

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUC-SP**

**Carlos Sapelli**

**Que interpretação para o corpo nu de um artista? A *performance La Bête* de Wagner  
Schwartz no MAM-SP e a psicanálise**

**DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**São Paulo**

**2024**

**Carlos Sapelli**

**Que interpretação para o corpo nu de um artista? A *performance La Bête* de Wagner Schwartz no MAM-SP e a psicanálise**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Estudos Pós-graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Psicologia Clínica e área de concentração tratamento e prevenção psicológica, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Mezan.

**São Paulo**

**2024**

*Para Lutti Sapelli*

## AGRADECIMENTOS

Nelso Sapelli  
Leonor Peters Sapelli  
Andrea Reinert Dantas de Souza  
Noemia Erckmann Peters (*In memoriam*)  
Rafael Peters Uessler  
Rodrigo Reinert da Silva  
Gilberto Rudeck da Fonseca  
Cesar Skaf  
Renato Mezan  
Ida Kublikowski  
Cauê Alves  
Mauro Meiches  
Numa Ciro  
Ana Teixeira  
Mônica Pereira  
Shay Ristow  
Paula Nathalie Nocquet  
Rafael Marques Longo  
Victor Hugo Vieira  
Marcio Silveira Conke  
Francieli Ramos  
Leoni Peters Siameti  
Isolde Peters  
Laurita Peters Loch  
Irme Nakazoni  
Ana Bernardes  
Sabrina Jubett  
Naiara Modesto  
Mariana Datria Schulze  
Luís Dela-Justina  
Victor Juvenal Habitzrenter  
Julia Beatriz Nunes  
Mayke Pereira Disner  
Laura Quintino de Lima  
Hellen Santos de Oliveira  
Bruna Kaizer de Oliveira  
Cecília do Amaral Paes Ronda  
Geovana de Sousa  
Allec Batista  
Felipe Padilha  
Isis Ribeiro Almeida  
Maria Eduarda Wisbecki  
Cibele Cristina  
Israel Marcos Gaertner  
Paulo Domingos de Freitas Filho  
Rosangela Maria Ferreira

*“[...] Há séculos sou atormentado pela pergunta: ‘Por que você usa a nudez em cena?’. Eu acho que é o figurino mais bonito que existe, é muito difícil atuar nu. ‘Ah, você quer tirar a roupa?’ Isso não quer dizer nada. É outra coisa. O culto ao corpo. O corpo que tem que estar preparado pra ficar nu.” (Zé Celso).*

## RESUMO

Nesta tese trabalho com as interpretações em torno do possível tema psicanalítico da nudez, especificamente da nudez na *performance La Bête* de Wagner Schwartz, apresentada no MAM-SP em setembro de 2017. A intensa repercussão de *La Bête* se deu quando um vídeo viralizou nas redes sociais ao mostrar uma criança, acompanhada da mãe, tocando uma parte do corpo do artista. A obra *La Bête*, isto é, “O Bicho”, foi uma *performance* em que o ator nu manipula uma réplica de plástico de uma escultura de Lygia Clark da série “Bichos”. Trata-se de uma produção que pede um gesto de interação com o público e que a inserção do elemento nu do corpo provoca um universo de linguagem plausível no contexto artístico. Investigo que o escândalo de alguns com a *performance* ocorreu sobretudo por desconhecimento, que na psicanálise pode ser dito “ignorância”, e/ou distanciamento contextual e artístico, o que os levou a difamações, ódio, falácias e censura. Em tempos de maciça divulgação e rápida propagação da (des)informação, me pareceu bastante conveniente estudar esse fenômeno social e psicanalítico e sua implicação no campo das artes. A partir daí, se desdobra a questão sobre o modo como o corpo nu de um artista pode ser interpretado. Para tanto, o método psicanalítico acompanha a elaboração no sentido de sua articulação entre as respectivas áreas do saber – arte e psicanálise – que estão em debate. Nessa abordagem, as fontes mais diversificadas, tais como jornais, revistas e publicações de artigos e livros, além de notícias da *web* percorreram, a maior parte do tempo entrelaçadas, todo o estudo. Em relação à análise das falas, as psicanálises de Freud a Lacan e seus comentadores, fundamentam a argumentação. Como um resto a concluir e diante do caráter repressivo e da ausência de uma interpretação única e literal para a nudez do *performer*, posso dizer que sem dúvida o corpo sexuado faz arte além de sexo.

**Palavras-chave:** Wagner Schwartz, *La Bête*, corpo nu, psicanálise.

## ABSTRACT

This thesis work with interpretations around the possible psychoanalytic themes of nudity, specifically nudity in the performance *La Bête* by Wagner Schwartz, presented at MAM-SP in September 2017. The intense repercussion of *La Bête* occurred when a video of said performance went viral on various social networks showing a child, accompanied by his mother, touching a part of the artist's body. The work *La Bête*, that is, “The Beast”, was a performance in which the naked actor manipulates a plastic replica of a sculpture by Lygia Clark from the “Bichos” series. It is a production that requires an interaction with a gesture along with the public and the insertion of the naked element of the body provokes a universe of language that is plausible in the artistic context. It is proposed that the scandal occurred mainly due to lack of knowledge, which in psychoanalysis can be said to be “ignorance”, and/or contextual and artistic distance, which led to defamation, hatred, fallacies and censorship. In times of dissemination and rapid spread of misinformation, it seems quite convenient to study this social and psychoanalytic phenomenon and its implications in the field of art. The question that unfolds is related to the interpretation of the artist's naked body. To this end, the psychoanalytic method accompanies the elaboration in the sense of its articulation between the respective areas of knowledge – art and psychoanalysis – that are under debate. In this approach, diverse sources, such as newspapers, magazines and publications of articles and books, in addition to web news, were analyzed in this study. The analysis of speeches and psychoanalyses from Freud to Lacan and his commentators support the argument. As a conclusion and given the repressive nature and the absence of a unique and literal interpretation for the performer's nudity, it is possible to say without a doubt that the sexualized body creates art beyond sex.

**Keywords:** Wagner Schwartz, *La Bête*, naked body, psychoanalysis.

## RÉSUMÉ

Dans cette thèse, je travaille sur des interprétations autour du possible thème psychanalytique de la nudité, plus précisément de la nudité dans la performance *La Bête* de Wagner Schwartz, présentée au MAM-SP en septembre 2017. L'intense répercussion de *La Bête* s'est produite lorsqu'une vidéo est devenue virale sur les réseaux sociaux en montrant un enfant, accompagné de sa mère, touchant une partie du corps de l'artiste. L'œuvre *La Bête* a été une performance dans laquelle l'acteur nu manipule une réplique plastique d'une sculpture de Lygia Clark de la série « Bichos ». Il s'agit d'une production qui demande un geste d'interaction avec le public et l'insertion de l'élément nu du corps crée un univers de langage plausible dans le contexte artistique. J'examine le fait que le scandale de certains vis-à-vis du spectacle est dû principalement à un manque de connaissances, que l'on peut qualifier en psychanalyse d'« ignorance », et/ou à une distance contextuelle et artistique, qui les a conduits à la diffamation, à la haine, aux erreurs et à la censure. À une époque de diffusion massive et de diffusion rapide de (més)informations, il m'a semblé tout à fait opportun d'étudier ce phénomène social et psychanalytique et ses implications dans le domaine des arts. À partir de là se pose la question de savoir comment interpréter le corps nu d'un artiste. Pour cela, la méthode psychanalytique accompagne l'élaboration dans le sens de son articulation entre les respectifs domaines du savoir – art et psychanalyse – qui sont en débat. Dans cette approche, les sources les plus diverses, telles que les journaux, les magazines et les publications d'articles et de livres, en plus des informations sur le Web, se sont mêlées la plupart du temps tout au long de l'étude. En ce qui concerne l'analyse des discours, les psychanalyses de Freud à Lacan et ses commentateurs soutiennent l'argument. En conclusion finale et compte tenu du caractère répressif et de l'absence d'interprétation unique et littérale de la nudité de l'interprète, je peux dire que le corps sexualisé crée sans aucun doute de l'art au-delà du sexe.

**Mots-clés:** Wagner Schwartz, *La Bête*, corps nu, psychanalyse.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Bicho: caranguejo duplo</i> , 1964, Lygia Clark.....	34
Figura 2 – Captura de tela da <i>performance La Bête</i> no <i>Centre National de la Danse</i> , em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018.....	36
Figura 3 – Captura de tela da <i>performance La Bête</i> no <i>Centre National de la Danse</i> , em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018.....	37
Figuras 4 e 5 – Wagner Schwartz. Frames da vídeo- <i>performance Bicho: Placebo</i> (2005). Fórum Internacional de Dança. ....	42
Figura 6 – Captura de tela da <i>performance La Bête</i> no <i>Centre National de la Danse</i> , em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018.....	49
Figura 7 - Captura de tela da <i>performance La Bête</i> no <i>Centre National de la Danse</i> , em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018.....	49
Figura 8 - Hércules Farnesio (século IV a.C.), de Lísipo .....	53
Figura 9 - Davi (1501-1504), de Michelangelo.....	55
Figura 10 - O nascimento da Vênus, de Sandro Botticelli, entre os anos 1482 a 1485.....	55
Figura 11 – O Homem Vitruviano (por volta de 1490), de Leonardo da Vinci.....	56
Figura 12 - Teto da Capela Sistina.....	57
Figura 13 - A Maja nua (1795), de Francisco de Goya.....	60
Figura 14 – Olympia (1863), de Manet .....	60
Figura 15 - A origem do mundo (1866), de Gustave Courbet.....	61
Figura 16 - Imponderabilia (1977), de Marina Abramović e Ulay.....	62
Figura 17 - Vive la France (2006), de Pierre et Gilles.....	65
Figura 18 - Nu sentado (1914), de Gustav Klimt.....	69
Figura 19 - Autorretrato nu com braço torcido na cabeça (1910), de Egon Schiele.....	69
Figura 20 - Captura de tela de uma publicação da reação do Movimento Brasil Livre (MBL) contra <i>La Bête</i> . ....	78
Figura 21 - Captura de tela de uma publicação do Movimento Brasil Livre (MBL) no <i>Instagram</i> :.....	79
Figura 22 - <i>Tweet</i> de ex-presidente da República durante a época do seu mandato como deputado federal. ....	80
Figura 23 - Publicação do deputado federal Marco Feliciano via <i>Facebook</i> .....	80

Figura 24 - Manifestantes protestam contrariamente à <i>performance La Bête</i> em frente ao MAM-SP, 2017. ....	81
Figura 25 - Artistas e curadores reunidos num ato em defesa do MAM-SP, 2017.....	84
Figura 26 - <i>Emmenez vos enfants voir des gens tout nus</i> (2015/2017), Museu d’Orsay e o Museu da Orangerie.....	87
Figura 27 - Nota de Posicionamento do MAM-SP acerca de <i>La Bête</i> , 2017.....	90
Figura 28 - Notícia falsa sobre a morte a pauladas de Wagner Schwartz, 2017.....	96
Figura 29 - Notícia do falso suicídio cometido pelo <i>performer</i> , 2017.....	97
Figura 30 - Capa da Folha de S. Paulo ilustrada, outubro de 2017.....	103

## SUMÁRIO

CENA PERFORMATIVA DE ABERTURA.....	11
CAMINHO ENTRETECIDO PELA PSICANÁLISE APLICADA: UMA IMPLICAÇÃO .....	19
<b>1 CAPÍTULO PRIMEIRO.....</b>	<b>31</b>
1.1 A obra <i>La Bête</i> de Wagner Schwartz.....	31
1.2 Mundo-Lygia.....	32
1.3 Os bichos e o <i>performer</i> .....	34
1.4 A <i>performance</i> enquanto acontecimento.....	35
1.5 Um pouco de história.....	38
1.6 Corpo político desnudo na era digital.....	43
1.7 Lembrar e não repetir, elaborar.....	45
1.8 De volta ao cenário performático.....	48
<b>2 CAPÍTULO SEGUNDO.....</b>	<b>52</b>
2.1 Uma estória ilustrativa.....	52
2.2 O lugar das mulheres.....	58
2.3 Efeitos controversos.....	61
2.4 O nu feminino e o nu masculino.....	63
2.5 Olhar com <i>performance</i> .....	66
2.6 Corpos desvelados?.....	68
2.7 Diferentes tipos de nudez: projetos de arte.....	71
<b>3 CAPÍTULO TERCEIRO.....</b>	<b>74</b>
3.1 O avesso da informação: a divulgação de notícias em torno do corpo nu da <i>performance</i> no episódio do MAM-SP.....	74
3.2 “Devir-bicho”.....	75
3.3 Relato episódico.....	76
3.4 Repercussões.....	78
3.5 Onde estão os pedófilos?.....	85
3.6 Reticências.....	89
3.7 Desinformação, <i>fake news</i> .....	95
3.8 Perlaboração.....	102
<b>4 CAPÍTULO QUARTO.....</b>	<b>107</b>
4.1 Algumas reflexões e, mais ainda, um estudo psicanalítico.....	107
4.2 Corpo pulsional: corpo sexual.....	108
4.3 “É que Narciso acha feio o que não é espelho”.....	111
4.4 As interpretações do corpo.....	112
4.5 Checagem das informações.....	115
4.6 Quarteto epistêmico.....	117
4.7 Uma peça de teatro em 10 atos.....	123
PARA CONCLUIR: A INTERAÇÃO ACADÊMICA E ARTÍSTICA.....	151
REFERENCIAIS .....	157

## CENA PERFORMATIVA DE ABERTURA

Com esta tese tenho por objetivo analisar os comentários surgidos a partir da interpretação da nudez na *performance La Bête* de Wagner Schwartz<sup>1</sup>. Refiro-me à apresentação realizada na noite do dia 26 de setembro de 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Para tal análise, o trabalho fundamenta-se nas psicanálises de Freud e Lacan, sobretudo num percurso por alguns textos freudianos acerca da cultura e da sociedade. Com esse enfoque, posso dizer que o método psicanalítico está entremeado com a divulgação de notícias a respeito da *performance*. Naquela ocasião, a saber, na passagem pelo referido museu, o episódio em questão envolveu o breve momento participativo entre uma mãe, uma filha, o *performer* e os espectadores.

Primeiro, sobre *La Bête* (expressão oriunda da língua francesa e traduzida como “O Bicho”), trata-se de um produto performativo em que o artista manuseia uma réplica de um dos objetos da série “Bichos”, criada por Lygia Clark. Nessa oportunidade, há gestos interativos com o público, tornando-se um espetáculo entre os participantes e a figura do bicho assumida pelo ator. Em outras palavras, a *performance La Bête* convida o espectador para a aventura de protagonizar transitoriamente uma cena em que a arte não é estática. O artista, com seu corpo nu, transformado ele mesmo em bicho, expõe as articulações de seu corpo enquanto é manipulado.

---

<sup>1</sup> Sobre Wagner, ele nasceu em 1972, natural da cidade de Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro. Aos 19 anos, migrou para a cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. Em terras mineiras, formou-se em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. Em 2005, aceitou o convite do coreógrafo Rachid Ouramdane e mudou-se para Paris, na França. Na atualidade, tem residência na capital francesa, assim como também na capital paulista. Mas a relação com a dança já era de longa data. Em relação à dança, ao corpo e a performance, no contexto nacional pelo programa *Rumos Itaú Cultural Dança* em 2000, 2003, 2009 e 2014, destaco o projeto do espetáculo *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*, ou, em seu nome curto, *Transobjeto*. Nesse espetáculo, Wagner já objetivava uma referência aos trabalhos de Lygia Clark e ao conceito de “transobjeto” cunhado por Hélio Oiticica; ou seja, o emprego do prefixo “trans” provém de trânsito, portanto, “objeto em trânsito” seria uma tradução para transobjeto. No trabalho em questão: “Wagner Schwartz embreava na relação do corpo contemporâneo na arte, sendo ao mesmo tempo seu corpo objeto que se destitui de certezas, cria subjetividades e novos contextos, mergulha em interioridades e na relação coletiva, tanto pelo espectador que o vê nu, como pela evocação de artistas pregressos a que faz intensa referência na relação dialógica do objeto de arte-espectador, principalmente os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark das décadas de 1960 e 1970.” (GONÇALVES, 2022, p. 64). *La Bête* foi criada dois anos depois. Dentre tantas performances, tais como *Placebo* (2006), *Piranha* (2009), *Domínio Público* (2018), *Tumba* (2020), entre outras, Wagner também escreveu em 2018 seu primeiro livro de ficção: *Nunca juntos mas ao mesmo tempo*, traduzido para o francês com a colaboração da dramaturga Béatrice Houplain e publicado pela Editora Nós. Pela mesma editora, em 2023, lançou seu novo romance *A nudez da cópia imperfeita*. Dessa obra, extraio a seguinte passagem sobre a arte e os artistas: “Patriotas e cristãos precisam se sentir em casa onde quer que estejam; artistas não. Arte existe para ser esquecida e redescoberta, em qualquer tempo e lugar [...] A arte não se prende a um local nem a uma perspectiva, são as pessoas que a limitam ao lugar de onde querem que ela seja experienciada.” (SCHWARTZ, 2023, p. 257-258).

A obra *La Bête*, inspirada no legado artístico de Lygia Clark, traz a questão da nudez como um dos elementos performáticos, mas não é o principal deles. Wagner Schwartz, em sua atuação, deixa de manusear a cópia do bicho para convidar o público a manusear as diferentes partes de seu corpo por meio de suas dobradiças. Assim: “Ao idealizar a *performance*, Schwartz estabelece, então, um deslocamento de sentidos para o corpo do artista, que passa a integrar a cena como objeto de arte.” (BORGES; BOCCHI, 2020, p. 9).

Nesse sentido, as visões e as avaliações a respeito da utilização do corpo, ainda mais de um corpo nu, vêm carregadas de desconhecimento, julgamento e desqualificação da arte. André Magnelli e Liz Ribeiro (2018) comentam Nathalie Heinich, socióloga francesa, e consideram que houve uma desconstrução sistemática dos cânones artísticos, sendo redefinidos os limites entre o que é e o que não é arte. As contestações oferecidas pela prática da arte contemporânea trazem consigo todo um repertório de autoria, autenticidade, originalidade e permanência. Todavia, um mesmo objeto pode apresentar sentidos diferentes, dependendo da trajetória, da intencionalidade e das escolhas feitas por um artista. Dito isso, em se tratando de *La Bête*, a questão norteadora desta pesquisa reside no seguinte ponto: como podemos interpretar o corpo nu de um artista?

Esclareço: a nudez presente em *La Bête* será considerada, mas analisada especificamente diante do que chamei de “episódio do MAM-SP”. Este, espécie de epicentro da grande discussão pública, logo culminou em vários ataques de ódio ao artista, ao respectivo museu, ao próprio curador do evento e às artes de modo geral. O verdadeiro estopim para tais ataques adveio da gravação de um vídeo amador da cena performativa de abertura desta parte introdutória: um dos espectadores gravou o momento exato no qual uma criança interage com o artista e toca-lhe uma parte do corpo; na circunstância, a criança estava acompanhada por sua mãe que também interagiu com a cena (aliás, ela mesma coreógrafa e amiga do artista).

Em decorrência desse fato e após a divulgação do vídeo, uma avalanche massiva gerou o compartilhamento do que foi gravado, de maneira indiscriminada, não autorizada, com repercussão internacional. A proporção disso só fez com que se extrapolasse o espaço artístico do museu, encaminhando-se para tantas outras questões jurídicas e criminais. Não foi possível escapar também da censura à liberdade de expressão artística, porque o artista foi acusado de pedofilia. Nesse caso, o recorte, a edição e a descontextualização da *performance* começou a circular nas redes sociais e a “viralizar” pelo País. No entanto, à época, *La Bête* enquanto uma produção artística não esteve sozinha no cenário de hostilidades para o campo das artes.

Em relação às censuras, quase na mesma época de *La Bête*, o artista Maikon Kempinski foi interrompido pela Polícia Federal durante a sua apresentação de nu artístico no Museu

Nacional da República, em Brasília. Detido por “ato obsceno”, a alegação da Polícia justificou-se porque a obra de arte não seguiu os procedimentos necessários, tal como estabelecer uma classificação de entrada para maiores de 16 anos. No dia seguinte, o governador do Distrito Federal e o secretário de Cultura desculpam-se pelo acontecido.

Noutra ocorrência, a atriz transexual Renata Carvalho viu a sua interpretação censurada por uma liminar judicial que a proibia de apresentar a peça “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”, de Jo Clifford, no Sesc Jundiaí (SP). O espetáculo, que suscitou um intenso debate nos tribunais brasileiros, teve como roteiro a história de Jesus Cristo que voltou à Terra no corpo de uma travesti. Porém, o espetáculo já tinha sido estreado em 2016 no Festival Internacional de Londrina, e foi apresentado nos dias seguintes em outras cidades.

Entre os casos emblemáticos dos ataques a exposições, artistas e curadores no ano de 2017, esteve o fechamento da mostra “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, pelo Santander Cultural em Porto Alegre. A exposição foi fechada após protestos e acusações de apologia à pedofilia, zoofilia e negligência religiosa, ou seja, “incitação à pedofilia, zoofilia e blasfêmia”. Com 263 obras, a “Queermuseu” ficou quase um mês em cartaz até ser fechada em 10 de setembro<sup>2</sup>. Depois dos protestos no Santander Cultural e nas redes sociais da instituição e do banco, que inclusive teve uma de suas agências pichada, o Ministério Público recomendou a reabertura, no entanto, o centro cultural decidiu mantê-la fechada.

No Rio de Janeiro, o prefeito descartou a possibilidade de a Queermuseu ser realizada no Museu de Arte do Rio (MAR), dizendo que isso aconteceria apenas se fosse no “fundo do mar”, o que era para soar irônico, não enfadonho. Na mesma época, a prefeitura cancelou o evento “Curto-Circuito” no Castelinho do Flamengo, na véspera do espetáculo “Bicha oca”. Mas a alegação de pane elétrica foi mais plausível, embora o projeto incluísse uma exposição com fotografias de homens nus, como parte da programação da semana da diversidade no Rio.

Para não retroceder diante das prováveis alegações, depois de uma campanha bem-sucedida de financiamento coletivo, a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage recebeu a “Queermuseu” em agosto de 2018. A proposta da EAV em outubro de 2017, segundo proponho, foi um movimento de reação de setores da cultura para pensar nas estratégias face à onda de “caça às bruxas”. Um deles fez com que houvesse uma manifestação em frente ao

---

<sup>2</sup> As acusações se dirigiram e ficaram concentradas, por assim dizer, “[...] em telas de Bia Leite, inspiradas no *tumblr* “Criança Viada”, que reunia fotos, enviadas por adultos, de suas infâncias marcadas por características não heteronormativas. Em *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de Fernando Baril, a mistura de Jesus e da deusa indiana foi tachada de blasfêmia. E recortes de *Cena Interior II*, em que Adriana Varejão reúne práticas sexuais e trata de uma herança colonial de violência no Brasil, foram ampliados e difundidos como incitação à zoofilia, por mostrar um homem transando com uma cabra, e ao sexo grupal. Muitos dos que pediam o encerramento da exposição admitiram não tê-la visto.” (VELASCO, 2018, p. 16).

MAR, em protesto, ao reunirem-se na escadaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Outro exemplo que não recuou foi o movimento “342Artes”, com o objetivo de acionar parlamentares e o Judiciário nos possíveis casos de difamação pela internet. Esse desdobramento foi capitaneado pela empresária Paula Lavigne.

A despeito desse esboço de algumas reações, o clima de medo também chegou ao Museu de Arte de São Paulo (Masp). Pela primeira vez, o museu adotou uma classificação restritiva de 18 anos para a exposição de sucesso “Histórias da Sexualidade”, projetada desde 2016, com mais de 300 obras. Objetivamente, menores de idade não podiam visitar a mostra nem mesmo acompanhados dos seus responsáveis. Na data de abertura, houve um protesto contra a restrição etária, vista como um ato de autocensura. Os curadores da exposição justificaram a decisão do Masp como uma medida preventiva. Entretanto, vinte dias depois o museu alterou a classificação de 18 anos para “indicativa”, isto é, foi permitida a entrada de menores de idade acompanhados dos seus representantes<sup>3</sup>.

Apesar disso, os ataques continuaram. Em novembro de 2017, manifestantes protestaram à porta do Sesc Pompéia em São Paulo, e queimaram um boneco, retrato da filósofa Judith Butler, mais uma vez, como uma “bruxa” promotora da dita “ideologia de gênero” (expressão corriqueira entre os ultraconservadores). Periodicamente se tem notícias de ataques a professores e instituições de ensino, ou, por exemplo, sobre a destruição de terreiros de candomblé. Os casos ocorridos em 2017 não esgotam a dimensão de alerta.

Considerando que a onda de ação reacionária se volta para o tema da nudez presente nas obras de arte, o corpo desnudo reflete, no mínimo, duas questões específicas acerca do moralismo vigente e isso, verifico, interessa por demais à psicanálise: a primeira é que a incidência dessa moralidade contém uma faceta obscura de nossa sociedade que no século XXI ainda trata a política do corpo – e da sexualidade que lhe é inerente – como tabu; a segunda diz respeito à compreensão erótica sexual do corpo masculino nu, como prática do sexo, independentemente do contexto em que esse corpo esteja. (BORGES; BOCCHI, 2020, p. 9-10).

Também se desconsidera o corpo como singular e múltiplo, mas que desde a infância é um corpo sexual. Sigmund Freud, nos *Três ensaios para uma teoria sexual* (1905), ao contrariar a moral da época, constatou a existência de uma sexualidade infantil, retirando-a debaixo do tapete ao falar e teorizar sobre as suas manifestações. Na teoria psicanalítica freudiana, por

---

<sup>3</sup> Uma nota da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, do Ministério Público Federal motivou tal iniciativa, com “o argumento de que a restrição feria o direito à criação dos filhos e à liberdade de expressão, portanto era inconstitucional.” (Idem, p. 20).

exemplo, a diferenciação entre a pulsão e o instinto, demarca um sentido outro, que não o exclusivamente dado e orientado para a reprodução. Trata-se de campos do prazer, da satisfação e do desejo, envoltos no predomínio de outra forma de relação do sujeito com o seu corpo, para além da proposta da biologia.

Maria Cristina Poli (2022, p. 21-22) converge para dizer que mapear esse terreno não é uma tarefa fácil, pois a sexualidade continua sendo uma das principais vias de expressão dos embates do sujeito “[...] com os sistemas de opressão que predominam em nossa cultura, atestando a tese freudiana de que a moral sexual civilizada constrange as próprias possibilidades de criação cultural”. Desde a época de Freud, a concepção acerca do corpo sexual se aprofundou grandemente. Além de afirmar a existência de uma sexualidade infantil, por consequência deu lugar a um corpo que, apesar de infantil, é marcado radicalmente como erógeno.

