 2017. (Dissertação) Mestrado em Comunicação e Informação. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2017.
- MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida, variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- MENDONÇA, Vanderlei Cristo. *Impactos do funk na vida dos funkeiros: reconhecimento na interação intragrupo; estigmatização e discriminação na relação extragrupo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2012.
- OLIVEIRA, Rachel Cecília de. Arthur Danto e a experiência estética. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 59, p. 255-269, jan. 2018.
- OLIVEIRA, Gustavo Rebelo Coelho de. *Pixação: arte e pedagogia como crime*. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- PUPPI, Alberto. *Comunicação e semiótica*. Curitiba: Intersaberes, 2012.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.
- SEN, Amartyan. *Identidade e violência: a ilusão do destino*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SILVA, Lúcia Helena Ramos da. *Os sentidos de apropriação da cidade por jovens grafiteiros/as*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VALLADARES, Lícia. Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil. *In*: BOSCHI, Renato R. (org.). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: IUPERJ/Vértice, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Data de recebimento: 08/08/2020

Data de aprovação: 28/08/2020