A meu ver, na tradição lacaniana, a releitura freudiana produziu toda uma atualização da doutrina e da clínica psicanalíticas; e isso foi fundamental para que a psicanálise pudesse sobreviver e se renovar em sua aposta psicanalítica no âmbito da cultura. Digo isso porque o processo civilizatório também age sobre o corpo, de modo que os impulsos sexuais são recalçados diante das exigências da civilização. Nessa perspectiva, a sexualidade constitui a própria estruturação psíquica, tendo em vista que concerne aos modos de resposta de cada sujeito em suas exigências pulsionais.

Não obstante, ciente dessas observações e como se poderá perceber, na origem da *performance* também foi dado um lugar privilegiado e diferenciado para o corpo. Conforme Oliveira (2019, s/p) a *performance* nasceu da vontade do artista de usar o seu corpo como instrumento principal para ser sua mais importante tela. Historicamente, o corpo foi então a ferramenta ou o elemento mais explorado na arte performática; e a nudez, dentre outros tabus relacionados ao corpo humano, foram conjuntamente explorados. Por isso, a *performance* não deixa de ser revolucionária.

Segundo Jorge Glusberg, em *A arte da performance* (2013, p. 53-56), seja o corpo nu ou até mesmo o corpo vestido, pelas quais as transformações podem operar-se neles, são exemplos das diversas possibilidades que se ofertam a partir do simples e imprevisto trabalho com o corpo. Contudo, as *performances* particularizam o corpo, do mesmo modo que um arquiteto particulariza o espaço natural para transformá-lo em espaço humano. Por exemplo, a cabeça, os pés, as mãos ou os braços podem se mostrar distintos do corpo ao se oferecer como uma proposta artística. Por essa razão, em suas próprias palavras: “[...] o artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para a sua realização [...] os artistas vão apresentar [...] um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgrida a realidade operativa.” (p. 57).

De fato, a dramatização, a caricaturização, a ênfase e a transgressão das *performances* em torno do corpo nu, mostram que independentemente de uma imagem de nudez ser atacada ou idealizada, jamais se tratará de um corpo neutro. As inúmeras possibilidades de leitura e de interpretação serão lidas e interpretadas sempre a partir de um determinado código que incorporará discursos diversos. Na arte, o corpo será um “corpo-representação”, um corpo imaginariamente narrado e criado em seus vários sentidos. (MENDES, 2012, p. 61). Mas nem tudo se resumirá à representação, porque noutra ótica, a *performance* poderá fugir de todo e qualquer tipo de representação. Portanto, apesar de criar sentidos, a *performance* (ela mesma) se recusa a comportar sentido, não se inscrevendo numa metafísica da representação. (FÉRAL, 1993, p. 210).

Assim, no contexto da definição do que ela é, a *performance* não possuía uma unanimidade conceitual, pois sua forma e seus objetivos não facilitam uma definição exata e talvez até a distancie desse esforço. Mesmo assim, na tentativa de uma conceituação: “A *performance* é basicamente uma arte da intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.” (COHEN, 2013, p. 45-46). Além disso, na esteira de Glusberg (2013, p. 43), ao se perguntar sobre a *performance*, adota-a como um movimento artístico que surge no início dos anos 70. Segundo ele, é também interessante apontar que, originalmente, a palavra *performance* tem duas conotações: a de uma presença física, bem como a de um espetáculo, no sentido da origem latina do *spectaculum*, ou seja, “de algo para ser visto”.

Dentre algumas das características no foco em torno da *performance*, é importante dizer que esses dois últimos requisitos conotativos estão também presentes no teatro e na dança. No entanto, a *performance* se distancia especialmente do teatro por considerar a ausência de narração. Longe da proposta de um “começo, meio e fim”, o assim chamado “texto performático” se estrutura como uma “colagem”, numa justaposição dos seus fragmentos e dos seus atos, sem se comunicar linearmente, constroem-se uma atmosfera em grande parte atribuída à *mise-en-scène*. (GLUSBERG, 2013, p. 43; OLIVEIRA, 2019, s/p).

Mais amplamente no âmbito da arte, para designar a sua “colocação em cena”, a artista mineira Lygia Clark contribuiu significativamente. Segundo as curadoras Ana Maria Maia e Pollyana Quintella, da exposição “Lygia Clark: projeto para um planeta” (2024)<sup>4</sup>, a obra de

---

<sup>4</sup> Refere-se a mostra realizada na Pinacoteca de São Paulo, realizada em parceria com a Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Enquanto primeira exposição institucional que se debruçou sobre a obra da artista, considerada uma das grandes artistas brasileiras do século XX, apresenta cerca de 200 obras e proposições. Dentre elas, destaco a composição dos *Bichos*, emblemática série iniciada em 1960. Essa série se torna um divisor de águas na carreira da artista. A título de curiosidade, a partir de 1959, ano em que o *Manifesto neoconcreto* foi publicado (vide capítulo primeiro desta tese), o trabalho de Lygia Clark tem como ênfase um caminho em direção à tridimensionalidade. Esse percurso se inicia com os *Contra relevos* (1959), quadrados diagonais construídos com

Lygia promoveu uma verdadeira autonomia do sujeito. Nessa proposta, a contribuição do seu trabalho proporcionou um encontro sensorial entre o corpo e o mundo; principalmente, fez com que os sujeitos pudessem interpretar e intervir sobre as formas do mundo. Assim, Lygia trabalhou para constituir o que chamou de uma “arte sem arte”, levando-a ao questionamento do próprio lugar do artista como detentor das ferramentas privilegiadas de criação.

Um exemplo disso é a aclamada série “Bichos” (1960), da qual Wagner Schwartz se fundamenta em *La Bête*. Para Lygia, esses objetos interativos, feitos de planos articulados em metal, são “estranhos objetos”. Eles podem causar frustração, descontentamento, pois não se dobram como gostaríamos; resistem, iludem, e assim como o próprio nome anuncia, são como criaturas cheias de vontades e não são presas fáceis dos nossos desejos. Há uma multiplicidade de pontos de vista, e como numa obra aberta, dependem do encontro com pessoas que sejam capazes de animá-la.

Desse modo, Lygia mudou a relação espaço-tempo da escultura tradicional por incluir a ação do público na construção de sua obra. Os bichos, apesar de manipuláveis, não executam qualquer tipo de movimento. Segundo as palavras da artista, num dos cartazes da exposição mencionada acima, assim como Wagner Schwartz performa em *La Bête*, numa nova leitura: “Também ele [o sujeito] – como o *Bicho* – não tem a fisionomia estática que o definisse. Ele se desdobra no efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização [...] Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato”.

Para acompanhar todos os atos implicados, esta tese foi estruturada em quatro capítulos. Nesse tempo de elaboração inaugural, a tarefa se deu boa parte no esforço do capítulo primeiro em descrever minuciosamente a *performance La Bête* de Wagner Schwartz. Por não haver uma gravação na íntegra da *performance* realizada no MAM em São Paulo, descrevi a que ocorreu no Centre National de la Danse, em Pantin, França, em junho de 2018, pelo seguinte link do YouTube<sup>5</sup>. Descrevê-la detalhadamente é uma possibilidade de propor uma retomada da

---

planos de madeira sobrepostos (lembram envelopes ou papéis de origami); ao dobrar os planos, agora em metal, Lygia estabelece os *Casulos* (1959), para que o origami ganhasse a possibilidade de ser manipulado. Dessa última pesquisa, surge a série *Bichos*: “[...] feitos de planos articulados em metal, como se as pinturas que vemos nas paredes tivessem conquistado o campo tridimensional, deslizando da parede em direção ao chão. Eles não têm frente ou costas, esquerda ou direita, e sua forma, sempre temporária, depende das escolhas do público, que os manipula”. Assim, pequenos, médios ou grandes, pontiagudos ou redondos, esses objetos assumem a superfície crua do metal, e negam a pintura que os originou. Do mesmo cartaz da exposição da referida citação, retiro a seguinte afirmação da artista: “Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode efetuar, eu respondo: ‘não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe...’”. No mesmo ano de 1960, participou da II Exposição Neoconcreta, no MEC, na qual expõe seus importantes bichos pela primeira vez na Galeria Bonino, ambas no Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WiPlwFVvK03A>.

própria apresentação, assim como a coloca no lugar de protagonista do meu objeto de estudo. Entre tantos aspectos descritivos, poderei entremear os comentários e perspectivas de jornalistas, artistas, inclusive do próprio Wagner, e autores que se ocuparam do tema.

Depois dessa abordagem no capítulo inicial, no capítulo segundo, discorrerei sobre a temática da nudez; não somente para uma mera reprodução exaustiva da história da nudez na arte, mas para tratá-la no contemporâneo e no campo das *performances*. Em outras palavras, trabalharei com certas passagens históricas para fazer delas uma história com imagens que visam ilustrar um percurso que atravessou séculos e, desse atravessamento, encaminhar-me para o cenário atual. Mesmo que para tanto seja necessário realizar “saltos” entre o datado e a contemporaneidade, entre as imagens e o texto, bem como entre o mutável e o que parece sempre permanecer no mesmo lugar.

No capítulo terceiro, a proposta de uma narrativa sobre a apresentação de *La Bête* no MAM-SP em mais um tempo de construção, se tornará fundamental para se aproximar das interpretações acerca do corpo nu do artista, das notícias de desinformação e dos motivos de tamanha comoção e violência. O avesso da informação se centralizará na atribuição da nudez e nas opiniões repetitivas e insistentes voltadas à erotização e ao pornográfico. As matérias jornalísticas e as declarações a favor e contra a *performance* ganharão ênfase por meio da escolha do que foi publicado nos jornais de destaque não somente na cena paulistana: a Folha de S. Paulo e o Estado de S. Paulo. Outras divulgações pela *web*, ou quem sabe pela *deep web*, aparecerão como o corolário do mundo das *fake news*.

No capítulo quarto desta tese, me debruçarei para entender alguns dos principais pontos de *La Bête* me servindo de algumas reflexões da teoria psicanalítica. Da psicanálise freudiana e lacaniana, extrairéi alguns conceitos e apontamentos que podem ser pensados e discutidos numa dimensão social e cultural. Do corpo, não mais restrito ao campo da biologia, para o corpo pulsional (seja ele erógeno, erótico, portanto, sexual, sexuado), meu trabalho conceitual se fundamentará nos textos freudianos sobre sociedade e cultura. Dessa coletânea, por assim dizer, verei a possibilidade de meus argumentos abarcarem afetos tão presentes na nossa constituição psíquica, assim como na constituição das culturas e de suas coletividades, tais como o ódio, o amor, a cólera e a raiva; pois nem sempre se quer saber deles.

Mas não conseguiria realizar tamanha proposta sem explicitar o caminho metodológico. Para tanto, a seguir, comentarei o percurso pelo método psicanalítico.

## O CAMINHO ENTRETECIDO PELA PSICANÁLISE APLICADA: UMA IMPLICAÇÃO

Renato Mezan, no capítulo “Pesquisa em psicanálise: algumas reflexões” do livro *O tronco e os ramos: estudos de história da psicanálise* (2019, p. 535) ressalta que o território da pesquisa em psicanálise é muito heterogêneo. Enquanto alguns trabalhos examinam os conceitos fundamentais da nossa disciplina, outros se ocupam mais diretamente da prática clínica – seja do lado do analista ou do paciente; e outros trabalhos ainda enfocam estruturas psicopatológicas e relações socialmente relevantes – por exemplo, a relação professor e aluno, médico e paciente – ou ainda a clínica em instituições. No caso desta tese, a escolha foi pela “psicanálise aplicada”.

Ao expor essa vertente de pesquisa, Mezan (2019, p. 535) a situa no campo das interfaces, entre arte/cultura/psique. Isso porque nesse tipo de pesquisa, há bastante variedade de estudos sobre literatura, teatro e artes plásticas; e em seu uso pela orla histórica são discutidos autores e/ou escolas importantes. Apesar dos vários temas inerentes ao campo da pesquisa em psicanálise, Mezan reconhece um solo comum: “[...] todos os autores identificam uma *questão* e a investigam com os meios conceituais oferecidos pela psicanálise.” (MEZAN, 2019, p. 535).

Tal reconhecimento reflete o tamanho da importância de uma advertência freudiana para que a pesquisa em psicanálise pudesse se alimentar de uma expansão das leituras de seus próprios fenômenos. Remonto ao que disse Freud (1923-22/1987, p. 253) numa célebre definição do verbete “psicanálise”, revelando-a simultaneamente como: a) um procedimento para a investigação dos processos mentais inconscientes, inacessíveis a outras formas de pesquisa; b) um método terapêutico; e c) um conjunto de conhecimentos que se expandem e se reformulam continuamente.

Para Moreira (2010, p. 146) essa terceira definição deixa uma tarefa: a de manter aceso o desejo da pesquisa em psicanálise. Nesse sentido, Freud escreveu advertido de que o destino do objeto de estudo psicanalítico passaria pela expansão e pela reformulação. Porém, não designou nenhuma ressalva quanto ao limite de ação da pesquisa, por exemplo, somente para casos clínicos. Em conformidade com este trabalho, o próprio Freud (1921/1987) pesquisou fenômenos sociais levando em conta a teoria psicanalítica.

Conforme Figueiredo e Minerbo (2006, p. 258) é muito importante realizar uma distinção entre a chamada pesquisa psicanalítica e o encontro com a pesquisa em psicanálise. A primeira, tal como Freud revelou e a qual registrei anteriormente, é a prática da psicanálise

assentada sobre os procedimentos investigativos dos processos mentais inconscientes. A segunda, num sentido amplo, pode ser definida como um conjunto de atividades destinadas a uma produção de conhecimento que, no entanto, pode manter com a psicanálise propriamente dita relações bastante diferentes.

Nesse ponto, tanto Moreira (2010) quanto Mezan (2019) também concordam com os últimos pesquisadores, Figueiredo e Minerbo. Comumente se encontram dissertações e teses que mostram distintas modalidades de pesquisa em psicanálise: elas podem ser estritamente teóricas e contemplar a articulação entre os conceitos psicanalíticos no interior de seus textos, estudo de caso e construção do caso clínico; ou se fundamentar em conceitos da psicanálise para pensar e problematizar fenômenos sociais. Seja como for, será a partir do encontro com a ação da pesquisa e o campo da psicanálise que a expansão será, por assim dizer, permitida, ou melhor, autorizada.

Assim, considerada em toda a sua particularidade, a pesquisa em psicanálise e, conseqüentemente, sua produção científica, podem acontecer segundo formatos variados. Como pontos de partida, Sauret (2003) lança algumas perspectivas, tais quais destaco: 1) as que buscam responder questões colocadas pela psicanálise; 2) as que buscam responder a questões colocadas à psicanálise; 3) as que buscam construir uma teoria a partir da doutrina e da experiência; 4) as que buscam ampliar o campo da experiência analítica; e 5) as que são apenas orientadas pelo saber e, eventualmente, pela ética da psicanálise.

A rigor, não seria nenhuma novidade lembrar que as contestações e as controvérsias em torno da cientificidade da psicanálise alcançaram um patamar a ser tratado com seriedade. Desde Freud, principalmente na conclusão do texto no qual versa sobre o ensino da psicanálise nas universidades (1919-18/1988, p. 189), não se pode dizer que se trata de um lugar para falar de uma formação propriamente dita em psicanálise, e sim de um lugar para que o estudante possa aprender algo sobre e a partir da psicanálise. A meu ver, essa posição de aprendiz é consonante a posição do pesquisador em psicanálise. Digo isso, sobretudo porque pela ótica de Lacan, a proposta da psicanálise em sua relação com a ciência busca não foracluir a presença do sujeito.

Em outras palavras, trata-se de conceber uma ciência que considere o sujeito, pois, segundo Lacan (1965/1998, p. 877-878) é preciso inclui-lo como condição de possibilidade da própria ciência. Sendo assim, por considerar necessária a inclusão do sujeito, ênfase até mais que isso: aquilo que o causa; e aqui, a contribuição lacaniana do objeto *a*, causa de desejo, não é mera coincidência. Dessa forma, a pesquisa em psicanálise também não poderá ser apreendida pelos recursos formais da linguagem. Andrea Guerra, a fim de contribuir com a especificidade

deste saber, escreveu: “[...] a pesquisa em psicanálise [...] não se deixa apreender completamente pela racionalidade, fundando um método que lhe é próprio.” (GUERRA, 2010, p. 132).

Considero, assim, a pesquisa em extensão, parafraseando a expressão lacaniana da “psicanálise em extensão”. Refiro-me a esse substantivo feminino, literalmente, como um efeito de estender, mas especificamente tomado na perspectiva de uma intervenção. Pensá-lo nessa oportunidade, vale dizer, é recorrer a uma modalidade de pesquisa que só pode realmente ser elaborada a partir do que indicou Freud em seus estudos sobre as artes. Freud, de modo específico, quando estudou sobre a literatura e a cultura, não deixou de estar preocupado com a transmissão da psicanálise. Para Rosa (2004) trabalha-se com pesquisa nessa abordagem para envolver o sujeito enredado nos fenômenos sociais e políticos. Lá onde a trama estaria enredada e ligada somente ao tratamento psicanalítico, o olhar se volta para tantas outras problemáticas.

Nesse caminho de articulação, Renato Mezan (2019, p. 535) argumenta que se pode imaginar o seguinte esclarecimento: as diversas áreas em que se desdobram os procedimentos e as investigações são como “raios de uma roda” cujo centro é clínico, isto é, a clínica *stricto sensu*. Clínica essa a qual se encontra presente mais diretamente em algumas pesquisas e, ao contrário, mais indiretamente em outras. Mas, segundo Mezan (2019, p. 535), é *nela e dela* que surgem os conceitos do corpus teórico psicanalítico, bem como os instrumentos com que operam qualquer modo de pesquisa em nossa disciplina.

Essa discussão se torna ainda mais frutífera, caso considere as ponderações de Marcos (2010, p. 107), pois segue pela mesma esteira dos pensamentos apresentados ao dizer que entre o sujeito e a sociedade faz parte todo um tecido teórico e clínico da psicanálise. Por tudo isso:

Freud inclui a investigação de fenômenos socioculturais e políticos na construção da psicanálise. Embora a psicanálise seja uma prática clínica por definição, ela não se reduz a essa prática. A articulação entre o sujeito e o campo sociopolítico ocorreu em Freud e em Lacan, possibilitando tomar a pesquisa da psicanálise em extensão como um dos campos da psicanálise, dispondo de uma metodologia para isso e rompendo com a dicotomia entre a psicologia clínica e a social. De fato, a clínica é, ao mesmo tempo, lugar de emergência da teoria e seu laboratório. Ela não é nunca uma simples ilustração ou uma aplicação da teoria, porque ela ultrapassa sempre a capacidade explicativa da teoria. A teoria psicanalítica é um procedimento de investigação e um método de tratamento. Por isso ela não se reduz a um conjunto de leis teóricas, mas ela é um campo teórico-clínico aberto a investigações e às situações clínicas. Entretanto, esse método não se aplica somente ao sofrimento psíquico, mas também aos fatos humanos, individuais ou coletivos, patológicos ou não. *Dai resulta que o estudo de uma obra de arte*

*ou de um fato social desenvolva e coloque à prova a psicanálise.* (MARCOS, 2010, p. 107-108, grifo meu).

Nessa ótica, a psicanálise pode ser colocada à prova enquanto metodologia de pesquisa e diante de uma proposta cultural em sua ressonância na sociedade. Ainda segundo Marcos (2010, p. 107-108) se há alguma insuficiência metodológica da psicanálise em sua relação com a verificação, o controle e a objetivação, tais termos não a invalidam como método científico. De um modo geral, não se pode pensar que exista uma metodologia deslocada de seu objeto de estudo e independente de uma teoria. Método e teoria estão intrinsecamente articulados.

Nadja Nara Barbosa Pinheiro, no primeiro capítulo “Pesquisa em Psicanálise na universidade: uma proposição metodológica”, do livro *Pesquisas acadêmicas em Psicanálise: reflexões teóricas e ilustrações práticas* (2022, p. 13) reconhece: o seu trabalho como docente há mais de 15 anos numa Universidade Federal, demonstrou que uma das questões recorrentemente enfrentadas pelos pesquisadores que realizam investigações a partir do referencial psicanalítico é a de definir sua metodologia. Tratada como não científica, uma vez que seus resultados não são generalizados e nem replicados, a psicanálise é questionada sobre a legitimidade de seu lugar e de sua presença nas universidades.

Na verdade, não posso esquecer de dizer que se for realmente assim segundo tal modo de tratar a questão, a crítica também se dirige ao movimento da subjetividade do pesquisador; isso porque a subjetividade do pesquisador interferiria no processo de investigação. Noutras palavras, levando em consideração as ideias de Figueiredo & Minerbo (2006, p. 258) o pesquisador-psicanalista está implicado no seu objeto de pesquisa, seja ele qual for. Há, pois, sempre uma mescla entre o pesquisador, o objeto de pesquisa e os meios de investigação escolhidos.

Trago, assim, para a continuidade dessa reflexão, as palavras de Maria Cristina Poli (2006, p. 45): “[...] a inclusão e o reconhecimento do lugar do clínico, assim como a do investigador na sua produção, são fundamentais para a legitimidade científica não apenas da psicanálise, como também da psicologia clínica [...]”. Considerar que não se busca uma investigação pautada na objetividade e nos possíveis temas de pesquisa, comporta uma dimensão do dizer que delimita uma visão de subjetividade. Dito de outro modo, quando se trata de investigar “fatos psíquicos”, não há como escapar de um “olhar-se no espelho”. Nesse contexto, buscar a objetividade seria falsear a experiência, situando externamente o que se organiza internamente.

É importante pensar a pesquisa em psicanálise como um processo de subjetivação, tão

interligado aos fenômenos psicossociais. Desse modo, o sujeito – termo tão caro para a psicanálise – não estará desvinculado das transformações históricas, culturais e sociais. Tanto na clínica quanto na pesquisa, será preciso se perguntar acerca dos modos pelos quais o sujeito responde ao mundo contemporâneo. Marcos (2010, p. 100) escreveu sobre isso: “[...] como se articulam as relações entre o sujeito, seu sintoma e as questões às quais o mundo contemporâneo o confronta, de que forma ele responde aos impasses colocados a ele por determinado momento da civilização”.

Com essa passagem, entendo melhor que não se pode pensar nos modos e nas concepções de fazer pesquisa sem que haja um método. Assim como também não se pode pensar na clínica psicanalítica sem método. Em princípio, pode parecer estranha a coincidência entre a posição do analista na direção da experiência psicanalítica e a posição do pesquisador durante a execução do seu trabalho de pesquisa. Porém, uma observação freudiana contribui, simultaneamente, para tamanho encontro-desencontro: “A coincidência da investigação com o tratamento e, desde logo, um dos títulos mais apreciados do trabalho analítico; mas a técnica que serve à investigação se opõe, sem dúvida, ao tratamento a partir de certo ponto.” (FREUD, 1912/1969, p. 152).

Depois de colocar aqui a relação entre a pesquisa e a clínica, a investigação e o tratamento, conforme Marcos (2010, p. 102) posso afirmar que, além dos princípios norteadores da pesquisa em psicanálise serem os mesmos dos que se estabelecem no exercício clínico, os fundamentos epistêmicos e conseqüentemente os metodológicos, sustentam a prática de uma ética. Para a autora, isso significa que entre o particular da clínica e o universal do método de investigação: “[...] pesquisa em psicanálise não se define a partir do uso de determinado instrumento [...], mas antes a partir da inclusão do desejo do pesquisador na constituição do enigma que sua investigação coloca.” (MARCOS, 2010, p. 102).

Embora a minha pesquisa tenha a obra de Sigmund Freud e o ensino de Jacques Lacan como referenciais, valho-me também de outros importantes autores, agora lanço mão de uma exitosa expressão do psicanalista André Green (1987/2017) para explicitar o método: “o mito de referência do psicanalista”. Green se utiliza dessa expressão para fazer referência a um conjunto tido como indissociável formado pelas seguintes características: “[...] escuta dos pacientes, a leitura dos psicanalistas predecessores, os diálogos com os colegas e os vestígios da própria análise pessoal [...]”; às quais os autores, Marina Ferreira da Rosa Ribeiro, Davi Berciano Flores e Janderson Farias Silvestre Ramos (2022, p. 30-31), tomaram a liberdade de acrescentar: as supervisões realizadas e, ainda, as experiências de vida.

Nesse sentido, o mito de referência do psicanalista seria composto, portanto, pela

montagem pessoal realizada e constituída por múltiplos encontros e influências; sendo a partir deles que o psicanalista apreendeu os distintos fenômenos com os quais ainda se depara.

Não obstante, Green cunhou essa expressão numa reflexão acerca dos fenômenos clínicos, mas utilizo-a neste momento para ajudar a compreender o lugar do pesquisador em psicanálise diante de seu objeto de pesquisa. Esse percurso subjetivo, fruto obviamente do trabalho de subjetivação, provoca um distanciamento da mensuração dos fenômenos psíquicos e ressalta uma aproximação da singularidade do sujeito.

Nas palavras de Barroso (2003), ao invés de se preocupar com a busca do estabelecimento de critérios para assegurar a validação universalizante dos resultados obtidos, a pesquisa em psicanálise advém interessada e centrada na busca da singularidade tida como verdade do sujeito. Apenas para dar um exemplo, autores como Figueiredo e Vieira (2002, p. 21) já trilharam o caminho que, nesta ocasião, não me deixa sozinho ao afirmar a importância da discussão acerca das bases de um método próprio à psicanálise. Em resumo, no que concerne a todos esses pontos abordados, um acréscimo cumpre ser destacado:

Se é verdade que a pesquisa em psicanálise deve avançar sem se deixar pressionar pelos procedimentos utilizados nas ciências da natureza, o pesquisador deve se dedicar muito mais aos aspectos metodológicos específicos dessa disciplina, buscando resolver os problemas dentro do contexto de seu próprio método e de acordo com as características peculiares do seu objeto de estudo e do tipo de conhecimento que se constrói. (MARCOS, 2010, p. 104).

De fato, o olhar sobre a problemática metodológica inerente à psicanálise, conduz o pesquisador em psicanálise para uma “ciência do singular”. Seja nas quatro paredes do consultório ou integrada ao meio acadêmico, em psicanálise, tanto a teoria quanto a prática destinam uma atenção ao que é singular. Mesmo que o método leve a uma passagem pela singularidade, ele produz uma teoria. Não há como deixar de lado que essa forma de teorizar também pode ser construída a partir da investigação e da análise dos fatos sociais nos seus mais variados feitos: a isso se convencionou chamar de “psicanálise em extensão” ou “psicanálise aplicada”.

Sobre o tema da então chamada “psicanálise aplicada”, antes de fazer uma breve retomada do termo em Lacan, concerne-me recolocá-la tal como fez Éric Laurent (2007). Para o psicanalista francês e membro da Associação Mundial de Psicanálise (AMP), Laurent (2007), a temática da psicanálise aplicada já ocupou espaço em vários campos de aplicação prática de conhecimentos. Para exemplificar, no seu discurso de candidatura à função de Delegado Geral

da AMP, disse que o movimento psicanalítico no qual se insere tem a orientação decidida no sentido de que a psicanálise aplicada é um instrumento que sustenta a psicanálise viva no contexto atual.

Na conjuntura contemporânea, segundo o que Laurent tem enfatizado, supõe-se uma “ofensiva reguladora”<sup>6</sup>, com a intenção de fazer da prática da psicanálise uma prerrogativa para especialistas. Cabe a cada um dos praticantes de psicanálise, a lembrança de que a psicanálise não pode ser alocada e “gerida” pelo domínio de uma técnica a ser exercida por um especialista. Laurent (2007, p. 218) arremata: “[...] mas sim um discurso que encoraja cada um a produzir sua singularidade, sua exceção”. O debate sobre isso não é inédito, assim como a pretensão de regular a prática analítica também não o é. Mas avançar nesse ponto, fugiria em muito dos objetivos desta seção. Mesmo assim, foi uma maneira de escrever a respeito do que Lacan (1955/1998, p. 326) reafirmou como compromisso do analista com a sua formação.

Noutro texto, Lacan (1964/2003, p. 236-237), em seu “Ato de fundação” da Escola Francesa de Psicanálise, em 21 de junho de 1964, traçou essa inicial distinção entre a “psicanálise aplicada” e a “psicanálise pura” (ou seja, esfumada, por assim dizer, e seu apagamento progressivo enquanto fronteiro ao final do ensino). Nela situava que essas duas modalidades de psicanálise estavam colocadas e constituíam duas seções distintas; mas ambas tributárias da formação do analista, bem como da causa analítica. Essa primeira diferenciação me parece conter o didatismo de se pensar como manter a crítica constante, e eticamente, denunciar os desvios e concessões que pudessem amortecer e degradar o progresso da psicanálise.

Jacques-Alain Miller (2001, p. 11), no texto “Psicoanálisis puro, psicoanálisis aplicado y psicoterapia”, retoma a distinção proposta por Lacan, porém para afirmar que no seu segundo ensino, a diferença entre elas se esfumou. Cruz e Ferrari (2011, p. 159) traduzem as palavras millerianas, das quais sublinho: o último ensino lacaniano não somente aumentou a distância que separa a psicanálise da psicoterapia, mas tende a apagar a diferença entre a psicanálise pura e a psicanálise aplicada; desde a perspectiva de uma psicanálise fora do sentido, a diferença entre elas se torna irrelevante.

---

<sup>6</sup>Conforme Alexandre Dutra Gomes da Cruz e Ilka Ferrari, tal expressão “ofensiva reguladora” vem sendo usada pelos psicanalistas da seguinte maneira: “[...] para se referirem aos excessos decorrentes do avanço disciplinar do cientificismo no campo da saúde, que hoje se encontra sob pressão de normas reguladoras cada vez mais rígidas. Levado ao extremo em alguns países europeus, esse processo de regulamentação generalizada anula a atmosfera democrática do debate científico, tornando-o refém do poder estatal.” (CRUZ; FERRARI, 2011, p. 168).

Em relação a isso, Graciela Brodsky (2003) me faz colocar um ponto final diante do assunto. Afinal, o campo do ato psicanalítico é o campo da técnica da psicanálise; ou seja, é a esse campo que a psicanálise se refere, seja ela pura ou aplicada. Portanto, o princípio ético de orientação na práxis do psicanalista é o ponto de sustentação do ato psicanalítico. Dessa maneira, numa pesquisa haverá em seu proceder uma invenção do sujeito para responder ao que lhe causa mal-estar, e apenas marcada pela singularidade que o torna único.

Ramirez (2007, p. 11-12), no texto *El psicoanálisis aplicado a lo social*, me faz reverberar uma elucidação relevante para os estudos entre a psicanálise, a arte e sua implicação ao laço social. Não se trata, então, de apontar para a sociologia dos fenômenos aí implicados, e sim, num primeiro plano, para a subjetividade implicada neles. Segundo esse autor (2007, p. 11-12), o método de uma psicanálise dita aplicada consiste na confrontação dos indícios de uma subjetividade; tais elementos são extraídos dos atores sociais que testemunham (por estarem envolvidos) uma hipótese explicativa dessa psicanálise a partir do que foi denominado como “análise dos indícios”. Será a partir dela que a inferência e a emergência da particularidade do caso incidirá sobre o fenômeno analisado.

Para tanto, a eficácia desse método abarcará a interpretação dos enunciados desses testemunhos. Vale assinalar, por exemplo, que a psicanálise aplicada a certo social e seus princípios, contará com a análise de interpretação dos enunciados tomados de um texto, ou sobre os testemunhos gravados pelo(a) psicanalista. Elucidar, nesse caso, o trabalho com o material significativo, mas também com o real que escapa sob a forma de gozo, reside tal aplicação da psicanálise na interlocução com a arte. Calligaris (1991) oferece uma chave de leitura: se não há uma psicanálise individual e outra “aplicada” ao sintoma social, a singularidade é sempre efeito de uma rede de discursos, uma rede discursiva que se faz presente no campo societário.

Qualquer semelhança com o que Freud anteviu em *Psicologia das massas* não é à toa. Reafirmo a concordância com o inventor da psicanálise quando ele escreveu: “[...] a psicologia individual é também, de início, simultaneamente psicologia social, nesse sentido ampliado, mas inteiramente legítimo.” (FREUD, 1921/2020, p. 137). Em consonância com o exposto, posso dizer que já em Freud é possível enxergar a inclusão de uma psicanálise aplicada desde o início de suas investigações. Ramirez (2012, p. 130) contribui com a conclusão do argumento, pois notou que as teorias freudianas provêm desse lugar de onde os enunciados do paciente são os que se põe a trabalhar. Daí surge um espaço em que a aparente passividade do analista se põe em ação, e na dobradiça da psicanálise pura com a psicanálise aplicada, encontra-se a fidelidade teórico-clínica aos princípios psicanalíticos.

Assim, aproximando-se do diálogo entre a psicanálise e a arte (relembro que *La Bête* é uma *performance* artística), Guerra (2010, p. 142) desvenda a maneira como a psicanálise revela caminhos de questionamento a respeito do ideal cientificista de racionalidade, neutralidade e legitimidade. Nas palavras da autora: “Ela nos ensina a arte da suspeita e nos inspira o cuidado metodológico e cauteloso acerca dos limites da produção de uma ‘verdade’ científica”. Isso posto, tal verdade será sempre remetida àquilo que causa o sujeito e o seu universo investigado. Por meio da psicanálise há, então, um convite ao homem, enquanto sujeito e ao mesmo tempo enquanto objeto, a responsabilizar-se pela produção científica que realiza; assim como pelos efeitos de sua inserção ao estar no mundo.

Para dar lugar ao debate da interlocução proposta nesta tese, penso nas palavras de Heloisa Caldas (2001, s/p) que apostou na conjunção e disjunção da psicanálise e as formas de arte. Em seus argumentos, a autora arrisca dizer que Lacan não foi apenas mais um seguidor do mestre, mas ele também inventou o que Freud descobriu. Do Lacan, leitor de Freud, concebeu-se um Lacan inventor, tornando a psicanálise “mais irmã da arte do que filha da ciência” (2001, s/p). Servindo-se da arte sob a forma da literatura, a psicanalista destacou que na psicanálise freudiana predominou a análise do artista. No esforço do deciframento da fantasia no processo de criação havia uma dedicada explicação da arte pela psicanálise: uma psicanálise aplicada à arte, segundo François Regnault (2001).

Em contrapartida, na diferente perspectiva lacaniana, o objeto de arte seria menos interpretável. Numa espécie de inversão, Lacan propõe o contrário: não devemos aplicar a psicanálise à arte, e sim devemos aplicar a arte à psicanálise. Privilegiando praticamente uma das máximas freudianas em relação às artes e aos artistas, por meio da postura de que “os artistas sabem e precedem o analista”, Lacan pretende que a arte possa ensinar à psicanálise. Em resumo, na arte, o sujeito suposto saber é o artista, portanto, é ele que: “[...] pode ensinar ao psicanalista sobre seu saber fazer com a linguagem. O psicanalista pode assim comentar o objeto de arte, mas será ele quem receberá, nesse próprio comentário, sua interpretação.” (CALDAS, 2001, s/p).

Noutra perspectiva, o trabalho de João Augusto Frayze-Pereira vinculado ao campo das Artes Plásticas, soa compatível ao que proponho metodologicamente. Digo isso pelo seu exercício entre a experiência estética e a experiência psicanalítica. A psicanálise que ele exercita é chamada curiosamente de psicanálise “implicada” e não “aplicada”. Apesar de toda a possibilidade de construção conceitual, dá a nomeação “implicada” porque “não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais [...] não é mero instrumento de investigação da cultura.”

(FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 37-38).

Noutra orientação, mesmo assim convergente, a partir dos comentários de Guerra (2010, p.140-141), esses diferentes formatos dão corpo à dimensão a ser sustentada na relação psicanálise/produção científica; de modo que a psicanálise não perca o que lhe constitui em seus fundamentos ao introduzir o particular de seu método no campo científico. Para Chrisóstomo *et al.* (2018, p. 658), a pesquisa em psicanálise é, dessa maneira, uma atividade que permite ao seu objeto a qualidade de ser enunciado e escrito no texto de outrem, ou do grande Outro (assim mesmo, com maiúscula) para os lacanianos. Em suma, não seria a psicanálise adulterada com o objetivo de atender as reivindicações dos ideais científicos, e não perderia sua vertente metodológica capaz de subjetivá-la e de fazer teoria.

Diante disso, para expor o caminho até aqui entretido pelo método psicanalítico, não deixo de lembrar que nesse percurso foi levada em consideração a singularidade do sujeito. Caso contrário, de acordo com Alexandre Dutra Gomes da Cruz e Ilka Franco Ferrari (2011, p. 163) o singular desaparecia por trás do critério normativo que se baseia na estatística e nos protocolos. Dito de outra forma, busca-se legitimar a vocação científica da psicanálise, mas pela vertente das diferentes possibilidades de encontro entre a ação da pesquisa e o campo da psicanálise.

Dessa forma, permanece o “método clínico”, porém não se objetiva a intervenção como na construção de um caso na clínica psicanalítica, e sim pela busca de dados. Tais elementos aqui fazem com que a obra *La Bête* de Wagner Schwartz e as falas acerca da *performance* funcionem como um objeto de estudo. Mas, por exemplo, também poderiam ser entrevistas, depoimentos, dados escutados, ou até mesmo a própria teoria, ou ainda e talvez a realidade social, as obras literárias e outros fenômenos. Em outras palavras:

Histórias clínicas, biografias e autobiografias literárias, bem como obras de arte (cinema, pintura, fotografia, escultura, literatura, etc.) podem servir ao pesquisador psicanalítico. A coleta pode ainda utilizar-se de material clínico propriamente dito [...] O mais importante é que o pesquisador transforme sempre seu dado em texto [...] (IRIBARRY, 2003, s/p).

Renato Mezan, quando escreveu sobre a exposição de fotografias de Robert Mapplethorpe no MAM-SP, transformou os dados em texto. No que diz respeito ao trabalho do fotógrafo, o caráter “chocante” e “transgressor” das imagens suscitou diversas reações. De um lado, alguns disseram que o trabalho beirava o obsceno, outros o consideraram pornográfico, e houve também os comentários sobre a “perversão” do artista. Mezan (1998, p. 168) decidiu comentar alguns pontos do trabalho de Mapplethorpe a partir do ângulo das relações entre arte

e sexualidade. Não aplicou a psicanálise, de modo “abusivo e sem graça”, segundo as palavras dele (1998, p. 170), para chegar aos resultados de uma verdade da doutrina psicanalítica. Mais adiante, será possível ler textualmente o que ele asseverou.

Pelo contrário, a metodologia de sua escrita perpassou de forma não vulgarizada as características da abordagem psicanalítica, o reconhecimento dos dados biográficos do autor, as declarações, as cartas, os documentos, os depoimentos e o catálogo acerca da exposição. Um emaranhado de informações que trouxeram dados como um procedimento minucioso que esteve presente na elaboração do texto. Assim, pôde realizar uma apreciação e uma excursão cautelosa pelo território da psicanálise, com tópicos da teoria psicanalítica em sua metapsicologia; dentre os quais destacam-se as “fantasias de domínio”, a “neutralização do pulsional: a sublimação”, a “confluência dos impulsos e das defesas: a erotização do controle” e o “narcisismo e a criatividade”. À medida que lançou alguma hipótese – para comprová-la ou descartá-la –, admitiu ser necessário dispor de mais informações do que as que possuía sobre o artista.

Em todo caso, aprendi com a postura de Renato Mezan diante do seu comentário sobre a exposição de Mapplethorpe. Foi importante saber acerca dos apontamentos honestos, pois para avançar no estudo e nas considerações a respeito do artista em particular as informações ainda mais detalhadas e a familiaridade com as artes plásticas, acrescentariam detalhes para a produção. E isso mostra o rigor de um produto intelectual. Assim, fiquei atento para não incorrer naquilo que Mezan assinalou séria e ironicamente:

[...] lá vem de novo o analista reduzir a obra de arte a uma manifestação do inconsciente, aborrecendo-nos com suas teorias caducas sobre o Édipo do autor... Não há como negar [...] a chamada ‘psicanálise aplicada’ pode sê-lo de modo abusivo e sem graça, varando a obra sem a menor cerimônia e chegando rapidamente a resultados que se poderiam esperar, a saber as fantasias inconscientes de quem a produziu – as quais confirmariam, pela enésima vez, tanto a verdade das doutrinas psicanalíticas quanto a sagacidade de quem as utiliza. (MEZAN, 1998, p. 170).

Colocados esses pontos ao leitor que me acompanha, vale ponderar e explicitar alguns passos dos principais textos que fundamentam esta minha escrita. Os textos de Freud, exclusivamente *A moral sexual “cultural” e a doença nervosa moderna* (1908), a *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), *O futuro de uma ilusão* (1927) e *O mal-estar na cultura* (1930), conjugarão os problemas da vida em sociedade. Tais ensaios serão lidos a partir das *Obras Incompletas de Sigmund Freud*, da Autêntica Editora (2020). Ainda no campo da

ambivalência dos afetos nas questões dos laços sociais, o livro *Totem e tabu* (1913) será um companheiro de viagem. No que se refere ao olhar repressor e sua interpretação enviesada, o texto *Recalque* (1915) dará a sua parcela de participação nas reflexões do estudo psicanalítico.

Quanto aos seminários de Lacan, para pensar a série de afetos violentos nos caminhos das paixões fundamentais, ressaltarei a fundamentação presente no *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*, bem como no *Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Em relação aos comentadores freudianos e lacanianos, os trabalhos de Caterina Koltai em *Totem e tabu: um mito freudiano* (2010) e de Marcus André Vieira em *A paixão* (2012) contribuirão para o diálogo teórico. Somente para lembrar o que escrevi na parte introdutória desta tese, outros textos estarão em interlocução com outras áreas do saber, tais como o Direito e a Psiquiatria. Digo isso em busca da conceituação que farei de crime e da pedofilia.

Em resumo, as referências apresentadas desde a Introdução serão utilizadas antes e depois das escolhas dos trechos das falas sobre a *performance La Bête* no episódio do MAM-SP em 2017. Nessa parte destaquei os textos mais usados, mas isso não quer dizer que serão os únicos, de forma alguma. Vale dizer também que decidi trazer as falas para serem contempladas pelo olhar da teoria psicanalítica a partir do relato – ou do testemunho – de Wagner Schwartz, em seu livro *A nudez da cópia imperfeita* (2023), conforme consta na chamada orelha da obra:

Neste relato visceral e experimental, no qual se fundem instalação e texto, *performance* e palavra, obra e autobiografia, Wagner Schwartz oferece um testemunho inigualável do artista vitimado pelo autoritarismo, pela sombra perene da violência, por um engenhoso e dissimulado mecanismo de censura mesmo nos espaços (e países) ditos democráticos vige. Sobrevivente, em mais de um sentido, do regime autoritário que tomou de assalto o Brasil a partir de 2016, Wagner Schwartz demonstra neste romance sem paralelos a formação do modo-de-ser da arte e do artista que desejam, ainda que resfolegantes, sufocados e oprimidos, sempre mais um sopro de vida.

Mais adiante, no momento último das análises, haverá uma explicação sobre a peça de teatro *Catástrofe [sic]* criada como ficção no interior da ficção do livro escrito por Wagner e mencionado acima. Antecipo-a em poucas palavras: a escolha das falas se deu, tal como no espetáculo, por meio de algumas personagens, em 10 atos; esses autores serão nomeados por siglas – no livro não estão – e revelarão a interpretação dada sobre o ocorrido no MAM-SP. Optei pelo uso da literatura e não pelas palavras vazias da web. Apesar do acento fictício, as personagens são figuras públicas da política brasileira. Mas, primeiro, apresentarei *La Bête*. Coube a mim continuar a *performance*.

## 1 CAPÍTULO PRIMEIRO

### 1.1 A obra *La Bête* de Wagner Schwartz

De início um convite: “Entre; esteja”. É assim mesmo, com os verbos “entrar” e “estar”, que a revista *Antro Positivo* abre uma resenha sobre a *performance* nomeadamente francesa *La Bête*, conhecida também na tradução da língua portuguesa como *O Bicho*. Para convidar, há uma oferta; nesse caso a intenção de um espetáculo performativo. Se tratando do espetáculo, o artista com seu corpo e nudez, situado praticamente numa das extremidades de um tablado observa, contempla, sem que o observador saiba se o artista está atento ou disperso, mas presente naquele espaço.

Ainda como ponto de partida, posso dizer que a atividade contemplativa, atenta ou dispersa do *performer*, segue na direção de um objeto específico; ou seja: trata-se de um objeto como parceiro da cena, já que o *performer* não apenas o examina de modo meticuloso, mas também o manipula em seus gestos. Entre um primeiro movimento de entrada e um segundo movimento predicativo – o de “estar ali” –, os espectadores estão diante de um homem e de um objeto ao mesmo tempo, em que um, às vezes, faz as vezes de outro. Num espaço de ação, o *performer* e os espectadores-participantes são convocados silenciosamente para a oportunidade dos acontecimentos.

Levando isso em consideração, a *performance* não apenas desnuda o artista e o criador, mas convida os participantes, isto é, a quem assim se interessar. Ambos passam a ser peças fundamentais na composição e na atuação do espetáculo por meio do qual expõem determinadas cenas aos presentes. Sinteticamente: “Surgem lugares dentre homem e objeto. Muitos. Surgem também entre observadores e acontecimento. Muitos. É, portanto, o juntar de imagens, tempos, presenças, encontros [...]” (FILHO; MARINHO, 2016, p. 10). Sem pressa, então, junto cada pedaço da apresentação na sua variedade, desencaixe e limite, tal como um corpo e suas variações, medidas e fronteiras.

Retrospectivamente, *La Bête*, ou, *O Bicho*, invenção de Wagner Schwartz, começou a ganhar vida a partir da arte de Lygia Clark, artista que também criou e extraiu a série “Bichos” (1960). Tal trabalho é composto por um grupo de figuras geométricas, mais especificamente, esculturas em metal (alumínio). Tais figuras podem ser modificadas continuamente, visto que possibilitam várias formas, a depender da maneira como são manipuladas ou tocadas. Voltando à *La Bête*, em entrevista para a jornalista Eliane Brum (2018), Wagner, artista performático,

coreógrafo, bailarino e escritor, disse que, certa feita, quando esteve em Paris no ano de 2005, deparou-se com uma dessas figuras presas numa caixa, e que ele: “[...] queria libertar o ‘bicho’ criado pela artista, para que a obra voltasse a ser o que é”.

Isso porque, no entender de Wagner Schwartz, a criação de Lygia Clark havia deixado de existir, uma vez que ela foi concebida justamente para não ser um objeto estanque, apenas exposto e observado, mas disponível, articulável e propositivo. Aliás, a artista, costumava chamar ela mesma de uma “propositora da arte”. Tendo em vista que Wagner, em *La Bête*, parte da conceituação artística promulgada nas suas obras, apresento esta, de forma sucinta, cuja expressão se revelou inspiradora antes, durante e depois da *performance*.

## 1.2 Mundo-Lygia

Lygia Clark transmutou o rótulo de artista ao se considerar uma propositora. Foi uma pintora, escultora, e uma das fundadoras do movimento neoconcreto<sup>7</sup>. Nele estão as principais ideias expressas no *Manifesto* (1959) que, assim como a sua própria trajetória de vida e arte, tornou-se relevante por operar uma transformação em três elementos de comunicação artística: o artista, a obra e o espectador. Lygia, em seu trajeto, não somente realiza uma expansão do objeto da arte, mas o coloca numa passagem do objeto tido como permanente para o corpo em diferentes âmbitos das manifestações artísticas, sejam elas visuais, cênicas ou das *performances*.

Nesse sentido, de acordo com Carvalho (2011, p. 133), Lygia Clark caminha por terrenos movediços e faz reverberar e desdobrar a impermanência nos processos e fases de seu trabalho, numa espécie de abandono do que é estático. Refiro-me, destacadamente, a subversão do caráter fixo do que é um objeto em arte (na concepção de Lygia, uma coisa do passado) para um corpo que olha, mas também é olhado durante o efêmero ato interativo.

---

<sup>7</sup> O grupo neoconcreto, protagonizado por Ferreira Gullar e outros artistas cariocas (além de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro) rompe com a mera e a pura visualidade na crítica aos princípios da *Gestalttheorie*. Na ótica de Imbroisi e Martins (2024), esse movimento propunha maior subjetividade e expressão artística, uma gama de livres experimentações e criações artísticas, a interação do público com a obra e, entre outros desejos, a transcendência da arte (pontos esses abordados no *Manifesto Neoconcreto* de 1959). Conforme Carvalho (2011, p. 133): “O neoconcreto coloca em primeiro plano a significação da obra através da vivência no espaço circundante e da participação do espectador”. Apesar de Lygia Clark não permitir que sua obra seja categorizada, ela integrou o concretismo, pois quando retornou de Paris numa viagem de estudos, a vertente geométrico-constructiva começava a se estabelecer como movimento de vanguarda na esteira da gramática concretista, com núcleos formados por artistas no Rio de Janeiro e São Paulo, numa mais nova versão do Construtivismo. Sem aceitar a visão reducionista de espaço, dentro da matriz construtivista, Lygia avança alguns passos e passa a inserir organicidade nos objetos ao possibilitar imprevisibilidades no mover de suas partes, uma vez que são acionadas pela ação do espectador (os *Bichos* são emblemas dessa proposta). Em cada toque do espectador, portanto, novas formas de configuração no espaço.

Ressalto então que o corpo passa a ser o lugar privilegiado de suas proposições num vasto campo aberto de possibilidades. Numa de suas obras, contundentes e cruciais para *La Bête*, *Bicho* é o nome de uma estrutura que em sua geometria e material (ou seja, em metal industrializado) prende suas figuras por uma dobradiça, ao modo de uma espinha dorsal. Com a criação dos *Bichos* (no plural):

Lygia opera na dimensão espaço-temporal. Não se trata de um espaço contemplativo, mas de um espaço circundante. A artista resolve a dialética do dentro e fora, do avesso e direito, uma vez que os *Bichos* criam um espaço interior ‘vivo’ e, ao mesmo tempo, deixam-se ser penetrados pelo espaço circundante. Convida o espectador a mover suas partes e ele (o bicho) lhe devolve uma multiplicidade de combinações improvisadas no aqui agora. A busca do tempo presente, imanente à forma está no bicho, uma vez que ele não é estático e está sempre se fazendo no instante em que o espectador exerce sua ação. (CARVALHO, 2011, p. 134).

Tanto Lygia quanto Wagner propõem que o *Bicho* não se realiza por intermédio da permanência, mas no ato do espectador. Se *La Bête* se inspirou na pluralidade dos *bichos* é porque ambas propostas conclamam a participação do espectador. Rolnik (1998, p. 6) lembra um fato curioso, pois se deteve, especialmente, na fase que se iniciou na sequência do *Trepante* (1964), últimos dos famosos e tão comentados *Bichos*, àquele que, segundo Lygia, levou um chute de Mário Pedrosa quando ele o encontrou pela primeira vez, seguido de um efusivo ou entusiasmado comentário: “[...] até que enfim se pode chutar uma obra de arte”.

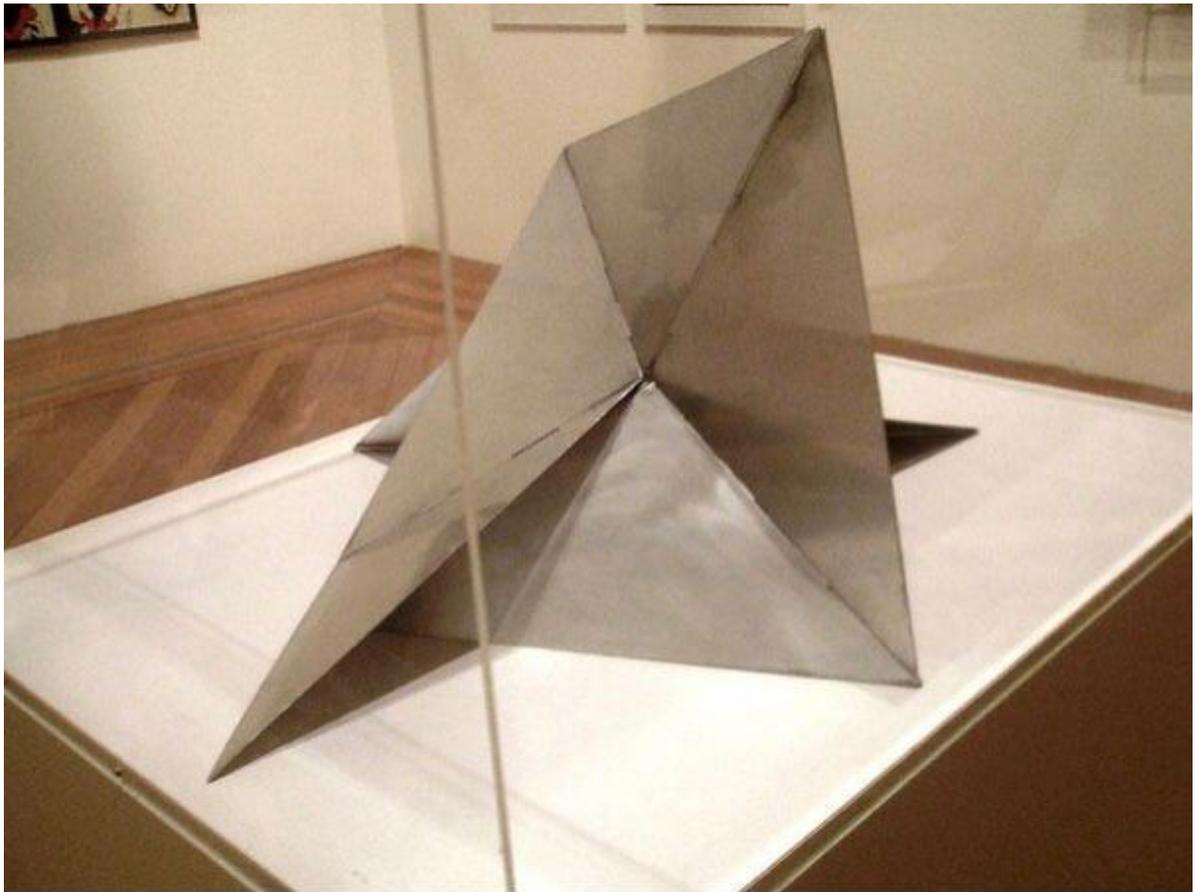
A partir do momento em que esse chute foi possível, não é leviano afirmar que se concretiza uma virada na obra de Lygia. No entanto, uma mudança já é anunciada. Digo isso, por considerar a leitura de Rolnik (1998, p. 6) sobre a visada de Lygia em seu estado de arte: “[...] sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente. Isto vai muito além da simples proposta de participação, redutível a um democratismo politicamente correto.”. Lygia, por exemplo, não hesitou em buscar seus espectadores entre os jovens estudantes da Sorbonne e no anonimato de transeuntes nas ruas de Paris.

Na esteira desse pensamento, aqui está a originalidade potente da obra de Lygia Clark: deslocar gradativamente a identidade de um espectador reificado nos museus e galerias; permitir o acesso do espectador aos objetos, o que depende de sua entrega a uma iniciação desde uma abertura; e, sobremaneira, pretende fazer da existência (de cada espectador, um a um) uma obra de arte. Lygia, portanto, não apenas acompanha a arte moderna desde os seus primórdios, mas a ultrapassa. Um ultrapassamento da obra que é viva, ou seja, pela vida que dá aos materiais existentes em suas obras, já que eles vicejam nos diálogos de uma arte propositora com o espectador.

### 1.3 Os bichos e o performer

Lygia Clark e Wagner Schwartz não se encontram, pura e simplesmente, somente pela familiaridade com Paris. Longe disso, eles se aproximam num campo estético e artístico em que o público expressa uma atitude diante de suas obras. De acordo com Osorio (2018, p. 42), em primeira pessoa: “[...] a apropriação do *Bicho* de Lygia Clark em *La Bête* me parece crucial dadas as constantes diluições dessa obra – especialmente na sua dimensão participativa – pelas imposições institucionais e comerciais [...]”. À guisa de reflexão, em certas ocasiões, as esculturas dobráveis não podem ser manipuladas pelo público. Eis um exemplo disso exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo, como parte de seu acervo:

Figura 1 – *Bicho: caranguejo duplo*, 1964, Lygia Clark



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/6039506624>

Na Figura 1, peça de museu, o *Bicho: caranguejo duplo*, despido de sua função original, mas como um patrimônio preservado, permanece estático nas exposições. Não era essa a

proposta de Lygia, pois foi criado para ser um objeto manipulável ao assumir assim diferentes formas diante da ação do observador. Apesar de conservado, porque o artefato de alumínio prateado está dentro de um cubo transparente sob uma base branca, não pode ser tocado, apenas visto. É possível entender a justificativa de preservação, mesmo que ela seja destituída de sua proposição. Como não é permitida a experiência de manuseio, resta a possibilidade de réplicas para o público manusear.

É digno de nota reiterar que Wagner Schwartz, em *La Bête*, de certa forma, devolve o verdadeiro estatuto dos *Bichos* de Lygia Clark: ao oferecer a réplica do objeto e o seu próprio corpo aos participantes, concomitantemente transforma-se ele mesmo em *bicho*, emprestando-se aos gestos, à mercê das ações imprevisíveis que a *performance* desperta. Segundo Joubert Arrais (2016, s/p), crítico de dança, artista-pesquisador e professor universitário, Wagner: “[...] destitui-se de qualquer controle ou desejo ensimesmado e se coloca à disposição do outro [...] quando ele manipula o objeto-réplica da artista Lygia Clark, esse saber-poder se esboça como uma conversa em silêncio, sua potência está lá”.

Em *La Bête*, concebida em 2005, Wagner se posiciona com o seu corpo nu sob um tablado de papelão cru, acompanhado de uma réplica de plástico rosa da escultura *caranguejo* – da série *Bichos* – de Lygia Clark. Ao redor, os espectadores-participantes chegam paulatinamente, sentam-se, e, ao som dos seus passos, vozes e silêncios, Schwartz não apenas observa, mas praticamente escrutina, manipula e interage com a réplica tal como uma dança. Nobrega (2021, p. 34), em sua pesquisa de graduação/licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, aponta que ao observar as fotos do trabalho de Wagner Schwartz no site do artista, pôde verificar que o *bicho* mudou, entre os primeiros registros e os mais recentes. Conforme o que ele disse, o primeiro bicho quebrou, então teve que comprar o segundo. Questionado sobre a cor do objeto, respondeu que não houve uma intervenção conceitual na escolha, pois rosa é a cor atual.

#### **1.4 A *performance* enquanto acontecimento**

Em minha percepção, durante os seus primeiros movimentos lúdicos com o *bicho*, acompanhados pela chegada dos espectadores, começo a atentar aos diferentes modos como o público se coloca em torno da *performance*: há hesitação entre permanecer de pé ou sentar próximo ao “palco”; preferência por sentar nos bancos um pouco afastados ou encostar-se nas colunas das paredes laterais próximas às janelas; sentar no chão sem qualquer cerimônia; ficar de pé mesmo, ao fundo; mudar de ideia e se reposicionar; silenciar e cochichar em meio ao

início performático; ler a respeito da folha recebida (suposição de que nela estejam informações e indicações sobre a ação artística); entre outros gestos, um acento sobre a atenção para o que acontece naquele espaço.

Enquanto isso, Wagner, estendido no chão, brinca com o objeto, numa articulação ao mesmo tempo concentrada, mas também despreziosa. Ele dobra e desdobra, vira, senta, volta a deitar, ajoelha, ocupa a cena em diversas configurações. Gira, arrasta, levanta: corpo e objeto. Parece que sai com o *bicho* para passear, fita-o, deixa-o de lado, interessa-se por ele, e o percebe proximamente e à distância. Dito de outra maneira: “Ao se dirigir com Ele, Wagner atribui importância para além de sua condição histórica de ser um ‘objeto de arte’ [...] Ele é também uma presença concreta, um duplo em cena, cuja permanência amplia o performer a nunca estar só.” (FILHO; MARINHO, 2016, p. 14). É o que mostra a Figura 2 a seguir:

Figura 2 – Captura de tela da *performance La Bête* no *Centre National de la Danse*, em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WiPlwFVv03A>

Depois da brincadeira particular silenciosa e reflexiva, cessa a sua articulação com o *bicho* de Lygia, num pretexto que convida e chama o público para oportunizar uma participação: “*Quelqu'un veut essayer?*”<sup>8</sup>. Sorri. Olha em volta, coça a região lombar de seu corpo e, no primeiro movimento de uma voluntária, consente com a cabeça, vê essa aproximação que se dirige diretamente ao bicho-réplica e intervém: “*Pas avec lui, avec moi !*”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> “Alguém quer tentar?” (tradução livre).

<sup>9</sup> “Não com ele, comigo!” (tradução livre).

Seguem breves risos e interjeições da plateia, numa lembrança do que o *Witz* freudiano provoca. A participante fala alguma coisa inaudível, retira seus sapatos e age.

No primeiro dizer em forma de pergunta: “Alguém quer tentar?”, seguido de pausa, movimento, disposição e coragem, para o segundo dizer “Não com ele (o objeto *bicho* de Lygia Clark), comigo!”, a trama de *La Bête* inaugura a passagem do “animal” preso na redoma de vidro ao corpo-objeto, não mais velado, e sim disponível. Agora, bem como a réplica, possuidora de dobradiças, Schwartz disponibiliza as articulações de seu próprio corpo para que o espectador se torne um dos agentes de sua *performance* artística.

Na mesma entrevista mencionada anteriormente, a propósito da decisão e da apresentação da nudez em *La Bête*, o artista revelou que a nudez foi pensada necessariamente com o intuito de que as suas articulações estivessem à mostra assim como as dobradiças contidas na réplica do *bicho*. Ao longo da *performance*, o corpo de Schwartz é colocado em várias posições, muitas delas às vezes bastante desconfortáveis, em gestos e manipulações que atestam um limite entre um membro e outro de sua capacidade corporal. Um pouco disso aparece abaixo:

Figura 3 – Captura de tela da *performance La Bête* no *Centre National de la Danse*, em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WiPlwFVv03A>

Na Figura 3, a participante o coloca na posição anatômica chamada decúbito ventral (abdômen para baixo), mas com a perna direita dobrada ao extremo, sendo usada a mão esquerda para apoio no qual o braço parece sofrer com a força e a curvatura; a cabeça está

virada para direita e a perna esquerda alongada para cima, segurada no tornozelo pela companheira de cena. À medida que a *performance* segue, Wagner Schwartz adquire tantos outros contornos difíceis de sustentar. Não se trata apenas de uma impressão, e sim de uma constatação do olhar e de uma manifestação rígida dos seus músculos. De certo modo, o artista se deixa manipular como se fosse um boneco.

Em 2015, Helena Katz, professora e crítica de dança, ao se referir à *La Bête* na coluna de dança pertencente ao jornal “O Estado de S. Paulo”, já percebia e advertia no título da matéria: “‘*La Bête*’ e a barbárie destes tempos sombrios”. Ela escreveu que, de repente, Wagner se torna o *bicho*, para então se fazer o que quer com o seu corpo: pode ser tocado, dobrado, esticado e articulado. Pouco importam seu conforto, desequilíbrio e dor; por sinal, são exatamente esses últimos substantivos que dão o tom da atuação, numa sequência de imagens horrorosas. Textualmente, em suas palavras: “E vai ficando muito claro que agora é assim mesmo: pode-se fazer com o outro o que se quer. *La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie avançar”.

Esse comentário, do qual se serve a crítica, parece antecipar ou até mesmo prever a dor existencial de um artista ao se ver refém da manipulação moralista que ocorreria anos depois a partir de outubro de 2017. Antes de *La Bête* ser escolhida para o 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (nesse mesmo ano de 2017), eleita justamente pela sua relação direta entre o corpo e o espectador, houve uma apresentação anterior no Brasil em dezembro de 2015, a qual Helena Katz, por assim dizer, faz uma menção profética.

### 1.5 Um pouco de história

Em 2015 foi a primeira apresentação da *performance* no Brasil. Mas *La Bête* já esteve presente em outros lugares do mundo, inclusive já foi apresentada mais de 10 vezes. No entanto, pensar a sua apresentação a partir do que aconteceu no cenário brasileiro em 2017, não somente diz respeito a própria *performance*, mas sim, de modo geral, ao campo das artes. Convém recordar que a curadoria teve como base para a escolha de *La Bête* no 35º Panorama, uma releitura/homenagem aos 50 anos do *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* (1967), escrito por Hélio Oiticica. Osorio (2018, p. 199) considera esse texto como um divisor de águas, porque introduz novidades importantes, em termos críticos e poéticos, na concepção e no pensamento sobre a arte contemporânea, partindo da situação desastrosa instaurada pelo golpe militar de 1964 e a generalização do desencanto vinculado ao projeto moderno.

Curiosamente, se o fundamento da exposição se baseia na crítica de um regime político marcado pelo autoritarismo, ao mesmo tempo nasce de uma postura autoritária toda a uma gama de acusações e de reações violentas vindas de representantes conservadores da sociedade civil. Labra (2018, p. 53) lembra que a reação de escândalo e censura quanto às ações artísticas e obras nas quais se apresentam imagens do corpo nu, como se elas fizessem, decididamente, pura apologia à pornografia ou ao crime sexual, mostra desinformação e até mesmo má-fé. Segundo a curadora e crítica de arte, Daniela Labra, trata-se de um motivo que acaba: “[...] ressuscitando polêmicas datadas com roupagem nova por quem evita se aprofundar em reflexões sobre o mundo, despreza histórias da arte, teorias filosóficas e seus desdobramentos na contemporaneidade.” (LABRA, 2018, p. 53).

Nesse fio condutor de reflexão, Tiburi (2019, s/p), de um lado, menciona a nudez como um tema da história da arte, e, no debate em questão, houve alegações sobre a nudez do artista. Ela recorre a lembrança de que as imagens da Capela Sistina foram modificadas para tapar as partes sexuais dos corpos nus por causa de questões ideológicas. Por outro lado, afirma o fato de que a nudez, ou ainda outros elementos desconhecidos de determinados universos de linguagem das pessoas, levam-nas a ficar escandalizadas, seja porque não há um acesso às artes, seja porque não conhecem sua história. Tal escândalo parece suceder ao embaraço no que se refere ao assunto.

Para pensá-lo, Giorgio Agamben escreveu um ensaio chamado *Nudez* (2015), em que ele descreve outra *performance*, a de Vanessa Beecroft, no dia 8 de abril de 2005, em Berlim. Não se tratava da mesma nudez de *La Bête*, já que as cem mulheres da proposta vestiam *collants* transparentes, portanto, não estavam totalmente nuas, e estavam de pé, paradas e indiferentes. Mas estavam expostas (assim como Wagner Schwartz) aos olhares dos visitantes que, depois de uma espera numa longa fila, entravam em grupos na grande sala situada no térreo do museu.

Menciono isso, a propósito, segundo Agamben, para demonstrar uma impressão de quem experimentava a observação não apenas das mulheres, e sim dos visitantes, eles mesmos que, tímidos e, igualmente curiosos, começavam a olhar aqueles corpos com olhos encantoados. No fim das contas, esses corpos estavam ali para serem vistos. E assim que os observadores davam voltas em torno das “nuas”, como se buscassem algum reconhecimento, afastavam-se pelo embaraço de uma espécie de não-lugar. É o que levou Agamben (2015, p. 89) a destacar em itálico: “*Algo que poderia e, talvez, deveria ter acontecido não tinha tido lugar*”. Mas o que poderia ser?

E o exemplo, então, utilizado pelo filósofo, mostra nada mais do que a nudez artística, porque qualquer acontecimento diferente do nu, praticamente visível, não teve lugar e, mais

precisamente, foi o acontecimento que não se deu, ou seja: houve, no seu lugar, um não-acontecimento. Nesse sentido, com a perspectiva agambeniana, Melendi e Myrrha (2018, p. 120) apontam o funcionamento de um dispositivo acerca da nudez pela ótica do que Agamben reconhece como uma assinatura teológica inseparavelmente associada à nudez na nossa cultura:

Giorgio Agamben, em seu ensaio “Nudez”, busca demonstrar (para demonstrar) como funciona o dispositivo teológico que nos faz vê-la (a nudez) como um acontecimento (desnudamento) e não um estado (a nudez). Examina como a doutrina judaico-cristã atua sempre (re)vestindo o corpo nu: primeiro no paraíso, os corpos de Adão e Eva recobertos pela graça; depois de expulsos do paraíso, suas partes genitais cobertas por folhas de figueira [...]. Segundo o autor, o que esse dispositivo visa, por fim, é ocultar a pura visibilidade e presença que a nudez revela, a simples corporeidade. Para Agamben é justamente essa pura aparência, essa ausência de segredo e de significado da nudez que nos trespassaria. (MELENDI; MYRRHA, 2018, p. 120).

Em *La Bête* o transpassar dos movimentos e a sua variedade não oculta o estado da nudez do artista, nem há, de sua parte, qualquer outra forma de desnudamento a ser realizado. É interessante aqui observar as reações dos participantes da cena que dançam em seus gestos, mas também dos demais espectadores ao redor da *performance*. A nudez, ali, não está para ser escondida, e não parece ser central no desenrolar das iniciativas e disponibilidades da interação.

Para exemplificar, sirvo-me do seguinte momento: um participante, após emoldurar o *performer* de diversas maneiras, elevou a perna direita do artista numa impressão de examinar o próximo gesto; fez a mesma coisa com a perna esquerda, passou para os braços, esticando-os; afastou os dedos da mão direita, contornou o corpo de Wagner à espreita e, dentre tantas outras ações, decidiu levantá-lo, o que exigiu mais força.

Ao mesmo tempo, os espectadores reagiram com expressões de riso contido, risadas breves e espontâneas, interjeições e olhares concentrados. Quando na tentativa de subir o corpo do *bicho*, houve um rápido desequilíbrio que precisou ser segurado pelo participante. Se ele não o segurasse, Wagner cairia no chão. Seguiram risos e a retomada performativa.

Emilio (2017, s/p), bailarino, ator e arte educador, questiona o modo como as pessoas se relacionam com a vulnerabilidade artística no ato de se deixar manipular, e afirma que essa pergunta revela mais sobre o espectador do que o artista. Em outras palavras, quem acaba por se desnudar é o próprio espectador, observador ou participante. Ponderemos juntos: o público é chamado a participar da manipulação do corpo “bicho gente” e, de forma voluntária, poder se levantar, aproximar, tocar, mexer no artista e suas dobradiças, compõe uma coreografia ao acaso, portanto, imprevisível, mas pela construção daquele que se expõe.

Na imprevisibilidade coreográfica, chamada assim pela surpresa da escolha dos movimentos, é possível dizer que não somente o artista pode cair, e sim que ambos – *performer*

e participantes – caíam despojados da mera observação. Há uma queda do que é estático, reflexivo e circunspecto. Se tratando de Wagner Schwartz e *La Bête* as ações resultam em uma obra viva, com seu corpo representado figurativa e performaticamente como uma marionete ou um boneco de pano. Essa última representação foi utilizada na vídeo-*performance Bicho*, pertencente a uma instalação chamada “Placebo”, também de 2005, antecessora e um dos pontos de partida do surgimento da ideia de construir *La Bête*. Na realidade, posso dizer e conferir que os processos de Wagner – que antecedem *La Bête* – já experimentavam muito do *bicho*: os movimentos e a criação de formas, sejam com diversos instrumentos, bem como *a posteriori* com o próprio corpo.

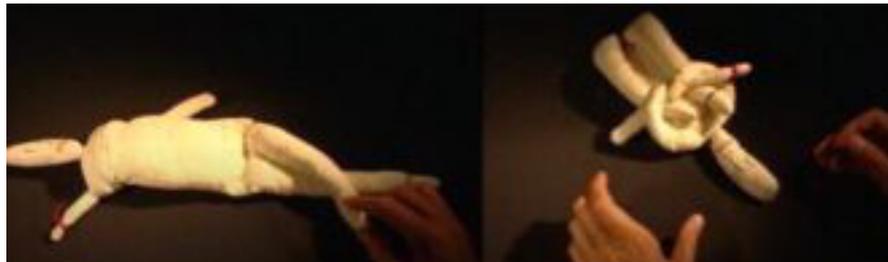
De fato, a vídeo-*performance Bicho* (conforme dito anteriormente, parte do trabalho “Placebo” de 2005), em seu processo de criação, procura e imprime a marca de uma extensão do que efetivamente acontecia nos projetos inspiradores de Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Wagner reconhece nesse trabalho, além da inspiração de Clark, um ensaio, um momento plástico de pesquisa, um antecedente que o fez experimentar e treinar a construção de *La Bête*. Em entrevista à Nobrega (2021) ele confirma: “Sim, foi nesse vídeo que surgiu a ideia de construir o trabalho. Primeiro passei pelo boneco: movimentar o boneco, criar formas no boneco, assim como fazemos em uma maquete. Em seguida passei a experiência para o meu corpo”.

Como é um trabalho relacionado com a *performance La Bête*, ofereço um breve resumo a partir da minuciosa descrição de Nobrega (2021): sem trilha sonora, sem ruídos, e até mesmo sem o som da respiração do artista e do bicho sendo manipulado, a vídeo-*performance* dura cerca de 25 minutos; o boneco, de pano com enchimento, feito de um tecido leve (lembra algodão cru), não parecia estar vestido, e jamais esteve numa mesma pose. Portanto, as poses nunca se repetiam e tampouco eram estáticas: a cada nova pose e outra troca de manipulação, o bicho virava muitos em seu balé, desde as situações mais cotidianas às improváveis, tais como dormir e quebra de ossos. É importante lembrar que o enquadramento é o de uma câmera na qual o espectador vê com o olhar do próprio artista ao manipular o bicho. Wagner, assim, pressiona o que seria o tórax do boneco, coloca-o de barriga para cima, esconde-o, torce os braços, faz movimentos que remetem ao alongamento dos músculos, vira o rosto, etc.

É evidente que não é possível traçar o mesmo plano de movimentação do pequeno “boneco pessoa” de aproximadamente 30 centímetros para o artista e homem Wagner Schwartz. O boneco, apesar de representar os membros humanos maleáveis, mostra que nem mesmo o humano mais elástico e acrobático poderia ser capaz de reproduzir alguns posicionamentos sem que houvesse algum dano ao seu corpo. Ribeiro (2017), em seu artigo publicado na Revista

Cult, *O Bicho está nu: a polêmica 'La Bête' no MAM*, num dos intertítulos do texto, lança uma interrogação que considero eminentemente decisiva: “O que pode um Corpo?”. Com essa interrogação, penso que Ribeiro busca encorpar a questão, não reduzida a uma resposta unívoca ou pronta. Para tanto, evoca dois componentes principais: o corpo e a interatividade. Corpo caracterizado no pseudodebate apenas com a intenção de choque e desvarios sexuais (se alguém não está vestido é porque se trata de um predador num frenesi de objeto sexual), cuja interação é aberta pelas experiências que não são produzidas de antemão. É fundamental dizer que as possibilidades de vivência registram um corpo lúdico, já que muito antes da passagem para o seu próprio corpo brincante, Wagner parecia brincar com o boneco, tal qual a imagem abaixo ilustra:

Figuras 4 e 5 – Wagner Schwartz. Frames da vídeo-*performance* Bicho: Placebo (2005). Fórum Internacional de Dança.



Fonte: Nobrega (2021, p. 30).

Do boneco de pano ao corpo do artista como boneco, posso seguir com a pergunta sobre o corpo e o que ele pode e provoca. Isso porque não cessam de jorrar do esgoto a vontade de controle desses mesmos corpos que não são somente carnes sexualizadas e obscenas. Na *performance* de Wagner, o *bicho* estabelece uma certa disposição de coisas, de modo que o corpo esteja à disposição. Porém, em torno dele, o que desponta? Em resumo: “Em torno dele se instaura a curiosidade, a intenção de descobrir o que é possível, a diversão de participar, a gratuidade do jogo [...] mas os registros da *performance* mostram como se dava em um momento alegre.” (RIBEIRO, 2017, s/p).

*La Bête*, em seus processos e desdobramentos, corrobora a enorme diferença entre a réplica da obra de Lygia e a materialidade de um corpo humano, ainda mais diante da própria tentativa de realizar o mesmo recurso de manipulação por parte do público sobre o corpo do artista. Marcondes (2021, p. 144) escolhe um rico vocabulário em sua atividade de escrita a respeito do que a *performance* causou nos últimos anos e a coloca alçada, simultaneamente, ao bastião da resistência artística e signo da violência brutal dos nossos tempos. Norteados por essa

última afirmação, a repercussão da obra em nada se parece com o seu começo. Se, no início, o contato de Wagner com uma das réplicas articuláveis de um dos *Bichos* lygianos acontece numa ação calma como *performer*, em estado de entrega e também de alguma passividade, o público, em contrapartida, faz tentativas parcialmente frustradas de lidar com um corpo como se ele fosse realmente e literalmente um objeto de Lygia. Apesar de ser um corpo entregue, ele tem um limite que resiste a grande parte das violências as quais pudesse estar submetido, isso por causa do que concerne ao seu peso e a sua estrutura material de corpo.

### 1.6 Corpo político desnudo na era digital

Em nosso país, de acordo com a perspectiva adotada, permito-me pensar que uma das *performances* mais violentadas, assim como uma das mais acusadas de violentar (principalmente a uma criança), seja, na verdade, constituída por uma quase apresentação passiva do artista. Como me refiro a uma argumentação fundamentada e mencionada há pouco, trago as próprias palavras do respectivo autor sobre a obra:

Nela, não se encontram posicionamentos políticos claros, não se executam gestos que transformem o contexto ou os corpos presentes, assim como há quase nenhum desenvolvimento dramático. Como então, mesmo sem a realização de nenhuma transformação efetiva dentro de sua uma hora de duração, *La Bête* alcançou um nível tão intenso de debate público e discussão sobre os limites e espaços possíveis para a arte? (MARCONDES, 2021, p. 145).

É o que me pergunto também. E o que me proponho aqui em investigar. Wagner Schwartz, em entrevista para Maria Luísa Barsanelli da Folha de São Paulo (2018), sem edição das respostas, falou que não acredita num obstáculo na compreensão do público sobre as artes, mas seria importante refletir sobre o contexto político em que se vive, para, assim, analisar os motivos que gerariam uma polêmica nos dias de hoje. Se muito se discute sobre o estigma da nudez em terras tupiniquins (veja só), tal debate precisa vir acompanhado do momento em que a nudez se tornou estigma no Brasil. E ainda, nas palavras de Wagner: “[...] qual nudez pode gerar uma polêmica? A nudez de um corpo masculino, feminino, trans?”.

Nesse mesmo espectro do entrevistado, a discussão se orienta pelas mudanças notórias das últimas épocas. De uma era analógica a uma outra, digital, do alcance da conectividade e de seus efeitos avassaladores, tanto pelo acesso imediato quanto pela violência acessível que o olhar se conecta com as telas. As capturas adentram o movimento das ruas, a intimidade dos lugares e, de certa forma, o anonimato dos agentes virtuais. É preciso conviver com o que

avança na tecnologia, assim como se mostra avançada a confusão gerada pelas imagens viralizadas, pelo linchamento virtual e pelo cancelamento das redes. Ora, quem cai ou vaza na rede, é cancelado.

Mencionei a toada de uma era digital, acrescida na atualidade, sob o comando das chamadas “milícias digitais”, justificadas pela defesa da moral, mas, no fundo, preocupadas com a luta pelo poder, muitas vezes para tentar solucionar (conforme a crença, sabemos) o que o poder público não foi capaz de fazer. Isso é realizado com as próprias mãos num raciocínio limitado acerca do mundo, baseado nos *slogans* em que os atuantes dizem agir, ou se acham reveladores, mas em nome da vontade de um deus ou em defesa de uma família. É o que Sakamoto (2017, s/p) escreve sobre a turba dos líderes e os seus significados despejados como ataques odientos. Pouco importa o que aconteceu, porém, se apanhou da turba, é porque teve culpa de alguma coisa.

Na verdade, ou no fundo, a preocupação muito pouco se associa ao entendimento do sentido de uma ou de outra notícia, ou ainda de uma mostra artística. Escrevo, penso, imerso no tempo em que as pessoas acusam outras, não de matar, e sim de uma ideia difundida ou manifestação artisticamente dirigida. A matéria acima aponta que se trata de um processo que se repete, do qual se obtém a seguinte realidade: uma parcela das pessoas usa a justificativa da moralidade para atacar as manifestações artísticas em desacordo com a sua visão específica de mundo. Embora não haja somente uma interpretação sobre como deve ser a arte, nem mesmo a vida ou a morte, há uma promoção ou apropriação indevida dos “guardiões dos valores”, disse o jornalista.

Tanto Sakamoto em 2017, quanto Lemos e Schwarcz em 2018, nos seus textos, utilizam os exemplos durante o efervescente processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff: seja pelas pessoas que foram obrigadas a tirar camisetas vermelhas e bonés voltados aos movimentos sociais de esquerda (sob o risco de apanharem das turbas enfurecidamente vociferantes das ruas); seja quando houve um surto de notícias falsas na rede, na semana anterior à votação de abertura do impedimento na Câmara dos Deputados, com ao menos três delas atingindo o topo dos *trending topics*, a lista dos assuntos mais compartilhados no *Twitter* (na semana seguinte elas haviam desaparecido, mas a reparação por meio delas demorou); seja ainda a violência simbólica pela qual se fez circular bonecos de Dilma e Lula que apareceram enforcados no guarda-corpo de um viaduto.

Tais exemplificações vivenciadas lançam na prática toda uma problemática a respeito dos limites da liberdade de expressão, tornando-a um dilema entre tantas estratégias que vão das *fake news*, dos robôs digitais, dos perfis falsos aos “memes” exaltados. Apesar de o espanto

em torno de tantos aspectos nocivos, não causa tamanha surpresa que, novamente, o emprego dessas estratégias esteja intrincado nos recentes casos envolvendo exposições artísticas e *performances* nas quais houve um corpo nu presente. Posso dizer que *O Bicho*, proposta movida pela sutileza, tornou-se um expoente ultrajante dessa forma de agenciamento estratégico. E no contexto das polêmicas inventadas, os ataques graves e irresponsáveis à *La Bête*, mais uma vez, mostraram o desprezo pelo pensamento crítico, o recrudescimento dos fundamentalismos de toda sorte – ou de todo azar, como quer que seja – e os arraigados preconceitos das abordagens binárias da sociedade brasileira.

Acompanho, assim, os pensamentos de Labra (2018, p. 50) pelos quais levam a enxergar no cenário social brasileiro o modo como os problemas complexos são vistos pela ótica da mera oposição de definições estabelecidas, dentre elas: o bem e o mal, o certo e o errado, o bom e o ruim, o moral e o imoral, o feminino e o masculino. Oposições essas que pedem análise e crítica. Mas é o que esse tipo de argumentação justamente despreza. No que se refere à nudez, curiosamente, já que a mídia e a publicidade brasileiras a exploram e a banalizam com erotismo em sua grande maioria, para a autora e crítica de arte: “[...] banalizam a nudez e o erotismo exibindo-os *ad nauseam*, sem causar maiores revoltas na população, na arte exposta em museus o corpo sem roupa foi atacado como algo mau e que não nos pertence.” (LABRA, 2018, p. 50).

Contudo, essa reação não está sozinha no panorama mundial, nem pertence somente ao contemporâneo do Brasil. Por aqui, houve, sim, mandados de segurança e censura expedidos em cidades do país com o apoio do oportunismo de alguns políticos, homens religiosos, em sua maioria defensores de uma família brasileira que me parece não retratar o saber, bem como a verdade da realidade do país. Mas, histórica e mundialmente, não são caráter de exceção, porque o idealmente ilusório, portanto, irreal, desconhece a virada dos séculos e a diversidade cultural dos países.

### **1.7 Lembrar e não repetir, elaborar...**

Schwarcz (2018, p. 101-102) escreveu sobre o termo “arte degenerada” no Brasil, servindo-se das mazelas de uma Alemanha nazista, esta que utilizou as exposições de arte para provar o poder e a altivez da sua força e do seu arbítrio. Sendo assim, no dia 19 de julho de 1937, a mostra foi aberta e chamada “Arte Degenerada”. O suposto de tal exposição, com esse nome provocador, organizada pelos integrantes do Partido Nazista, era de que obras, hoje consideradas clássicas e de relevo, deveriam ser esquecidas, ridicularizadas e destruídas; tudo, evidentemente, pelo próprio bem da humanidade.

No relato da historiadora, Lilia Moritz Schwarcz, a mostra, então, reuniu cerca de seiscentos trabalhos de pintores reconhecidos (tais como Kandinsky, Chagall, Paul Klee), que foram amontoados ao lado de desenhos de pacientes psiquiátricos e retratos de pessoas com deficiência física e mental, tidas como sem importância. Além do mais, as telas acabaram associadas à loucura, à desordem, fora da norma, ao contrário do que ditava a hierarquia e a “boa ética” e estética do ideário do partido no poder. A tarefa, ao revés de uma missão civilizatória, tirou de circulação aproximadamente 20 mil obras e atacou 140 artistas. Lembro: qualquer semelhança aos ataques contra *La Bête* (e outras *performances* e exposições) não são mera coincidência.

Nessa época as peças apropriadas eram as que se moldavam ao gosto e ao estilo nazistas, mas não se tratava apenas de um objetivo estético. A intensidade estava ligada à propaganda que promovia e objetivava insuflar a radicalização política. Ainda segundo a professora titular do Departamento de Antropologia Social da USP, Schwarcz, o certo é que a maioria desses trabalhos foi mesmo destruído como se fosse o mal em si mesmo, afinal, eram exemplos do que desviava, corrompia e estragava, logo, precisavam ser extirpados. Escolho, portanto, detalhar numericamente a imensa consequência obscura e retrógrada, e a também autora arremata: “Apenas no dia 20 de março de 1939 foram queimadas, numa praça pública em Berlim, tal qual um grande auto de fé, 1.004 telas e 3.825 peças; todas classificadas como ‘arte degenerada’.” (SCHWARCZ, 2018, p. 103). Se já faz 80 anos que os nazistas desmantelaram artistas e suas obras, não é exagerado dizer que por vezes o passado se faz presente, como se existisse e se atualizasse uma “arte degenerada” no Brasil. O texto da pesquisadora, nesse sentido, traz tudo o que pode ser feito em nome dos chamados “bons princípios” e do Estado.

Agora, ao pensar no contraste dos ataques sofridos por Wagner Schwartz, assim como no contexto brasileiro dos últimos anos, não se objetiva comparar o moralismo que se abateu sobre a arte brasileira com o Estado totalitário da Alemanha nazista entre os anos 1930 e 50. A própria Schwarcz não pretendeu compará-los, e sim apontar as semelhanças e as alusões inegáveis. Diante disso, nada mais extremista e condenatório do que tirar da arte (para submetê-la ao ditatorial de um contexto político) exatamente o que ela se propõe: ter seu espaço de imaginação e transgressão.

Com relação à *La Bête* e à onda de ações reacionárias que tomou conta do país, não apenas determinados grupos e pessoas se tornaram críticos de arte ou curadores, mas, em grande proporção, passaram a ser especialistas da legislação brasileira e arautos dos velhos e bons costumes. Sobre esse prisma, penso, fechado, as falas acaloradas pouco explicitavam o tema central do debate, a saber: a arte. O diálogo acerca das obras de arte – seu estudo e sua

apreciação – passou longe, porque se preferiu julgar e fazer da arte, ou melhor, levar a arte a virar pretexto para outros intentos, menos para o que ela se apresenta e se empresta.

Da noite para o dia, de um dia para o outro, as visitas aos museus e as exposições, a percepção pessoal que se desenvolve ao entrar em contato presencial e sensível com a arte, perderam espaço para a conversão dos brasileiros em conselheiros da patrulha ultraconservadora. Velasco (2018, p. 17) relembra (e como não esquecer) o episódio no Congresso Nacional em que Wagner foi chamado de psicopata e “tarado por criança” pelo deputado federal João Rodrigues, àquele que, em 2015, foi flagrado vendo pornografia no exercício do seu mandato durante votação da reforma política.

No que tange novamente à questão da nudez e da censura atual no país, conforme Labra (2018, p. 52), é preciso considerar que o Brasil é de base cristã, regido por uma sociedade ainda patriarcal e machista, com altas taxas de prostituição infantil, na qual a bunda feminina tem *status* de símbolo nacional. Um quadro como esse favorece certos olhares sobre o corpo despido sempre com um misto de erotização, depravação e culpa.

Sigo esses argumentos para expor o pensamento de Labra (2018, p. 52), em que a curadora e crítica de arte arrisca dizer que a visão sobre o nu na obra de arte remete ao histórico e problemático acesso restrito à educação. Está nela o problema na raiz da formação da sociedade, desde a colônia, o que levou ao pouco acesso de uma massa conformada a dificuldade de se articular criticamente. Isso facilmente se torna submissão aos interesses de uma elite colonialista, a fim de mandar e liderar os movimentos censores que veem no nu artístico um mal contra a “família de bem”.

Ainda nessa mesma concepção, além de uma situação histórica, os equipamentos culturais brasileiros são concebidos de maneira errônea, sendo os museus de arte moderna e contemporânea os menos visitados e vistos. Erroneamente compreendidos como exclusivos, são poucos populares, salvo exceções. E assim os meios para uma abertura acabam por se afastar. E a notícia de que a finalidade, por exemplo, da nudez na obra de arte engendra uma poética do corpo parece distante.

Labra (2018, p. 53), discutivelmente, eleva o corpo nu de *La Bête* à dignidade de obra (o que ela é, penso, de fato), e busca diferenciar as representações da nudez entre o corpo pornográfico, o erótico e o natural:

No primeiro caso, a nudez é gratuita e exagerada, chegando a causar aversão ou mesmo indiferença dado o excesso de exposição das intimidades corporais; no erotismo, o elemento sexual é sugerido como um clima, e há mais desejo oculto do que literalidade das fantasias; por último, no corpo natural este se mostra sem apelo

sexual, exposto principalmente em sua forma e beleza inatas – tal como na proposta de Schwartz em *La Bête*. (LABRA, 2018, p. 53).

Uma proposta, sem dúvida, desafiadora, porque, para Frey (2018, s/p), além de Wagner escolher fazer da sua própria massa corpórea uma obra manipulável como as de Lygia, é evidente que seu corpo (muito diferente de tais objetos) carrega em si a sua subjetividade e isso é imprescindível numa reflexão sobre a arte. Toda a polêmica criada no meio do obscurantismo pelo qual atravessa o Brasil, pelo fato de estar nu e ter esse mesmo corpo tocado por uma criança no MAM-SP, e por três crianças na apresentação feita no *Goethe-Institut* de Salvador em agosto de 2017 durante o Festival IC Encontro de Artes.

Apreendo disso que o recurso de justificar os ocorridos, embora seja necessário na visão jurídica, não impediu as convicções mais radicais. Digo isso porque nos episódios das crianças, as participações e os toques nos pés e nas mãos do artista, e do modo mais lúdico e alegre, com o consentimento de adultos responsáveis por elas, foram insuficientes para que não houvessem distorções nas manifestações presenciais e *on-line*. *La Bête* e o seu criador foram considerados um atentado “à moral e aos bons costumes” e, em outras palavras: “[...] ignorando que um corpo nu não necessariamente é um corpo sexualizado e que a veste não é um manto sagrado [...].” (FREY, 2018, s/p). Mais adiante, no capítulo quarto, veremos com a psicanálise que, apesar de o corpo nu não estar constantemente numa cena de sexo, ele não deixa de ser um corpo sexuado.

## 1.8 De volta ao cenário performático

Na apresentação de *La Bête* aqui considerada enquanto descrição, destaco ainda dois momentos em que os gestos afetuosos de dois participantes mostram a arte de Wagner, do seu corpo como ele é: artístico. O primeiro (Figura 6) assumiu rapidamente a condução performática, acomodou o ator a começar pelos membros superiores e pela parte lombar, depois coçou a cabeça carinhosamente tal como num cafuné e, em seguida, beijou-o no lado esquerdo do rosto.

Figura 6 – Captura de tela da *performance La Bête* no *Centre National de la Danse*, em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WiPlwFVvk03A>

E agiu assim sem esperar muito que o colega da cena anterior concluísse seus movimentos (uma pessoa que exigiu bastante do corpo e das articulações do artista durante sua ação na *performance*). A segunda (Figura 7), por sua vez, mais ao fundo, levantou-se, caminhou em direção ao tablado, fitou-o, ajoelhou-se, elevou o braço esquerdo do artista, e praticamente se aconchegou ao se deixar abraçar como se formasse uma concha com ele, e depois continuou a *performance* em outros gestos com menor e maior complexidades.

Figura 7 - Captura de tela da *performance La Bête* no *Centre National de la Danse*, em Pantin, nordeste de Paris/França, em junho de 2018



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WiPlwFVvk03A>

Sendo assim, a centralidade dos eventos não gira em torno da nudez, e sim das múltiplas formas que seu corpo adquire pelo brincar das pessoas, tornando-se moldes e simulacros criados pelos participantes. Wagner torna-se o *bicho* e adquire as mais diversas formas porque há uma participação ativa dos espectadores. Além disso, questiono se é possível realmente se apresentar como uma peça de escultura manejável e interativa pelo trabalho artístico árduo. De todo modo, foi o artista, a pessoa, o seu nome que precisou enfrentar opiniões violentas.

Em entrevista para Tales Frey (2018), após uma questão das suas ponderações sobre a sua intenção artística e a recepção dela por parte do público dentro ou fora do Brasil, Wagner respondeu categoricamente de um modo em que foi preciso ressaltar alguns pontos, tais como: em cada uma de suas criações, o efeito de migração, a figura do estrangeiro, a matéria do corpo e da tradução é palpável; seu trabalho está direcionado àqueles que já frequentam museus, teatros e galerias, assim como pode, é claro, encontrar diálogo com os curiosos (como muitas vezes aconteceu); afrontas do público em qualquer uma de suas *performances*, instalações ou peças nunca ocorreram (no máximo algumas pessoas abandonaram uma ou outra apresentação antes do fim, o que é compreensível); mas considero necessário destacar textualmente as próprias palavras de Wagner Schwartz sobre as pessoas que atacaram *La Bête*, pois elas, portanto: “[...] não são as mesmas que conhecem a *performance*, seu contexto ou a mim. Deste modo, prefiro não problematizar a atitude de cada uma [...] assim como não entendi quando, de um dia para o outro, elas se tornaram especialistas em história da arte”.

Julián Fuks, escritor e crítico literário, em sua apresentação do tema, *O cansaço da ficção* (2018), no Café Filosófico CPFL, mostra que por toda parte, segundo ele, é possível notar uma impaciência em relação à invenção, seja na literatura, no cinema e, de modo geral, nas artes. Ou seja, parece que a imaginação já viveu dias melhores. Ao mencionar *La Bête*, sendo ela uma *performance*, afirma que nesse caso, o corpo está presente, mais real do que a representação pictórica ou escultórica. Sobre a polêmica sofrida pela obra e pelo artista, considera-a absurda, desnecessária, e ressalta que na *performance* não se tratava de um corpo fictício, e sim de um corpo nu de um homem tocado por uma criança, sem ficção nenhuma que desfizesse o alvoroço e a grita disparatada que se criou em torno dela. Disso se depreende, noutras palavras, uma maneira interessante de sintetizar a obra *La Bête*, de Wagner Schwartz:

*La Bête* ultrapassa as análises simplórias em sua mais absoluta singeleza, onde um corpo, sem adornos ou indumentos, apenas acompanhado da pequena réplica de um dos *Bichos*, funciona como âmago da obra, revelando muito mais o(a) participante que o próprio *performer* sujeitado à manipulação, pois além das ingênuas e/ou afáveis participações, o corpo de Wagner, apresentado de forma passiva, pode acabar por

experimental mediações sádicas (agressivas de forma física e/ou psicológica), e as reações públicas pautadas na sua apresentação sob intermédio de pequenos fragmentos de vídeos são também reflexos dessa ideia, porque revelam mais quem examina e analisa do que quem é avaliado. Qualquer forma de intervenção erigida na ação (ao vivo ou não) nos faz refletir sobre quem está no poder e sobre como cada participante faz uso dessa condição. Mas quem de fato está no poder quando o que se sente em posse do domínio é justamente o verdadeiro alvo de análise? As relações são mútuas e aniquilam as posições bem definidas. Nesse sentido, todos estão igualmente ocupando o lugar da ponderação e o do objeto de análise, havendo um nível alargado do desfazimento das barreiras entre obra e audiência (seja ela presencial ou não), e todo o ambiente é acionado, pois todo o ambiente passa a ser a obra ou eco da mesma. (FREY, 2018, s/p.).

Portanto, entre o criador e o espectador se vê uma reciprocidade, e o que ecoa de *La Bête* torna-se apenas audível pelo som sutil do reconhecimento e da credibilidade artística de sua obra. Ao final da *performance*, o corpo do artista é, enfim, cuidado, massageado, respeitado, e, por fim, Wagner é aplaudido. Na vida afora, o barulho embrutecedor e a estridência ensurdecidora não estão imunes ao tecido social repressivo. Mas na arte, penso, se preza pela liberdade de expressão num desejo incandescente e democrático. Para vibrá-lo tão nu quanto à *performance*, na próxima seção, discorrerei a respeito da nudez nas *performances*, dos antecedentes à contemporaneidade, no ulterior pensamento analítico consumido pelo mercado das verdades pós.

## 2 CAPÍTULO SEGUNDO

### 2.1 Uma estória ilustrativa

No Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, é possível encontrar um germe da matriz performativa. Na teatralidade, Artaud propunha uma ruptura. A teatralidade restauraria a existência e a carne. A crueldade estaria como consciência aplicada e se tornaria sinônimo de vida, não sem as palavras, mas pela aposta nos gestos, diante do triunfo da encenação e da desconstrução da metáfora. Nessas breves considerações a partir do texto *O corpo na performance artística*, de Morgana B. G. (2016, s/p), posso ler que um pouco disso vem sendo experimentado quando os corpos performáticos atuam na arte contemporânea, tal como na tragédia de Artaud.

Sem dúvida, a *performance* artística é uma linguagem com forte expressão contemporânea. Historicamente, para Besacier (1993, p. 133), o corpo foi um elemento que marcou a *performance* como um gênero artístico que soube fazer uso da nudez para desconstruir ideias e padrões, mantendo-se efervescente. Longe de realizar aqui uma ordem cronológica da nudez na história da arte, percorrerei com movimentos alternados de épocas e autores um trajeto ilustrativo. Não será um percurso linear, mas uma parceria entre a linguagem performativa, a utilização da nudez artística e a estória que será construída com figuras.

Desde os primórdios da figuração, da escultura e da pintura, as representações do nu humano estão presentes em toda a história da arte. A nudez artística proeminentemente no interior da arte grega, embora já praticada pelos egípcios, são manifestadas nas primeiras esculturas de pedra. Entre os gregos circulavam as reproduções das figuras de pé, as marcas das divisões do corpo e o desenho de sua musculatura em conformidade com os ensinamentos das artes egípcia e assíria. Em seguida, a representação da nudez na Grécia trilha um caminho próprio pautado pela ênfase na observação direta dos corpos. Tal peculiaridade dá lugar à novidade das tentativas de expor imagens convincentes da figura humana, diferentemente do que se considerava como rigidez nas representações anteriores. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2018).

Assim, conforme a Academia Brasileira de Arte (s.d.), a nudez na arte é um tema tão antigo quanto sua história. Se os primeiros registros de pinturas com o nu são do tempos das

cavernas<sup>10</sup>, o interesse aqui é destacar os modos pelos quais houve representações do corpo humano em movimento, sendo elas efigies ou caricaturas imaginativamente aperfeiçoadas.

Se tratando da cultura grega na Antiguidade Clássica, segundo consta na Enciclopédia Itaú Cultural (2018), as esculturas de atletas nus permitiram o aperfeiçoamento dos corpos flagrados e registrados ou captados no exato instante da sua movimentação<sup>11</sup>; por exemplo, quando o corpo nu do atleta era capturado em vias de lançar um disco. Nesse sentido, os artistas buscavam a harmonia e a graça representadas pela simetria e proporção das formas associadas à perfeição<sup>12</sup>. Na Grécia Antiga, então, o nu era concebido sob uma ótica apolínea e heroica, pois, para Oliveira (2019, s/p), a nudez representava sempre os corpos dos deuses gregos, tanto um modelo estético como orientação de um ideal de beleza em sua perfeição não-humana, quanto um ideal moral para o homem daquele período. Para ilustrá-lo:

Figura 8 - Hércules Farnesio (século IV a.C.), de Lísipo



Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/13/album/1531493703\\_414211.html#foto\\_gal\\_6](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/13/album/1531493703_414211.html#foto_gal_6)

<sup>10</sup> Destaco três registros da arte pré-histórica que envolveram nudez: o primeiro, datado mais de 35 mil anos atrás, uma estatueta, a chamada *Vênus de Hohle Fels*, de apenas 6x 3,5 cm, encontrada numa caverna na região da Suábia, na qual há uma figura feminina sem cabeça (com um gancho em seu lugar), além de seios, nádegas e genitália bem delineadas; o segundo, cerca de 22 a 24 mil anos, a *Vênus de Willendorf*, novamente uma mulher nua, mas com cabeça e outros traços bem definidos, sendo a barriga proeminente (não se sabe ao certo a indicação de uma mulher robusta ou grávida) o grande diferencial em relação à anterior; o terceiro, para dizer que não existe somente as mulheres sendo retratadas, um exemplo aqui do Brasil, no Piauí, em pinturas rupestres no Parque Nacional da Serra da Capivara, os desenhos de *homens palito* com um tracinho enquanto representação do seu órgão genital. (ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE, s.d.).

<sup>11</sup> Do mesmo modo que apresenta o *Discóbolo*, realizado pelo escultor ateniense Myron (ativo em ca.450 a.C.). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2018).

<sup>12</sup> Assim como em *Hermes com o Jovem Dionísio*, de Praxiteles, ativo entre ca.375-340 a.C. É nesse sentido que os corpos nus se mostram como se fossem reais e exemplares aperfeiçoados (*Vênus de Milo*, séc. I a.C.). (Idem, 2022). Sobre a *Vênus de Milo*, considerada uma das mais célebres obras da história: “A escultura do século II a.C. retrata a deusa do amor e aqui conta um fato inusitado: apesar de ter sido feita na Grécia, ao ser trazida do antigo Império Otomano, recebeu o nome da deusa em sua versão romana e não grega, que seria Afrodite. (ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE, s.d.).

Numa passagem entre tempos, ainda de acordo com Oliveira (2019), se a Grécia fez do corpo nu um objeto de admiração ao cultivá-lo, isso já não se manteve no início da Idade Média, tempo em que a luxúria passou a ser classificada como um dos pecados capitais e, em razão disso, gradativamente, diminuiu também a tolerância com o corpo exposto. O século VI, marco do fim do mundo antigo e começo da era cristã, revelou um olhar dicotômico e segregativo entre corpo e alma, quando o corpo nu se tornou um portador de desonra, portanto, relegado e restringido ao universo privado. Ellis Regina Araújo da Silva (2007, p. 62) realça o ano de 1231, época da Inquisição que fez a nudez e o sexo sumirem de vista: daquele momento em diante, mulheres e homens foram retratados com túnicas longas e largas, e, aos que narrassem textos considerados obscenos, restava o exílio ou a condenação à fogueira (foi o que aconteceu com Florentino Giovanni Bocaccio, um dos autores medievais mais criativos).

Dessa maneira, o nu, não somente descartado no período da Idade Média, mas referenciado e simbolizado unicamente pelo pecado, volta a reaparecer na arte renascentista, especialmente na Itália. E isso não foi por acaso, já que no Renascimento italiano, o homem abre-se para um mundo das assinaturas dos artistas em suas obras de arte, o que não ocorria no período anterior. A título de curiosidade, o bronze *Davi* (ca.1430), obra do escultor florentino Donatello (ca.1386-1466) aparece como a primeira figura nua masculina em tamanho natural feita desde a Antiguidade.

É da Renascença, assim, uma série de composições ligadas ao aprendizado técnico, com desenhos e estudos de anatomia. São aspectos como esses que remontam ao padrão clássico do “belo ideal”, fundado nas regras de proporção e noções de harmonia, precisão e integridade do corpo nu. Dentre alguns nomes, destacam-se: Michelangelo Buonarroti (1475-1564), herdeiro de Donatello, que realiza nus na linha dos estudos anatômicos para composições maiores (do mesmo jeito que se vê em *Estudo para uma das Sibilas* no teto da Capela Sistina), bem como em esculturas de mármore, tal qual o jovem nu de quatro metros de altura, o *Davi* (1501-1504), uma espécie de símbolo transformador e imortal da arte florentina do período; para praticar o nu no interior das obras cujo desafio é combinar a precisão do desenho com a harmonia da composição mais ampla, Sandro Botticelli (1444/5-1510) em *O nascimento da Vênus*, explora a figura feminina, símbolo de graça e beleza reveladas sob a forma da nudez, assim como outros pintores da época o fizeram<sup>13</sup>. Vale a pena ilustrar aqui as duas últimas menções:

---

<sup>13</sup> *Vênus Deitada* (1509), de Giorgione (1477-1510) e a *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano (ca.1488-1576). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2018).

Figura 9 - Davi (1501-1504), de Michelangelo



Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/13/album/1531493703\\_414211.html#foto\\_gal\\_8](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/13/album/1531493703_414211.html#foto_gal_8)

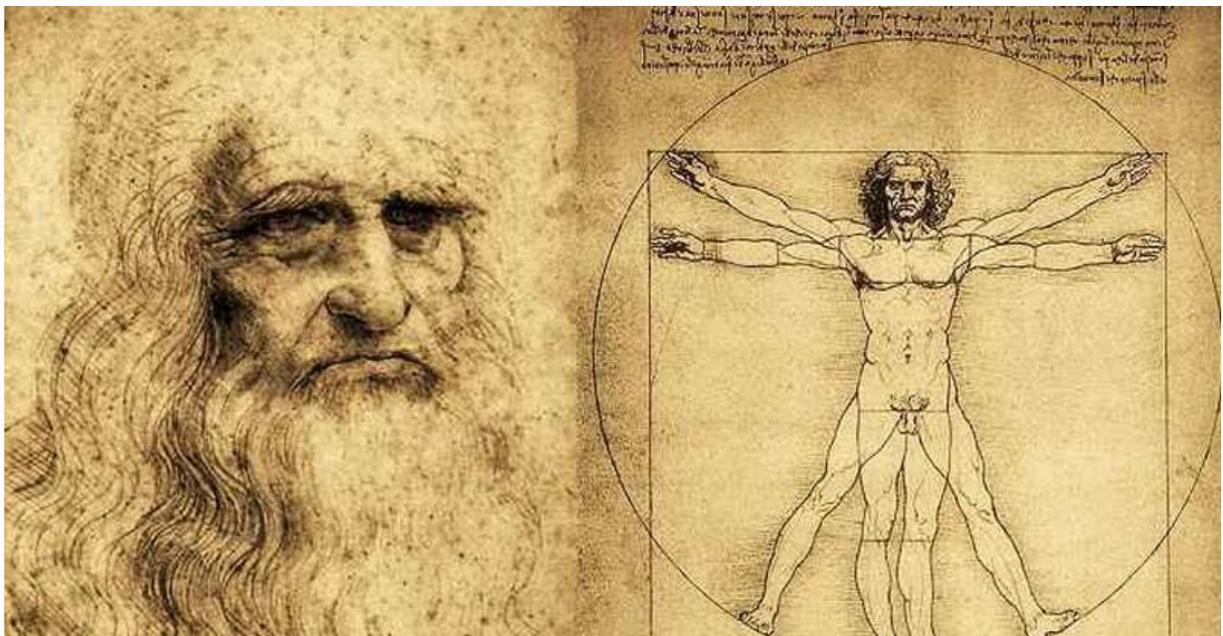
Figura 10 - O nascimento da Vênus, de Sandro Botticelli, entre os anos 1482 a 1485



Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/Tj5IcIJd9kY/UfCAFRG8IkI/AAAAAAAAABXQ/IkyeJwLgy1Q/s1600/Sans+titre.jpg>

Em certa medida, no decorrer dos tempos, o elemento mitológico grego insiste em estar presente, ou seja, a marca do retrato de figuras mitológicas como um modo de homenagear seus deuses, segue na busca pela perfeição ao retratar o corpo humano. Em especial, dois artistas predominam nessa condição, cada um com seu próprio estilo distinto: Michelangelo e Da Vinci. Ressalto: “Enquanto tivemos Michelangelo com obras como sua famosa escultura de Davi, além da Capela Sistina [...], Leonardo da Vinci foi por um caminho mais técnico dos estudos, que trouxeram importantes resultados para a anatomia.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE, s.d.). Enquanto um emblema:

Figura 11 – O Homem Vitruviano (por volta de 1490), de Leonardo da Vinci



Fonte: <https://jornal.usp.br/cultura/uniao-de-arte-e-ciencia-e-essencial-para-o-saber-dizem-pesquisadores/>

Mais especificamente no caso de Leonardo, por influência de seu mestre Andrea del Verrocchio, que insistia no aprendizado da anatomia para os seus alunos, desde os seus primeiros passos nos estudos de arte, sempre levou tal ensinamento. Mais tarde, estudou a obra de Marcus Vitruvius Pollio, intitulada *De Architectura*, juntamente com outros artistas da época. Nela, o autor usa cálculos matemáticos para definir o que seria um ser humano ideal no que concerne às proporções do corpo humano. A utilização desse recurso foi chamada de “proporção áurea”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> No texto da Academia Brasileira de Arte (2022), encontro uma explicação: “A proporção áurea, número de ouro ou número áureo é uma constante real algébrica irracional encontrada após a divisão de uma reta em dois segmentos de medidas diferentes. A parte mais longa da reta quando dividida pela menor parte deve ter resultado

Baseado no então número de ouro, Leonardo fez o seu desenho conhecido como o “homem vitruviano”, um dos exemplos de obra em que pintou nus, e isso fez crescer o interesse dele pelo corpo humano. Tanto isso se deu, que ele conseguiu autorização para dissecar cadáveres no hospital de Santa Maria Nuova, em Florença, e depois também em hospitais de Milão e de Roma, entre os anos 1510 e 1511. Em suma, quanto ao homem vitruviano de Da Vinci, do que era uma representação do original, mas que se perdeu, a obra, de 34x24cm, apresenta as proporções que colocam a proporção áurea em destaque. (Idem, s.d.). Para contextualizar, ou apenas para tentar compreender a importância do número ou da proporção áurea, muitas obras do Renascimento (por exemplo, a citada *Vênus* de Botticelli, e outras posteriores) fizeram uso dele.

No que se refere a Michelangelo, considerar o nu como um elemento de questionamento gerou tamanho impacto e exagero, tornando-se uma preocupação. Quanto aos conhecidos episódios, no que diz respeito aos afrescos pintados na Capela Sistina, destaca-se, nomeadamente, a parte do *Juízo Final* (1537-1541), em que o desfile dos nus chocou a nova concepção de arte.

Figura 12 - Teto da Capela Sistina



Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/conheca-detalhe-que-voce-pode-nao-ter-notado-no-afresco-da-capela-sistina-de-michelangelo/>

---

igual a quando se divide a reta completa pela menor parte da divisão. O resultado da divisão tem como valor a dízima periódica 1,6180339887... ou de forma arredondada 1,680”.

Diga-se de passagem, durante a própria execução da obra, o trabalho foi considerado inconveniente. Biaggio de Cesena, mestre de cerimônias do Vaticano, queixou-se ao Papa de que tantos nus indecentes não condiziam ao ambiente honorável de um lugar papal, sendo que eram mais condizentes e próprios a uma hospedaria ou termas a uma Capela do Papa. Ao que não se esperou, a pronta reação de Michelangelo o fez pintar *Minos*, juiz dos infernos, com o rosto de Biaggio, e com o acréscimo das orelhas de burro para compor a resposta. (TENDIMAG, 2012, s/p).

Na sequência, não por menos, a Congregação do Concílio de Trento decidiu cobrir as partes julgadas mais ofensivas do *Juízo Final*. Em 1559, o discípulo e, por assim dizer, amigo de Michelangelo, Daniel de Volterra, encarregado dessa missão pelo Papa Pio V, aceitou contrariado. Esse não foi um caso isolado. Séculos afora outros pintores foram chamados a assegurar o que entendiam como decoro. Noutro sentido, quando a obra final de Michelangelo na Capela Sistina teve as roupas pintadas nesse painel ao fundo, também havia um medo de que ela sofresse algum tipo de depredação ou ainda mais represálias.

## 2.2 O lugar das mulheres

Apesar de a forte repressão deixar seus rastros, o nu na arte seguiu e tornou-se tema obrigatório nas escolas pela Europa. Digo isso porque devido ao aspecto normativo desse tipo de estudo, as mulheres, por exemplo, eram proibidas de frequentar as aulas de artes. Nas palavras do historiador Karlheinz Lüdeking, citadas por Neher (2017): “Por questões morais, essa obrigatoriedade proibiu a entrada de mulheres nestes espaços. Em Berlim, somente a partir de 1918 mulheres poderiam estudar arte.” (NEHER, 2017, s/p.). O destaque feito pelo professor da Universidade de Artes de Berlim, Lüdeking, faz corresponder e trazer à tona tal escândalo, e no final do século XVIII e durante o XIX, diversas manifestações artísticas utilizaram o nu como meio de protesto.

Contrastante a essa proibição, a representação da figura feminina despida com ares de sensualidade já havia encontrado tanto autorização quanto adeptos na Alemanha, pelos nomes de Lucas Cranach, o velho (1472-1553) e Albrecht Dürer (1471-1528). O primeiro, por realizar algumas versões das ninfas reclinadas e vários nus eróticos inspirados em modelos da Renascença Italiana. O segundo, ao remontar um ideal de beleza da arte clássica, exercitou também o experimento das regras de proporção e noções de harmonia em estudos com corpos

nus, entre eles a água-forte *Adão e Eva* (1504). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2018).

Não se trata de simplesmente repensar os lugares das mulheres nas artes, entre os quais aponto a grande diferença do par de opostos – criaturas e criadoras – daquelas que não podiam estudar as artes, mas eram retratadas há muito tempo historicamente sob vários prismas. Assim, de acordo com Neher (2017, s/p), avançando no tempo, a nudez também serviu para contestar os padrões sociais e como um instrumento de um novo impulso, principalmente na década de 60 com as *performances* no campo da arte. Instrumentalizado, o tema do nu foi utilizado, deliberadamente pelas mulheres como artistas, no protesto contra a dominação masculina no cenário mais amplo das representações sexuais e desigualdades sociais e de gênero.

Trindade (2017, p. 46) lembra, sem dúvida, que ao longo da história, as concepções sobre o corpo, os temas e suas significações, até mesmo as “poses” características, remetem ao que deveria ser adquirido por cada um dos gêneros sexuais em termos de representação da nudez. A autora, Patrícia Trindade, nessa seara, reconhece o quão vasto é o universo das polaridades masculino/feminino. Dito isso, logo se instaura um desconforto por causa da delimitação de gênero e pelos termos utilizados, vinculados e contrapostos: de um lado, a virilidade, de outro, a efeminação, respectivamente, o heroico e o decadente. Disso para: “É uma nova era no Brasil. Menino veste azul e menina veste rosa” não se está distante. (HANCOCK, 2019, s/p).

No que tange à arte, do mesmo modo, as manifestações artísticas vão na contramão dos meros dualismos ou somente pela vertente maniqueísta. Dessa forma, o artista, a partir de sua autoria, manifesta-se além do que já foi estabelecido e instituído, portanto, em seu estilo e originalidade. De modo específico, os limites da arte são também assunto de interesse, assim como no caso do nu, ele pode ser usado como forma de protesto e de luta.

Na perspectiva de Neher (2017, s/p), e conforme o percurso que realizo, posso, em resumo, expor que a representação do corpo nu não foi apenas a consagração dos padrões de beleza, mas foi palco importante na quebra de tabus. Há, assim, na segunda metade do século XIX, o auge do alcance da nudez na história da arte, pois os impressionistas Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) tornaram-se nomes de prestígio. Os períodos futuros continuaram a conquista precedente e trouxeram uma gama de inspirações, tais como em Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973) e, além desses, a brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973).

Escolho destacar alguns artistas e obras para representar uma leva de trabalhos que estremeceram os costumes da época: até então não mencionado, Francisco de Goya (1746-

1828) pintou a obra *A Maja nua*, mas a ousadia dele custou um processo aberto da Inquisição Espanhola em 1797; a pintura *Olympia*, de Manet<sup>15</sup>, causou um dos maiores escândalos já registrados, e foi chamada de imoral e vulgar por conservadores, embora esteja entre os mais célebres nus da arte moderna; a crueza realista de Gustave Courbet (1819-1877) em *A Origem do Mundo* e sua centralização no órgão sexual feminino, uma das obras mais polêmicas da história da pintura, comprada pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Ei-las:

Figura 13 - A Maja nua (1795), de Francisco de Goya



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-maja-desnuda-francisco-de-goya/>

Figura 14 – *Olympia* (1863), de Manet



Fonte: <https://www.kobe-creative.com/musings/2017/10/9>

<sup>15</sup> O artista já havia chocado os franceses com outra obra sua, chamada *Almoço sobre relva*, o que fez Napoleão a considerar como um “atentado ao pudor”. (ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE, s.d.).

Figura 15 - A origem do mundo (1866), de Gustave Courbet



Fonte: <https://www.rfi.fr/br/franca/20180926-identidade-de-mulher-que-posou-para-nu-origem-do-mundo-e-descoberta>

No caso da arte brasileira do século XIX, ela também está cheia de nus, no entanto, as vastas representações têm significados divergentes. *Moema*, de Victor Meirelles (1832-1903), e *A Carioca*, de Pedro Américo (1843-1905), são consideradas alegorias da nação brasileira. Os nus também apareceram nos desenhos de Carlos Leão (1906-1983), Ismael Nery (1900-1934), entre outros. Victor Brecheret (1894-1955) esculpiu várias figuras femininas nuas, tal como *A Bailarina*, da década de 20. No século XX, Tarsila, já referida, destacou-se em obras modernistas, dentre elas o reconhecido *Abaporu*, assim como a famosa *Antropofagia*, ou ainda, *Batizado de Macunaíma*.

### 2.3 Efeitos controversos

Nesse mesmo século, a nudez foi um tema bastante utilizado pelas artistas mulheres. Um contexto como esse recebeu o surgimento de nomes do calibre de Carolee Schneemann, Valie Export e Marina Abramović. Sobre o trabalho de Marina, destaco uma de suas *performances* mais conhecidas<sup>16</sup>, *Imponderabilia*, de 1977, em que ela e seu então parceiro, Ulay, ficaram nus parados um de frente para o outro, distantes cerca de 30 centímetros, e encostados numa estrutura que representava uma porta. Para adentrar ao museu, os visitantes

<sup>16</sup> Com a *performance The Artist is Present* (2010), no Museum of Modern Art (MoMa) da cidade de Nova Iorque, Marina Abramović reconhece que esse trabalho resume todas as suas experiências como artista da *performance* em um único ato. Matteo Bonfitto (2014) escreveu sobre essa experiência tão particular: uma mesa, cadeiras e o desenvolvimento de ações por meio do olhar. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/F63gTggWHMsVzscVjpGY5tF/?format=pdf&lang=pt>.

precisavam passar pelo casal, mas dada a estreiteza do posicionamento de ambos, as pessoas só conseguiam passar lateralmente e, na escolha da passagem de frente ou de costas, foram confrontados com seus próprios possíveis preconceitos, interditos ou tabus. (NEHER, 2017, s/p).

Figura 16 - *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramović e Ulay



Fonte: <https://lesetincellesdesmots.wordpress.com/2013/12/20/marina-with-ulyay/>

No debate acalorado da última década, Lüdeking (s.d), professor da universidade alemã, citado anteriormente, enfatizou que a arte sempre precisa ser analisada a partir da mensagem que pretende transmitir, ou seja: “Coisas que acontecem na arte estão lá para serem observadas e interpretadas”. Na medida em que Neher (2017, s/p) ressalta essa última frase, enquanto também encadeou o seu pensamento ao escolher outra frase de Lüdeking, da qual respeitosa e pontualmente discordo, pois revela que o corpo nu não é mais um tabu na arte. Ele argumentou: “A nudez não causa mais um efeito subversivo ou provocativo, mas virou algo convencional”.

Embora Lüdeking não tenha elaborado esse pensamento olhando para o Brasil e nem o tenha feito com destaque para o século XXI, penso que essa argumentação não faz eco ao que tem acontecido no Brasil de hoje. No entanto, outro comentário do texto de Neher (2017, s/p) cai como um anel no dedo da minha hipótese neste estudo, já que para Pfisterer (s.d), a nudez ainda tem um grande potencial para causar polêmica, porque: “Depende muito do contexto cultural onde ela acontece. Neste caso, não só o contexto histórico que é importante, mas também o geográfico”.

Para refletir sobre isso, recorro ao escrito do sociólogo Alyson Freire, em *Nem toda nudez será castigada: Cruor<sup>17</sup> e a polêmica do nu* (2013), no qual sintetiza argumentos a serem recolocados nessa discussão: na sociedade brasileira, por exemplo, há formas de nudez que não somente são admitidas, mas são estimuladas. Freire (2013, s/p) refere-se à nudez industrializada de um corpo como mercadoria, isto é, do corpo produto de consumo, embora não seja esse “corpo mercadoria” em sua nudez que faz chocar e estranhar. Também é o tipo de nudez que não causa comoção por se tratar de um corpo nu exibido como objeto, sob a posse de um outro consumidor, com seu olhar invasivo. Dito de outro modo, quando posta numa relação de troca, a nudez chega até a ganhar ares de tolerável e, ainda, de aceitável. Textualmente, a escolha das palavras e questões fundamentam essa reflexão:

A reafirmação da dominação e posse sobre o corpo do outro é admitida e aceita em suas formas mercantis e afetivas. Os mesmos que esperneiam horrorizados contra o ‘atentado ao pudor’ [...] são os mesmos que ‘comem’, invadem e despem com os olhos os corpos cobertos das mulheres nas ruas. Portanto, onde então reside o problema da nudez, pelo menos daquela que suscita repúdio e incompreensão? O que aflige e perturba os espíritos conservadores é esta nudez que ousa se colocar como protagonista, como força viva e afirmativa capaz de provocar mais do que sensações orgânicas e pensamentos sexuais superficiais de subjugação e apossamento [...]. É isto que assusta, porque a nudez assim mostrada desestabiliza hierarquias e a dominação das normas e do regramento cotidiano. É este potencial transgressivo da nudez, capaz de revelar a hipocrisia e arbitrariedade de nossas convenções e o disparate de nossas neuroses o que de fato atemoriza profundamente os desprezadores do corpo. As artes redimem o corpo envergonhado de si dos moralistas. O corpo nu é rebelião. E, na arte, a nudez jamais será castigada. (FREIRE, 2013, s/p).

Considero, assim, toda a potência da escrita de Freire, visto que entre o histórico, o cultural e o geográfico, instauraram-se dualismos ligados a um conjunto de binarismos permanentemente em oposição, como natureza e cultura, razão e emoção, feminino e masculino, mas desatualizados em suas formas de expressão nas subjetividades dessa época.

## 2.4 O nu feminino e o nu masculino

Conforme tenho defendido, não teria sido diferente na história da arte, houve um conjunto de ações que naturalizaram as relações sociais do sexo. Aliado a isso, tais condutas socioculturais costumam ser fortalecidas na exploração da ideia de antagonismos, tanto do gênero quanto nas sexualidades, desenvolvida por meio de binarismos de representação da

---

<sup>17</sup> Cruor é o nome de um grupo de arte contemporânea que, por ocasião da Semana de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), realizou uma intervenção artística chamada “Corpo Livre”. As repercussões da apresentação na lateral do prédio do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) confirmam como a nudez ainda choca e afronta. (FREIRE, 2013, s/p).

identidade da mulher e do homem. William da Silva e Rosa Blanca (2018) utilizam o comentário de Laurettis (1996) para afirmar que as identidades feminina e masculina se sustentam nas narrativas sobre o que se convencionou considerar, necessariamente, para ser uma mulher ou um homem. É importante discernir a estruturação disso, pois, para os mesmos autores, a construção dessas figuras por diferentes mídias e tecnologias (produções cinematográficas, literatura, com destaque para a história da arte neste momento da tese) funcionam como dispositivos que operam dicotomias e representações.

Se não fosse a própria contestação crítica na arte, uma vez que o dispositivo de visualidade engendra afetos e desejos no campo artístico, muito pouco teria sido feito contrariamente ao discurso hegemônico na história da arte. Por isso, novas propostas marcadas pela arte *gay* e pela entrada do feminismo, colaboraram imensamente para repensar os temas no debate concernente ao gênero, às expressões sexuais e seus representantes simbólicos. Incontestavelmente, quanto ao nu, sobre a nudez nas exposições: “[...] tradicionalmente se fundamentam na produção de visualidades sobre o corpo feminino. A naturalização do tema ofusca a diversidade e coloca em segundo plano a diversidade e as dimensões das masculinidades.” (SILVA; BLANCA, 2018, p. 6).

Mais do que isso, de acordo com Silva (2019, s/p), a percepção do masculino e do feminino com relação aos corpos nus, acabam por influenciar no modo com eles são vistos, inclusive na associação à sexualidade, que, entre eles, acontecem de maneira diferenciada. É impressionante como o nu feminino existe para promover as fantasias eróticas, e, ainda hoje, nota-se a imposição há muito tempo quanto às associações ao corpo da mulher como objeto de desejo. Exemplifico: para o autor, “o errôneo ícone do carnaval brasileiro” nos anos 90 e 2000, a personagem *Globeleza*, exibida pela Rede Globo de televisão, teve a sua nudez naturalizada na TV aberta.

A passista que sambava nua com o corpo parcialmente pintado e adornado com purpurina, não ocasionou pudor nas famílias pelos filhos verem a cena dela nua. Porque seu corpo foi exatamente concebido como uma nudez para representar o desejo, ou para conquistar o corpo daquele ideal físico e, por consequência, também povoar o desejo das pessoas. De fato, convém ressaltar como o nu feminino sempre esteve associado ao desejo, mas, por isso mesmo, os corpos das mulheres não estiveram isentos de sofrer equivocadas percepções.

Em contrapartida, no que se refere à nudez masculina, Torres (2016) afirma que o nu masculino repercute mais que o nu feminino na sociedade brasileira. Há alguns fatores associados, desde o fato de que não foi uma nudez naturalizada pelos meios de comunicação de massa, ao receio da exposição de sua genitália (a avaliação ou o julgamento do tamanho

do órgão masculino), a difusão da nudez masculina como opressora e violenta pela cultura do estupro etc. Isso quer dizer que a nudez nos homens carrega seu tabu específico, desviante, desnecessária e exageradamente mal interpretada como um ato homossexual. Assim sendo, houve: “[...] uma supervalorização ao nu feminino que alimentava os desejos do homem, enquanto a nudez masculina era vista como um ato desnecessário e que sua exposição estimularia esse comportamento homoafetivo.” (SILVA, 2019, p. 42). Na Áustria, por exemplo, um cartaz com nu frontal de atletas para uma exposição no Museu Leopold de Viena, assinado por Pierre e Gilles (2006), também causou polêmica, a ponto de ser coberto pelo próprio museu:

Figura 17 - Cartaz de divulgação da Exposição Nackte Männer – Von 1800 bis Heute, Vive La France (2006), de Pierre et Gilles



Fonte: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13541/8318>.

A partir disso, é possível admitir que existe uma aceitação diferenciada sobre a nudez nas representações de gênero por meio da arte. O feminino e o masculino são abordados diferentemente, e nessa distinção, a nudez das mulheres não causa tanto espanto, nem é considerada abjeta. (SILVA; BLANCA, 2018, p. 8). Isso ocorre porque a nudez banalizada, idealizada e explorada pela indústria midiática, é a nudez feminina. Se o objeto de estudo fosse realmente um exame detalhado do discurso canônico da história da arte, essa também

seria a constatação. Rapidamente, pelo exame de Archer (2001, p. 136), a história da pintura revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino. E, ademais, as maneiras de objetificação do desejo ao corpo nu centra-se na figura do artista heterossexual: dominante, *voyeur* e ativo.

Na leitura de Santos (2002, p. 5) os múltiplos e vastos territórios de incursão da arte contemporânea fizeram se manifestar, em certa medida, novas falas sobre a diferença, num comprometimento que sobrepuja os ditos veiculados pela banalização do que se chama de cultura midiática. Em suas palavras, de uma trilha na qual percorre tanto a arte feminista dos anos 1970, quanto a arte homoerótica dos anos 1980: “O mundo pós-AIDS e globalização cultural já não pode ser mais explicado somente pelas noções que circundam o *universo masculino, heterossexual, branco e europeu.*” (SANTOS, 2002, p. 5). E assim o encaminhamento da arte converge para um papel proeminente e transparente do seu olhar.

## 2.5 Olhar com *performance*

Desse modo, ainda para Santos (2002, p. 5), ao trazer à baila novos olhares sobre a rigidez de um mundo, o sistema de arte (incluo aí as ações, as *performances* e os *happenings*) revisa o que é o convencional, mas também não se exime de reproduzir banalidades. Malgrado a possibilidade da reprodução da “virilização dos costumes”, hoje o termo utilizado poderia ser colocado como uma característica “tóxica”, o reposicionamento da nudez abre um trânsito cada vez maior, porque pouco importa os papéis sexuais incorporados.

Noutra ponta de fragmento do caleidoscópio artístico, detidamente sobre o contexto performático, as *performances* no campo das artes também ocupam uma terra desnaturalizada e transgressora para a própria arte. Roselee Goldberg, em seu livro *Performance Art* (2012), a partir dos movimentos modernos futuristas, além do mais, coloca a *performance* como uma prática de expressão artística instituída na década de 1970, num contexto pós-moderno de crítica aos modelos impostos pelo capitalismo. Assim sendo, segundo Yzumizawa (2020, p. 13-14), tal prática artística se estabeleceu dentro de um contexto que propõe “práticas desviantes”. Portanto, nessa prática, é notável um ambiente situado por discussões políticas, assim como uma prática de arte conceitual do “ao vivo”, na qual se exige a presença de corpo do artista em sua efemeridade como elemento político. De outra forma, Renato Cohen, no seu livro *Performance como linguagem* (2013), ao afirmar seu caráter irresoluto, cerca a *performance* do fator cênico e preconiza: “[...] apesar de sua característica anárquica e de, na

sua razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica.” (COHEN, 2013, p. 18).

Aludo, assim, ao acontecimento performativo da nudez, com a mesma pergunta realizada por Francisco Fernandes (2021, p. 79), com a qual intenta a contestação do *status quo* e o convencionalmente estabelecido: qual é o problema da nudez, se nascemos nus? No texto de Oliveira (2019) encontro a afirmativa de que a *performance* é um dos gêneros artísticos que melhor e mais utilizou o nu como uma ideia, um conceito, ou como um mecanismo para desconstruir os padrões dos corpos social e cultural. O autor, com efeito, também reconhece que a linguagem da *performance* é mais engajada politicamente.

Schechner (2003, p. 32-33) atesta que a nudez se tornou um choque surpreendente na arte, porque nunca tinha sido usada em espaços reservados pelas ditas grandes companhias sérias de artes performáticas. Por exemplo, antes disso, na América do Norte, as pessoas somente viam corpos nus em casas ou em banheiros de clubes de ginástica. É interessante acompanhar esse raciocínio argumentativo, já que o chocante (*avantgarde*, no original), quase sempre, é uma recombinação de situações conhecidas. Ou ainda, o novo aparece como o deslocamento de condições de um lugar no qual é esperado e aceitável, para um espaço ou circunstância em que ele passa a ser inesperado e inaceitável.

Foi por isso que a nudez causou grande comoção quando começou a ser utilizada de forma mais ampla pelas artes performáticas a partir dos movimentos dos anos 60. Desse modo, a justificativa para o pioneirismo da nudez no teatro sério era a de que nele a nudez era artística e não erótica. Todavia, ao lembrar da atualidade do país, acrescento:

[...] no Brasil atual o nu na *performance* ainda gera escândalo. Embora o nu tenha se disseminado para outros lugares que não os banheiros públicos ou as casas, ainda são encontradas problemáticas diversas no modo como a sociedade lida com ele. A iniciar pelo fato de que ainda não se sabe distinguir a nudez artística da erótica, ou mesmo dissociar erotismo de nu. Enfrenta-se, portanto, ainda hoje duas dificuldades capitais: ausência de educação estética e a visão moralista sobre a arte. (OLIVEIRA, 2019, p. 6).

Na ótica de Mendes (2012, p. 61), do final do século XX ao início do século XXI, intensificou-se a “cosmetização” e “sacralização” das imagens de corpo, e isso tem chamado a atenção da crítica pelas consequências geradas na sociedade. Pelas lentes de Gilles Lipovetsky (2018, p. 123) quanto mais se estabelecem os ideais de personalidade e autenticidade, mais se deflagra o imperativo da permanência esbelta e jovem. Nesse sentido, quanto à imagem de um corpo nu, independente da sua idealização e da sua realidade, ela jamais será um corpo neutro.

Isso porque as imagens também incorporam diversos discursos, e eles serão lidos a partir de um determinado código.

O esforço, entretanto, é flexibilizar os hábitos de percepção das pessoas, porque a leitura de qualquer imagem está atrelada ao conhecimento, por menor que seja, de um código. É o que assevera Mendes (2012, p. 61): “Esse código nos é apresentado já nos nossos primeiros anos e vamos aperfeiçoando o domínio sobre ele ao longo da vida (durante o nosso processo de socialização)”. Portanto, o corpo na arte não encontra a sua própria neutralidade, já que revela cada narrativa e cria ou reforça sentidos numa ou noutra interpretação, dependente dos hábitos perceptuais das pessoas.

Dessa forma, uma pessoa regida pelo código do qual se faz participante, lê o mundo e espera nela mesma, a leitura da ideologia que a atravessa. Partilho, assim, a ideia de que a percepção da nudez não é neutra, porque: “[...] ela se dá por meio de uma interpretação e a interpretação depende dos hábitos perceptuais das pessoas: o que vemos quando olhamos para alguma coisa depende do que vimos antes.” (SVENDSEN, 2010, p. 87). O revolucionário da nudez na *performance*, então, está diante de todos os tabus relacionados ao corpo humano.

## 2.6 Corpos desvelados?

Estou ao lado de Oliveira (2019, s/p) para ressaltar que o corpo nu está inserido numa cultura altamente polissêmica. Na história do corpo, para Michel de Certeau (1982): cada sociedade tem “seu” corpo, assim como tem sua língua. (2002, p. 408). Tanto a sociedade quanto a cultura, na verdade, agem sobre os corpos para construir uma variedade de modelos assimiláveis aos indivíduos.

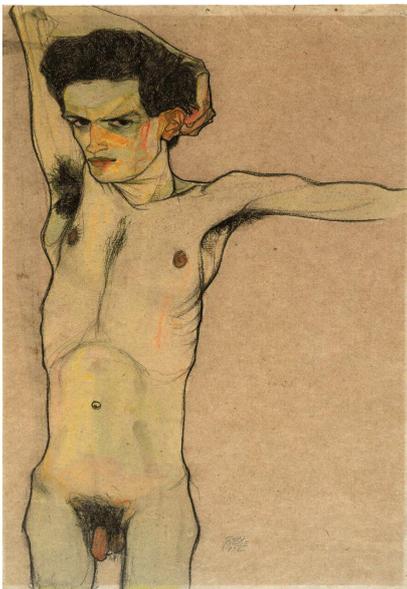
Penso também que a efervescência artística no século XIX produziu algumas elucidaciones em torno disso: artistas como Gustave Klimt (1862-1918) e Egon Schiele (1890-1918), pintores que provocaram escândalo na Europa com obras de nudez, retrataram corpos numa rede de incursões artísticas gráficas grotescas e contrárias as convenções da pintura acadêmica. Léa Silveira (2018, p. 98), ao recuperar a tensão entre dois trabalhos deles, afirma: “Suas obras podem ser vistas como signos de uma amplitude de contexto cultural [...] uma ruptura da nudez para com a extravagância [...] o que corresponderia a uma potência mais ampla de deslocamento e disrupção relativamente à ordem social estabelecida”. Dois exemplos:

Figura 18 - Nu sentado (1914), de Gustav Klimt



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Gustav-Klimt/1186376/Nu-sentado,-ca-1914-1916..html>

Figura 19 - Autorretrato nu com braço torcido na cabeça (1910), de Egon Schiele



Fonte: <https://issuu.com/falonart/docs/falo11/s/10341336>

Ainda uma nota a mais sobre Klimt e Schiele: a jornalista Cath Pound (2018, s/p) diz que, à primeira vista, existem poucas semelhanças entre os pintores austríacos, o que, porém, não impede associações entre ambos. Klimt foi reconhecido pelos retratos sensuais no apogeu

da elite de Viena; e Schiele, por sua vez, quase 30 anos mais novo, chocava e escandalizava o público da época com uma notoriedade baseada na forma como representava o corpo humano. Portanto, entre o mestre e o discípulo, havia uma amizade ao longo da vida e uma apreciação mútua.

Seja como for, como bem observa Priscilla Danielle Gonçalves de Paula (2017), o nu acadêmico e tradicional entrou em decadência no final do século XIX. A cultura, então, não se afirmava mais sobre a ideia de um homem universal. Isso perdeu o sentido. Novamente, remeto ao início do século XX, pois tudo o que diz respeito aos sistemas de representação do corpo se modificou. Nas palavras da autora: “O que resta é o corpo concreto, posto à vista, sem a proteção da tradição.” (p. 147). Na ótica de Elaine Moraes (2012, p. 70), houve um processo de destruição da figura humana na arte moderna. O corpo, assim, submeteu-se a tantas alterações, que acabou por se tornar muitas vezes irreconhecível.

Pontualmente, essa descentralização começou a surgir na modernidade. Nomes como o de Marcel Duchamp (1887-1968) e suas manifestações de Rose Selavy; Man Ray (1890-1976) com suas experiências fotográficas de retratos e autorretratos; e as terríveis bonecas de Hans Bellmer (1902-1975), todos exemplos daquilo que ultrapassou a tradicional representação de nus. No século XXI, *La Bête* é a sequência das proposições artísticas voltadas para o corpo que ultrapassaram a tradição na representação de nus. Antes dela, obviamente, artistas contemporâneos também usavam os corpos como plataforma, ainda num momento de não estabelecimento da *body art*.

Segundo Paula (2017, p. 148-149) relembro alguns deles: Pierro Manzoni (1933-1963), em 1958, produziu “esculturas pneumáticas” sob a forma de 45 balões, em que Manzoni poderia vender a sua expiração; em 1960, Manzoni imprimiu suas impressões digitais em ovos cozidos que assim apresentados, logo foram devorados em 70 minutos pelo público presente na exposição dele; também foi o mesmo artista que escolheu algumas pessoas como trabalhos de arte ambulantes e, entre elas, estava o escritor italiano Umberto Eco; no ano seguinte, em 1961, Manzoni produziu as ilustres provocadoras 90 latas de *Merde d'artista*; no mesmo ano, ele também realizou exposições de pessoas nuas; além disso, noutro exemplo, instituiu um “pedestal mágico”, do qual uma pessoa poderia se servir para tornar-se uma obra de arte caso ali subisse. Outro artista, chamado Yves Klein, com “Salto no Vazio”, torna-se um emblema do início da arte gestual e corporal, considerado pelos críticos atuais, o precursor da arte performática. Ainda em Klein, as “Antropometrias do período azul”, mostram modelos nuas cobertas de tinta azul que marcavam a superfície tal qual pincéis vivos.

Direta ou indiretamente, ou ainda, periféricamente ao paradigma do nu artístico, após a

década de 1950, o corpo é mesmo ampliado: novas possibilidades discursivas geraram diversas abordagens e releituras poéticas. Nas palavras de Paula (2017, p. 149):

Entre elas, e a mais importante deste período, está a migração do corpo representado ao corpo do próprio artista. Amélia Jones (2000) nos pergunta por que o corpo, mais especificamente o corpo do artista, só vai aparecer na arte a partir da década de 1960? Segundo a autora, até a modernidade, o corpo do artista estava deliberadamente separado da experiência produtiva intelectual e poética, apartado da produção artística, não podia ser visto e sequer existia como possibilidade ou acontecimento artístico.

Para o que me interessa nesta discussão, é preciso dar relevo à migração de um corpo representado ao corpo do próprio artista. *La Bête*, por sinal, contempla tal representação, na qual o corpo é ativado e passa a ser instrumento. Não por acaso escolhi mencionar Amélia Jones (2000), porque vejo através dela o cuidado da fundamentação dos ensaios poéticos que passaram a trabalhar e apresentar a abordagem do corpo do próprio artista. Assim como também noto toda a gama de questões políticas e conceituais deixadas de fora desse debate. Nas palavras de Jones (2013), em entrevista para Frey: “Isso ajuda a restabelecer a presença das mulheres, homossexuais, artistas negros – artistas que, muitas vezes, voltavam-se para a *body art* para explorar acionadores de questões políticas (e conceituais)”.

Dessa forma, ainda com a colaboração de Paula (2017, p. 149-150), demonstro como o modernismo tratou de esconder o corpo que, na pós-modernidade, tornou-se palco da subjetividade, da sociabilidade, lugares em que o público e o privado puderam se encontrar. Ênfase: não se pode negar de que foi político o desenvolvimento conceitual das primeiras manifestações das artes do corpo.

## 2.7 Diferentes tipos de nudez: projetos de arte

É possível ver a exposição dos corpos em suas partes e dimensões, antes negligenciadas pelo inusitado ou profano, até mesmo para a arte). Segundo Sibila (2015, p. 173) não há somente um tipo de nudez, e sim diversos tipos de nu. Tamanha distinção confere atenção para as transformações significativas dessas representações que atravessaram a história das manifestações artísticas ocidentais. Para a autora mencionada, Sibila (2015, p. 173), enquanto um emblema, a idealização do nu plasmado nas infinitudes de telas e esculturas ocorria desde os tempos em que a rigidez dos preceitos morais condenava a exibição de corpos nus de carne e osso.

Nas leituras de Jacqueline Siqueira Vigário e Anna Paula Teixeira Daher (2020, p. 128-

129), a arte vive atribuições, desde a sua originalidade, autonomia; com o questionamento da modernidade na história da arte, cuja abertura rompeu fronteiras, o cultural e o plural, assim como o fragmentário, passaram a se conectar e trabalhar com seus objetos associados num universo mais amplo: da antropologia à sociologia, psicanálise, psicologia (ainda assim preservando a singularidade desses objetos). Nesse campo do qual se pode ler uma crise paradigmática, as autoras destacam, pelas lentes de Lyotard (2009), a chegada do pós-modernismo: crise generalizada dos determinismos que há duzentos anos legitimava os saberes da humanidade; contrariamente ao que acreditavam os iluministas, a arte e a ciência não romperam com padrões estéticos religiosos para atuar no âmbito da moral e da justiça, nem enriqueceu a vida cotidiana e ampliou visões de mundo; e sim, a arte se institucionalizou com profissionais especializados.

Apesar de a arte na atualidade passar por mudanças no modo de vivenciá-la como um experimento estético artístico, há uma enorme distância entre o que se compreende como arte contemporânea e as experiências estéticas de um recente passado conhecido pela arte moderna. Convém frisar: “A arte contemporânea há muito deixou de ser moderna, e talvez seja essa uma das nossas dificuldades em nomeá-la no tempo. No presente o mundo das artes é definido por um enorme pluralismo [...]” (VIGÁRIO; DAHER, 2020, p. 129). Presumo, portanto, que toda pluralidade exige um repensar constante na forma de lidar com a arte, principalmente no que concerne ao envolvimento institucional. A partir do que expõem as pesquisadoras citadas, Vigário e Daher, entendo e faço repercutir que o termo pós-modernismo conseguiu abarcar gêneros e formas de sensibilidade coletivas.

Também é preciso considerá-las diante de um cenário propagado pelas ideias conservadoras e de perfil autoritário, tal como o que se instalou no país nos últimos anos do século XXI. Christian Dunker, na primeira seção “Pós-modernismo e Pós-verdade” do livro *Subjetividade em tempos de pós-verdade* (2017), levanta questões importantes, a meu ver, para o estado presente das artes no mundo. De início, Dunker ressalta essa primeira associação do pós-modernismo e da pós-verdade: “O que entender por verdade quando se lhe acrescenta este prefixo que a aposenta: a pós-verdade? A pergunta parece ser uma reedição da controvérsia dos anos 90 acerca da natureza do pós-modernismo.” (p.11).

Sobre isso, de acordo com Dunker (2017, p. 13), a pós-verdade seria uma espécie de “segunda onda do pós-modernismo”; porque alguns consideram que o discurso da pós-verdade corresponde a uma suspensão completa de qualquer referência a fatos e verificações objetivas (embora o fenômeno seja ainda mais complexo). Se realmente a pós-modernidade, conforme atribuiu Dunker (2017, p. 40), é a condição a partir da qual a pós-verdade pôde surgir de uma

reação regressiva, vejo a consonância da escrita do psicanalista em sua demonstração da pós-verdade, de expressão nacional, ligada à emergência de um novo irracionalismo brasileiro. Nas próprias palavras de Dunker: “[...] com sua disposição predatória contra professores, estudantes, artistas, aposentados e demais ‘parasitas’ que não sabem o ‘valor do trabalho’ e que não aceitam as ‘verdades óbvias’ [...]” (2017, p. 39).

Sendo assim, não seria diferente com os lugares da nudez nessa estória. Não foi diferente com *La Bête*, uma performance artística realizada dentro de um museu, na qual a própria nudez do artista também foi polemizada a partir da participação da criança. Talvez seja impreciso dizer que o nu artístico tão comum desde sempre no percurso histórico da arte, tenha sido simplesmente esquecido pelas mentes detratoras. Não me parece ser esquecimento o que está em jogo, e sim a desinformação. Mas também não é essa a única razão. Ocuparei-me a analisar no próximo capítulo: as opiniões desenfreadas e descontextualizadas sobre o corpo nu de Wagner Schwartz em *La Bête*.

### 3 CAPÍTULO TERCEIRO

#### 3.1 O avesso da informação: a divulgação de notícias atribuídas ao corpo nu da *performance* no episódio do MAM-SP

Respeitando a memória do leitor, enfatizo que no final de setembro de 2017, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) proporcionou a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, em cuja curadoria estava a *performance La Bête*, de Wagner Schwartz. Segundo Luiz Camillo Osorio (2018, p. 199), curador do evento, o diálogo com a obra de Wagner remeteu à proposta de discussão da atualidade de um texto de Hélio Oiticica de 1967 e aos 50 anos da Tropicália. *La Bête* não estava sozinha nesse projeto. Fez parte de um conjunto de outros trabalhos expostos naquele 35º Panorama. Dentre os objetivos, também estavam: a importância da liberdade de expressão; o papel pedagógico dos museus; e, inclusive, os modos diversos de lidar com a nudez. Quer dizer, em que ocasiões a arte convoca a pôr em causa as convenções e formas de vidas cristalizadas?

Para o curador, a escolha de *La Bête* para o 35º Panorama se deu por sua relação direta com o corpo e o espectador. O texto de Hélio escolhido para ser discutido e chamado *Esquema Geral da Nova Objetividade* é visto como um divisor de águas para os novos critérios críticos e poéticos no campo da arte contemporânea, principalmente a partir do desencanto geral com o dito “projeto moderno”. Se por um lado, destaca Osorio, o texto derivava de um contexto específico brasileiro, por outro, suas considerações ultrapassavam qualquer delimitação geopolítica, porque apontavam para os desafios inerentes ao fazer artístico. Desse modo, considero importante sintetizar: “As seis tendências discutidas neste texto abriram caminho para uma discussão do contemporâneo no que diz respeito às relações entre arte, política, cultura popular, produção coletiva, experimentação.” (OSORIO, 2018, p. 199-200).

Nessa mesma perspectiva, convém dizer de que maneira Osorio foi apresentado ao trabalho de Wagner para que pudesse escolhê-lo para o Panorama. Foi Lia Rodrigues quem apresentou Osorio à *La Bête* e, quando começou a pensar esse projeto, o primeiro nome para conversar não poderia ser outro. Pareceu-lhe fundamental discutir o campo da dança com o intuito de acompanhar a “linha evolutiva” da arte brasileira. Isso porque juntaria a participação Neoconcreta e o frágil-potente corpo performático, sendo a dança uma linguagem artística na radicalidade de sua questão física, sobretudo pela ação do corpo. Entre gestos não necessariamente virtuosos, mas hesitantes, a força expressiva da fragilidade se mostra e assume limites.

### 3.2 “Devir-bicho”

Retomo assim a apropriação do *Bicho* de Lygia em *La Bête*, sem esquecer das constantes diluições dessa obra, lembradas por Osorio (2018, p. 200), afinal de contas, algumas imposições institucionais e comerciais a excluíram especialmente de sua dimensão participativa. Não é exagero elucidar o “devir-bicho” de Wagner, uma vez que o artista se mantém no máximo de sua tonicidade para sustentar os movimentos que lhe são impostos pelos outros. Quem participou, por assim dizer, ao vivo, ou assistiu as diferentes imagens em seus excertos disponíveis no *YouTube*, encontrou-se de uma forma ou de outra com as seguintes observações: “As imagens mostram espectadores, em momentos distintos, interagindo com o corpo, a serviço de uma obra artística que só se realiza por meio da interação e intervenção de membros do público ao esculpírem-na conforme seus desejos.” (BRANDÃO; DIAS, 2020, p. 29). Respeitosamente, porém, não podemos esquecer que não se trata de uma escultura, pois é preciso pensar num não-objeto.

Assim, retorno à abertura da exposição do MAM, na qual a *performance La Bête* foi apresentada (embora ela já tivesse sido encenada antes em diversos eventos e espaços culturais). O curador, Luiz Camillo Osorio, a propósito, contou que desde o início em que houve a decisão por levar *La Bête* ao Panorama, Wagner e ele pensaram em como desdobrar a *performance* no decorrer do período expositivo. Várias possibilidades foram discutidas, o que provocou alguma troca de mensagens. Acabou por ser definido apresentar no curso da exposição somente uma edição em vídeo da *performance* em um monitor e, além disso, deixar o quadrado de papelão no qual ocorreria a *performance*: “[...] como a memória do corpo ausente, uma espécie de vazio impregnado.” (OSORIO, 2018, p. 201).

No entanto, *La Bête* ocupou todo o desdobramento do Panorama. Seguindo o procedimento da sinalização que informa aos visitantes sobre a nudez do *performer*, *La Bête* transcorria em seu ideário performativo, mas após a publicação de um vídeo da apresentação no MAM-SP, o artista Wagner Schwartz começou a ser hostilizado. Chamo isso de “episódio do MAM-SP”, em que até mesmo pessoas sem qualquer ligação com as artes ou com a história da arte podem lembrar vagamente a narrativa a partir da imagem de nudez e da presença de uma criança (no recorte, acompanhada da mãe) durante a *performance*. Refiro-me, mais especificamente, ao episódio da noite de 26 de setembro de 2017. Nesse, os ataques sofridos pelo *performer* começaram a partir do dia 29 do mesmo mês e respectivo ano.

### 3.3 Relato episódico

Farei, neste caso, um relato dos acontecimentos: um dos espectadores, presentes na sala de *La Bête* fez um vídeo e o publicou em sua rede social como um convite para irem ao MAM apreciar os trabalhos. Tratava-se então de uma pessoa ligada às artes. Entretanto, terceiros se apropriaram do vídeo, editaram, cortaram, e apenas deixaram a parte final da apresentação. Momento em que uma criança de 4 anos, do gênero feminino, engatinhando, aproxima-se do artista. Na cena, o *performer* Wagner Schwartz, está deitado, de barriga para cima com os olhos fechados, tendo ao seu lado, ajoelhada, a mãe da criança (mulher que também é artista e inclusive amiga de Wagner). (NOBREGA, 2021, p. 41).

Essa é a descrição do cenário que antecede a chegada da criança que se aproxima do *performer* e começa uma mínima interação com ele, a saber: ela toca rapidamente os dedos da mão esquerda do artista, contorna-o, novamente engatinhando, e já se retirando da cena. A mãe dela a chama enquanto aperta o tornozelo direito de Wagner. A criança observa, e repete o gesto da mãe no tornozelo esquerdo do artista. Sem abrir os olhos, ele levemente sacode os pés; então ambas, pressionam, digamos assim, o “artelho” do artista. A criança então retira-se por trás da mãe, que a observa a todo tempo, enquanto esta segue interagindo em *La Bête*. (Id., 2021, p. 41). Eis aqui uma tentativa de detalhamento desse trecho da *performance*.

Nunca é demais evidenciar e restituir o contexto da *performance* e, para tanto, os comentários de Osorio (2018, p. 198) vão ao encontro da evidência e da restituição: a) convém explicitar que a *performance* acontecia em um museu; b) havia sinalização sobre a nudez, logo, todos ali estavam cientes disso e ninguém era obrigado a assistir a *performance*; c) a criança estava acompanhada dos pais ; d) a nudez, na performance em questão, não tinha nenhuma natureza ou apelo sexual, erótico, muito menos pornográfico; e) ela só aconteceria na noite de abertura, justamente por fazer referência aos *Bichos* de Lygia, uma obra histórica da arte brasileira; f) esse diálogo remetia à proposta da curadoria (já mencionada) e ao conjunto dos trabalhos expostos naquele panorama – que explicava o texto de Hélio Oiticica – e como homenagem, propunha uma mostra com os atuais artistas que conversam com os pensamentos de vanguarda.

No entanto, o que se seguiu, como já enunciei, não se levou em conta o contexto. Nobrega (2021, p. 41) preconiza que pelo fato de Wagner Schwartz estar nu e de ter sido assistido, presenciado e tocado por uma menor de idade o artista foi vítima de um volumoso número de ataques virtuais acusatórios. A imagem dele, por exemplo, difundiu-se vinculada com uma tarja que, num primeiro momento, indicava: “Aquilo não era arte”. Aqui é muito

importante situar de onde partiram os ataques: eles surgiram de bancadas religiosas e da extrema direita, chegando até a direita moderada, que fizeram questão de inflamar os ataques e a abrangência da exposição de Wagner Schwartz, incluindo o ex-presidente da República no mandato de 2019 a 2023.

Com relação à audiência internauta, o recorte audiovisual de aproximadamente 60 segundos, porque não contempla a integralidade da obra e do rito artístico e performático, gerou múltiplas, diversas e complexas reações. Assim, parte desse público colocou o artista: “[...] diante da feroz arena do tribunal das redes sociais digitais como pedófilo.” (BRANDÃO; DIAS, 2020, p. 29). É difícil mesmo compreender esse fenômeno no intrincado jogo que se estabeleceu a partir da viralização das imagens do MAM, mas também para além delas. Mesmo que se possa observar como a *performance* foi rapidamente desapropriada da sua contextualidade e, em outras palavras, recontextualizada a partir de tantos parâmetros e significados, resta ainda uma grande dificuldade de apreensão da realidade.

Pareço escrever algo semelhante ao estranhamento da incompreensão e estarecimento do curador do projeto frente às acusações que surgiram. Ele, de início, oferece o silêncio como resposta, não porque lhe faltassem palavras, e sim por ter sido paralisado e focado na necessidade de responder à justiça e ao Senado Federal diante dos ataques. Osorio (2018, p. 197) conta que, por um lado o trauma cala, por outro, há o imperativo da concentração para junto aos advogados, oferecer uma resposta serena e objetiva às acusações que emergiram. Não conseguiria reproduzir tão bem o modo de se posicionar quanto ao exposto nesta passagem:

O mais difícil nisso tudo era encontrar um modo razoável de falar sobre o que se passava sem cair na armadilha retórica de aceitar os termos das narrativas daqueles que nos acusavam. A leitura que se disseminava do que era a *performance La Bête* estava completamente deslocada do seu campo semântico. Ao mesmo tempo em que precisávamos redefinir os termos do debate, não podíamos escapar do compromisso de ter que atuar em outro campo, indo além daquele que estávamos habituados. Não discutíamos com especialistas em arte, nem com um público minimamente sintonizado com este jogo de linguagem. Entrávamos em outro território e não dava para recuar. Muitas vezes os trabalhos produzem deslocamentos e nos convocam para o inesperado. Este foi um caso radical, atravessado por um nível de intolerância difícil de digerir. (OSORIO, 2018, p. 198).

E o que dizer do que foi vivenciado pelo coreógrafo Wagner Schwartz? O artista recebeu mais de cento e cinquenta ameaças de morte. Os efeitos disso foram incontornáveis. Segundo Rodrigo de Santana Gonçalves (2022, p. 68), a midiatização do caso não ocorreu de forma branda: o manipulado registro em vídeo pela câmera de um celular compartilhado nas mídias digitais tornou-se incendiário. Nesses casos, como é de costume nas situações de

compartilhamento massivo de dado conteúdo viral pelas plataformas digitais, é muito difícil saber e muito menos concluir qual foi a origem do compartilhamento. Fica difícil assim não concluir de que foram ataques e acusações desprovidas de qualquer responsabilidade. Mesmo com a dificuldade inerente à ocasião, a evidente utilização da gravação da *performance* por grupos políticos e outros setores de ideologias ditas “conservadoras” da sociedade virou pretexto para a propagação de discurso de ódio e manifestações contrárias adeptas das censuras às liberdades artísticas.

### 3.4 Repercussões

Como exemplo disso, destaca-se o grupo Movimento Brasil Livre (MBL), que usou massiva e levemente as suas redes sociais, por meio de textos, imagens e vídeos para não apenas atacar o artista, mas também o próprio MAM-SP. Ataques esses feitos através de discursos baseados numa retórica sensacionalista, desde a atribuição da *performance* à erotização infantil ou enquanto um ato de pedofilia cometido pelo artista. Na Figura 20, há uma reação alusiva e contrária à *performance La Bête*:

Figura 20 - Captura de tela de uma publicação da reação do Movimento Brasil Livre (MBL) contra *La Bête*.



Fonte: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-23122022-133002/publico/2022\\_RodrigoDeSantanaGoncalves\\_VCorrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-23122022-133002/publico/2022_RodrigoDeSantanaGoncalves_VCorrig.pdf). Foto: Reprodução Facebook.

Já no *Instagram* do MBL é possível encontrar imagens como a Figura 21:

Figura 21 - Captura de tela de uma publicação do Movimento Brasil Livre (MBL) no *Instagram*:



Fonte e

reprodução: *Instagram*.

Quanto às figuras (20 e 21), os recursos utilizados partem das construções próprias da visão de mundo defendida pelo Movimento; ou seja, ideias baseadas na prévia interpretação da nudez do artista sem nenhuma leitura da autoria da obra. Sobre a Figura 21, especificamente, a legenda “ARTE” (entre aspas) foi acrescentada aos ataques virtuais, mas com a imagem de outra apresentação que havia acontecido no Instituto Goethe de Salvador em agosto de 2017; esse ensejo da interação de algumas crianças com o *performer* virou novamente alvo da disseminação descontextualizada e das acusações proliferadas.

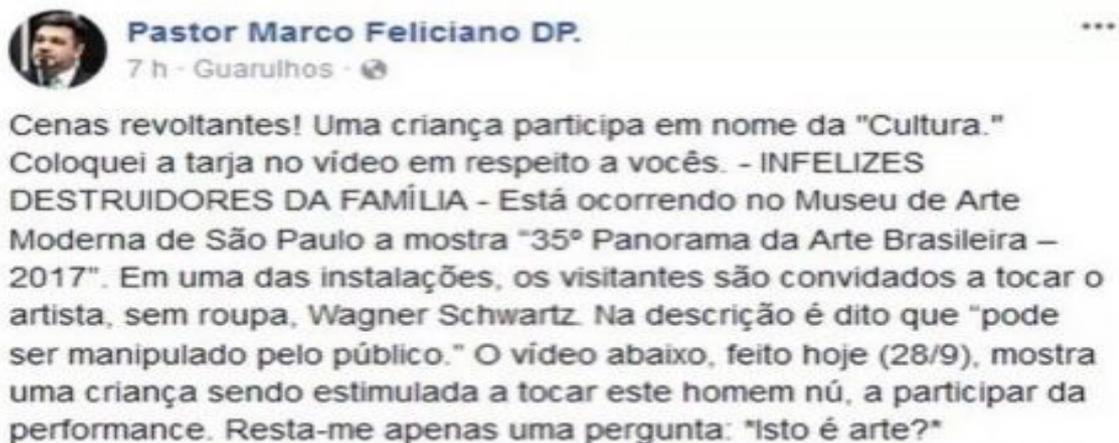
Mesmo diante de vários ataques por parte de cidadãos da sociedade civil, a promoção e a instigação do MBL geraram a replicação instantânea de mensagens de ódio. Além desse grupo, alguns políticos de extrema direita também aproveitaram as ações e se manifestaram: o até então deputado e atual ex-presidente da República, e outros nomes vinculados à chamada bancada evangélica. Manifestações exemplificadas do seguinte modo:

Figura 22 - *Tweet* do ex-presidente da República durante a época do seu mandato como deputado federal.



Fonte/Reprodução: *Twitter*.

Figura 23 - Publicação do deputado federal Marco Feliciano via *Facebook*.



Fonte/Reprodução: Diário de S. Paulo.

Isso não bastasse, a divulgação das notícias falsas (*fake news*) prosseguiu. Sobre esse assunto, a leitura realizada por Lorena Ferreira Alves (2018, p. 213) apresenta a urgência não somente da discussão, mas a importância do combate às nefastas *fake news*. Para a autora, não é de hoje a novidade das informações falsas, pois as finalidades da manipulação de opiniões e

a persuasão através de uma reprodução automática de “verdade” constatam-se nos agudos males históricos. No que se refere ao falseável no conteúdo dessas informações, nas palavras dela: “Sua criação se origina de diversas fontes, do usuário comum a grupos e empresas que ilegalmente criam os conteúdos para fins de persuasão em massa.” (ALVES, 2018, p. 213).

Em vista dos apelos conservadores das publicações acima, os famosos *apps* como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *WhatsApp*, mantêm o monopólio da desinformação: eles são os principais meios pelos quais as *fake news* circulam. Nesse sentido, o suposto domínio da simplificação e da facilidade rapidamente ocuparam o lugar do que se conhece por ponderação, análise crítica, busca pelas fontes confiáveis dos fatos, investigação científica, estudos teóricos e históricos, entre outros. Ronaldo Lemos (2018, p. 58-59) comenta uma das dimensões desse problema evidenciado por um estudo publicado na revista *Science*. Ele demonstra que as informações “viralizadas” tendem a circular mais rápido; o oposto do que acontece com as informações verdadeiras que tentam corrigi-las. Ademais, após o pico inicial da desinformação, a informação verdadeira alcança a informação falsa, mas o tempo para que isso ocorra é muito maior, o que pode levar meses ou mesmo anos.

Em todo caso, a virulência dos ataques sofridos por Wagner Schwartz, além de ter sido agravada por uma série de *fake news*, estendeu-se do plano digital ao plano físico. Dentre elas, o anúncio de seu linchamento e as ameaças à sua própria vida. As agressões, por seu turno, chegaram também ao MAM-SP; conforme Gonçalves (2022, p. 69), o museu foi palco de intensas manifestações presenciais, inclusive alguns de seus funcionários foram agredidos verbal e fisicamente. Abaixo, na Figura 24, segue um registro da manifestação na sede do museu em São Paulo:

Figura 24 - Manifestantes protestam contrariamente à performance *La Bête* em frente ao MAM-SP, 2017.



Fonte: Metro World News. Foto: Nelson Antoine (P)/Folhapress.

Conforme Osorio (2018, p. 201), apesar de toda a contaminante estridência da polêmica e da intolerância em torno da *performance*, convém considerar e abrir um parêntesis importante: o MAM-SP perseverou e decidiu manter *La Bête* aberta até o final. Esse foi um exemplo de perseverança na defesa da liberdade de expressão, o que segundo o curador, ficará na história como uma atitude exemplar de responsabilidade institucional. Ressaltar a postura do museu nesse contexto é posicionar-se diante dos discursos pré-fabricados difundidos pela intimidação e pelo ódio.

Siqueira (2020, p. 137) aponta que o sensacionalismo ao redor do evento foi também acompanhado de discursos pautados na proteção à infância. Mas, pergunto, como proteger as crianças a partir de um discurso marcado por afetos e percepções gerados pela manipulação de imagens amadoras? Penso que tais imagens acompanhadas de um tom agressivo, movem-se opostamente ao que a *performance*, em sua essência e vivência, foi posta para ativar. Ora, a *performance* de Wagner Schwartz não chegou a ser acessada pelo público que a atacou e a rechaçou, embora a tenha repercutido como parte de uma conversa pública normativa e passional. Recaiu sobre a obra comentários sentenciosos postos, por exemplo, na pergunta: “Isso é arte?”.

Nova e indiretamente, a arte então tornava-se o centro de debates acalorados. No dia 30 de setembro de 2017, quatro dias depois da apresentação no MAM-SP, na *Folha Ilustrada* foi publicada uma matéria intitulada: “Promotora vai investigar *performance*: Ministério abre inquérito após polêmica sobre vídeo em que criança interage com homem nu em museu”. Segundo a reportagem, um movimento nas redes sociais associava a *performance* à pedofilia, com tamanha visibilidade que a colocou entre os assuntos mais comentados no *Twitter*. O jornal ainda informava que um grupo de vinte pessoas fez um protesto na porta do museu, gritando palavras de guerra. Além disso, a matéria também trazia a memória de outros casos similares naquele período recente: do *Queermuseu* ao confisco de um quadro em Campo Grande ordenado por um delegado da polícia civil, bem como a proibição de uma peça de teatro em Jundiaí. (SANTOS; SANT’ANNA; MIRANDA, 2021, p. 48).

Para os mesmos autores, dias antes, em 22 de setembro de 2017, o *Guia Folha*, da *Folha de São Paulo*, sequer havia mencionado *La Bête* na matéria de divulgação, e a *performance* nem tinha aparecido na matéria da *Folha Ilustrada* então publicada no dia seguinte à abertura da mostra. Nessa data o *Guia* ofereceu uma matéria curta em que noticiou a futura inauguração no dia 26 de setembro do 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM de São Paulo. No caderno, houve espaço para o discurso curatorial e para o foco na participação do espectador, entretanto,

o alvo das polêmicas que se seguiram foi a *performance La Bête*, de Wagner Schwartz. (Ibid., 2020, p. 47).

De volta à reportagem do dia 30 de setembro de 2017, a ênfase da matéria recaía sobre a ação do Ministério Público que abriu uma investigação para apurar se houve ou não crime, ou ainda violações do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Ao citar o ECA e a Constituição, o órgão solicitou informações ao MAM e demandou um parecer à seção do Ministério da Justiça responsável pelas classificações indicativas. Ordenou ainda que *sites* como o *YouTube* e *Facebook* retirassem do ar vídeos da *performance* e, inclusive, *links* de notícias que reproduzissem cenas da apresentação. Os manifestantes cobraram posicionamentos de governantes e acusaram o museu de incitar pedofilia. (MENON; GREGORIO, Folha de S. São Paulo, 2017, p. 34).

Mais ainda: sobre os manifestantes, eles protestaram contra o uso de “verbas públicas” na exposição, numa alusão à Lei Rouanet. Desde as redes sociais, os ecos reproduzidos pelas vozes produziram falas como as de Kim Kataguri, coordenador do Movimento Brasil Livre (MBL), num vídeo publicado no *Facebook*. Diz Kataguri: “Trata-se basicamente de uma criança tocando um homem pelado, e chamam isso de arte”, afirmou; e, por fim: “Não se trata de ideologia, se trata de bom senso de não colocar uma criança perto de um homem pelado, não usar dinheiro público para atentar contra os valores da sociedade brasileira”. (30. set. 2017).

Em contrapartida, no dia 02 de outubro de 2017 saiu uma matéria desse mesmo jornal referente ao “Ato pró-MAM” no qual centenas de pessoas (artistas, atores, curadores e cineastas) saíram em defesa do Museu de Arte Moderna de São Paulo na sede da instituição, no Parque Ibirapuera. Além de entoarem que “Arte não é crime”, também seguraram cartazes com as inscrições: “Somos todos MAM”, e “Censura, não”. Foi o que lembrou Cauê Alves, professor do Departamento de Artes da PUC-SP e desde 2020 curador-chefe do MAM-SP: “Houve deturpação do que ocorreu. Eu estava na *performance*, não houve nada próximo de ato sexual [...]. Há uma onda que está se opondo à arte como um todo.” (GENESTRETI, Folha de S. Paulo, 2017, p. 37). Na Figura 25, o ato em prol do MAM:

Figura 25 - Artistas e curadores reunidos num ato em defesa do MAM-SP, 2017.



Fonte/Reprodução: Folha de S. Paulo.

No dia 30 de setembro de 2017, o jornalista Antônio Gonçalves Filho, do Estado de S. Paulo, fez uma matéria com o título: “Má interpretação da arte gera equívocos que duram séculos”. No texto, Gonçalves Filho recupera um acontecimento de quase meio século. Remete-se ao ano de 1970, durante a ditadura militar. Trata-se do episódio em que o artista português Antonio Manuel, radicado no Brasil, fez uma *performance* no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ), que, apesar de possuir aspectos distintos da *performance La Bête*, dialoga em seu objetivo com a de Wagner Schwartz, a saber: “[...] fazer uma crítica à repressão que conduz a interpretações equivocadas da arte. Há um evidente retrocesso quando a sociedade, 47 anos depois da *performance* no MAM carioca, ainda considera escandalosa a nudez artística”.

Novamente na *Folha*, num texto de Nabil Bonduki, encontro o tema da coluna um dia depois do jornal ter publicado o ato em defesa do MAM paulistano com a seguinte matéria: “Atacar a arte é uma tradição totalitária”. Nesse texto, o urbanista, professor e político, lança alguns exemplos de intolerância religiosa, de repressão cultural e de censura promovidos pelo totalitarismo: em Nova Iguaçu (RJ) uma umbandista foi apedrejada pela vizinha evangélica; acusada de bruxaria, macumba e feitiçaria, uma ialorixá foi atacada por sete homens, que

tinham ordens para atacar os terreiros e, em frente a um deles, deixaram o recado: “Só Jesus salva”. Segundo Bonduki, casos como esse crescem vertiginosamente. Se tratando da cultura, relembro mais uma vez a menção do caso de Porto Alegre, em que ativistas colocaram a exposição *Queermuseu no index* e, pela internet, incitaram milhares de simpatizantes a atacarem dezenas de agências do banco Santander em todo o país. Cedendo a tais extremistas, o Santander encerrou a exposição.

Concordo com o que explica Bonduki nesse artigo de 2017 de que a notícia do enraizamento das ideias fundamentalistas na sociedade é um “risco incalculável”, pois crescem a intolerância, o ódio e a censura. Sem nenhuma forma de barrar o recrudescimento das ideias totalitárias, mesmo que a frente democrática no Brasil seja maioria, é preciso continuar a defender a democracia de ameaças. Por isso, preciso dedicar algumas linhas significativas para reverberar o que Eliane Brum escreveu para o jornal *El País* em 31 de outubro de 2017. Sigo agora com algumas das pertinentes elaborações, comentários e questões da jornalista.

### **3.5 Onde estão os pedófilos?**

De imediato, o título e subtítulo escolhido por Brum (2017) já dão o tom da seriedade da conversa e da análise, vejamos: “Como fabricar monstros para garantir o poder em 2018/Enquanto o país é tomado por assaltantes do dinheiro público, parte dos brasileiros está ocupada caçando pedófilos em museus”. A jornalista não deixa passar a oportunidade de retomar o quão a arte, os artistas e as instituições têm sido atacados e acusados de estimular a pedofilia e/ou de expor as crianças à sexualidade precoce no país. Ela enfatiza que a criação de monstros para manipular uma população temerosa não é nenhuma novidade. Isso se repetiu ao longo da história com resultados assustadoramente tenebrosos, muitas vezes, sangrentos. No capítulo primeiro desta tese, já foi lembrado de uma Alemanha nazista e do seu primeiro ataque às exposições de arte: os nazistas criaram a chamada “arte degenerada” e destruíram uma parte do patrimônio cultural do mundo.

Mas a intenção nesse momento não é dar seguimento a uma leitura das atrocidades que assassinaram 6 milhões de judeus, homossexuais, ciganos e outras minorias. Diferentemente daquela época, hoje há a internet. Os linchadores se esquecem de que as imagens manipuladas e disseminadas circularão pelo mundo perpetuando-se o destino do universo virtual. Conforme Brum (2017) se a história não conheceu a maioria dos rostos dos ditos “cidadãos comuns” que tornaram possíveis o nazismo e compactuaram com o Holocausto como uma realidade;

atualmente os que chamam artistas de pedófilos terão seus registros de imagens e palavras gravadas nos arquivos do mundo.

De fato, segundo Brum, no Brasil atual, embora a tática seja antiga, enquanto uma turba grita diante de museus às suas costas o butim se refestela entre poucos. Uma vez rastreado o potencial factóide (fácil quanto ao nu), a nudez, presente desde a arte pré-histórica, alimenta o olhar dos odiadores que a veem como um monstro, sendo ele fictício. E assim, aos poucos, a sensação de ameaça infiltra-se na cabeça de quem acaba docilizado pelo fascínio monstruoso do que não existe. Nas palavras da jornalista:

Com o ódio deslocado para um monstro que não existe, homens que pregam e praticam monstruosidades aumentam suas chances de serem eleitos e reeleitos e as monstruosidades históricas seguem se perpetuando [...]. De repente, uma parcela de brasileiros, incitada pelas milícias de ódio, decidiu que a nudez humana é imoral. E fabricaram uma equação esdrúxula: corpo adulto nu + criança = pedofilia. Pela lógica, se esse pessoal fosse a Florença, na Itália, tentariam destruir a machadadas o Davi de Michelangelo, porque ele tem um pinto. (BRUM, 2017, s/p).

Tales Frey, em seu texto *Wagner Schwartz: Falar do que eu vejo. Falar do que o outro me fala. Falar do que pode ser falado* (2018), sintetiza muito bem o nome do artista e seu uso midiático para além do circuito das artes. Por estar nu em *La Bête* e de toda polêmica criada no meio do obscurantismo notório pelo qual o Brasil atravessa, o fato de esse mesmo corpo ter sido tocado por uma criança no MAM-SP e por três crianças na apresentação feita em agosto de 2017 no Goethe-Institut: as ocorrências foram o estopim para que a massa exaltada se manifestasse *on-line* e distorcesse a ação. Por mais que tanto em São Paulo quanto em Salvador os toques tenham acontecido de maneira lúdica e principalmente com o consentimento de adultos responsáveis pelas crianças, a reinterpretação dos atos ocorreu a partir de pontos de vista pessoais.

Nesses casos é importante considerar o que disse Wagner Schwartz a Eichenberg (2018) em Paris, na sua primeira apresentação da obra desde a incendiária polêmica no Brasil em 2017. Num sentido mais amplo, o que ficou da experiência, explicou Wagner: [...] “foi a sólida relação criada entre os artistas e aqueles que apreciam arte”. Considero uma frase bem contextualizada, visto que houve toda uma representação conjunta para solucionar o curto-circuito causado pela manipulação de imagens. Afirmo anteriormente como esse cenário é preocupante, pois existem pessoas prontas ao ataque do que não compreendem, fazendo-se especialistas.

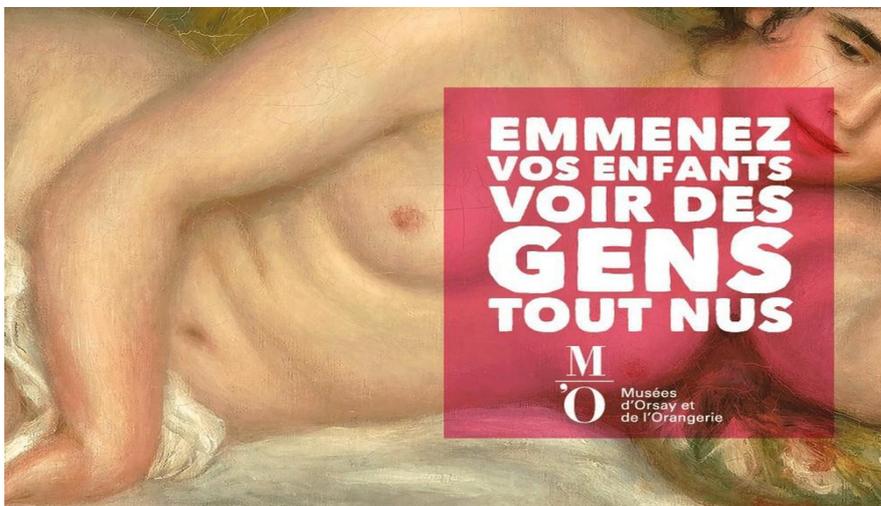
Eichenberg (2018) refere-se à Wagner Schwartz como “um sobrevivente do linchamento virtual”, ou, como Wagner explicitou, o que seria “uma definição atualizada de

tortura”. Sandra Hegedüs, residente na capital francesa, colecionadora de arte e fundadora do SAM Art Projects, afirmou que em terras parisienses a obra de Wagner retornou para o lugar onde deveria ter ficado: “Arrastaram a proposta dele para um lugar imundo e indecente no Brasil. Fiquei muito triste e indignada com o que aconteceu lá. A nudez não é mais uma questão”. Quem também esteve no Palais de Tokyo em Paris para assistir à apresentação foi a atriz portuguesa Maria de Medeiros, que partilhou o seguinte sentimento: “Levaram esta obra para um terreno que não lhe corresponde em absoluto. Sujaram o que é limpo [...] Ele é magnífico [...] as posições são belíssimas [...] brincar com o corpo humano restitui toda a pureza do gesto”. (EICHENBERG, 2018, s/p).

São comentários assaz importantes. Numa das apresentações dos três dias do evento em que Paris acolheu a *performance La Bête*, havia uma criança na plateia, acompanhada dos pais. A menina assistia e, algumas vezes, imitava no chão a coreografia composta pelo corpo do artista conformes as manipulações. Também em Paris, o público recebia uma cópia da entrevista que Wagner concedeu à jornalista Eliane Brum, do *El País*, na qual fala sobre a polêmica entre uma parte dos brasileiros. Dentre os espectadores, dois deles mencionaram o contraste entre a violência do que ocorreu no Brasil e o apresentado diante de seus olhos: uma performance poética. (Id., 2018, s/p).

Não por acaso em outubro de 2017, na contramão da polêmica em torno dos vídeos e das imagens arditosamente deslocadas do trecho da *performance La Bête* no MAM-SP, os museus parisienses, d’Orsay e o Orangerie, lançaram a campanha com o cartaz: “*Tragam seus filhos para ver gente nua*”. (REVISTA MUSEU, 2017, grifo meu).

Figura 26 - *Emmenez vos enfants voir des gens tout nus* (2015/2017), d’Orsay e o Orangerie.



Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/tragam-seus-filhos-para-ver-gente-nua-campanha-do-museu-dorsay-sera-retomada-em-paris.ghtml>

Numa palavra, primando pela importância do artista e criador da obra *La Bête*, Wagner Schwartz, as apresentações parisienses o fizeram se reapropriar de sua própria obra. A despeito da trajetória confessadamente difícil, ele disse:

Não foi um processo simples entender que criaram um outro Wagner, artista, pessoa, e atacaram essa figura midiaticamente. Mesmo sabendo que esse personagem, acusado de portar um dos piores transtornos, não existe, foi meu rosto que deram a ele, como também, ao meu trabalho. É deprimente tornar-se símbolo de um processo político desonesto que visa eleger seus candidatos a partir da caricaturização bárbara de um artista. Mas o medo reafirmou a importância de passar ao ato, de continuar sensibilizando as pessoas, de criar projetos que possam acontecer num teatro, galeria, museu, e que continuem, também, existindo nas conversas, fora dos espaços de arte. (SCHWARTZ, via Fernando Eichenberg, especial para O GLOBO, 2018, s/p).

Diante das palavras do artista, posso dizer, tomado pela análise de Brum (2018), que a barbárie do monstro caricato se fez presente nas declarações que o condenavam e o ameaçaram. Exatamente na entrevista dada para Brum (2018) com o título: “*Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead*”, juntos – entrevistado e entrevistadora – conseguiram exprimir que a caricatura estampada na praça medieval da internet não podia dar lugar ao medo que silencia e adocece, pelo contrário, o medo precisava ser combatido.

É digno de nota destacar as perguntas realizadas por Brum (2018) ao entrevistar exclusivamente o autor de *La Bête*, já que ela questiona o leitor: “Como se tornou possível convencer tantas pessoas a acreditar numa ficção totalmente inverossímil, como a de que o problema do Brasil são pedófilos abrigados em museus?”. De mãos dadas com ela, respondo eu nesta tese: as milícias de ódio e alguns políticos sem escrúpulos, ambos a serviço de si mesmos no poder, criaram um extremismo para milhões de pessoas que se esqueceram de raciocinar e aderiram ao linchamento e produzindo provas contra elas mesmas. Criou-se uma vítima real: Wagner Schwartz. A jornalista mais uma vez pergunta: “Quem vai responder pelo que fizeram com sua vida?”.

Nessa mesma entrevista, Eliane Brum e Wagner Schwartz expõem como o ódio foi semeado por lideranças religiosas fundamentalistas, em sua maioria ligadas a igrejas evangélicas neopentecostais. Dessa forma, estimular fiéis ao exercício condenatório soa contraditório aos preceitos cristãos mais básicos. Condenar o artista e o museu, como se eles estivessem “a serviço de Satanás” pertence a sequência das frases mais repetidas por um determinado grupo de pessoas: “a família brasileira”, “as nossas crianças”, “o fim dos tempos” e seu “apocalipse”.

### 3.6 Reticências

Exageradamente, a polêmica ganhou ares de comoção social e mobilizou instituições públicas. Wagner precisou dar depoimento de quase três horas na 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia. Também foi aberto um inquérito pelo Ministério Público de São Paulo, no sentido de perscrutar se de fato houve a prática de algum crime. Segundo Vieira (2020, p. 45) o Ministério Público Federal, por meio da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, deflagrou um procedimento preparatório em desfavor do MAM-SP. Isso em razão das inúmeras denúncias eletrônicas que solicitavam providências quanto à exibição de *La Bête*. O argumento, nada surpreendente, era de que os visitantes seriam “[...] estimulados a tocar o corpo nu do artista”.

Além disso, para o mesmo autor, o conteúdo das denúncias já era objeto do Procedimento Investigatório Criminal instaurado na Procuradoria da República do Estado de São Paulo e do Inquérito Civil junto à Promotoria de Justiça da Infância e Juventude do Estado de São Paulo. Pelo fato de a promotoria federal já ter emitido as devidas providências em relação ao caso, o procedimento foi arquivado; inclusive publicou-se uma Nota Técnica com o intuito de “[...] melhor definir o conteúdo e os limites da liberdade de expressão artística, perante o direito fundamental de crianças e adolescentes à proteção integral.” (MPF, 2017, s/p, citado por VIEIRA, 2020, p. 45).

Ainda no campo jurídico, quando o Ministério Público Federal (MPF) abriu inquérito que resultou na convocação à Comissão Parlamentar de Investigação (CPI) sobre maus-tratos contra crianças e adolescentes no Senado Federal, tanto o artista e os responsáveis pela exposição no MAM-SP quanto a mãe da criança foram chamados a prestar mais esclarecimentos. (GONÇALVES, 2022, p. 69-70).

Esse foi o momento em que os envolvidos foram convocados para reunião da comissão de 23 de novembro de 2017. Sendo assim, antes mesmo dos casos em torno do *Queermuseu* e *La Bête*, a CPI foi instalada no Senado em 09 de agosto de 2017 com o seguinte objetivo: “[...] investigar casos de negligência, violência e abuso contra crianças e adolescentes, tendo sido realizada por Magno Malta, pastor evangélico e senador pelo PR (Partido da República) do Espírito Santo.” (SANTOS; SANT’ANNA; MIRANDA, 2021, p. 48).

Os autores citados anteriormente escrevem que no dia da instalação da CPI já era possível ler a descrição das atribuições da comissão no *site* do Senado: “Terão a atenção da CPI casos de abandono e negligência em abrigos ou em casa, trabalho infantil, violência física,

abusos psicológicos e sexuais e incentivos à automutilação e ao suicídio”<sup>18</sup>. No texto do convite a Luiz Camillo Osorio, curador da 35ª *Panorama de Arte Brasileira*, a justificativa requereu a presença dele para que explicasse àquela CPI sobre a *performance La Bête* que mostrou uma criança numa interação ao tocar o corpo nu de um homem adulto. Embora o MAM-SP tivesse se posicionado e esclarecido a proposta no dia 29 de agosto de 2017, conforme a Figura 27:

Figura 27 - Nota de Posicionamento do MAM-SP acerca de *La Bête*, 2017.

The image shows a screenshot of the MAM-SP website. At the top left is the 'mam' logo. To the right is a search bar with the text 'Busca' and a magnifying glass icon, followed by 'Texto A+ / A- PT / EN'. Below the logo is a horizontal navigation menu with items: 'visite', 'exposições', 'ingressos', 'agenda', 'coleção', 'pesquise', 'educativo', 'cursos', 'apoie', and 'loja'. The main heading is 'Nota de Posicionamento' with the date '29/09/2017' below it. There are navigation buttons for '← Anterior' and 'Próximo →'. Below the heading is a breadcrumb trail: 'Início > Blog > Notícias > Nota de Posicionamento'. There are also social media sharing buttons for 'Curtir 0', 'Compartilhar', and 'Tweet'. The main text of the article is as follows:

O Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM repudia as agressões que vem sofrendo nos últimos dias por parte de grupos radicais em sua sede no Parque Ibirapuera. Na sexta-feira, o museu foi invadido e seus colaboradores e visitantes foram alvo de ofensas e agressões verbais, em claro ato intimidatório.

No sábado, o museu foi palco de novo protesto patrocinado pelo mesmo grupo de indivíduos, que desta vez, além das agressões verbais, cometeram atos de violência física contra visitantes e colaboradores.

Em resposta às agressões, o museu registrou dois boletins de ocorrência, nos quais constam também as denúncias de ameaças de danos ao patrimônio e à integridade física sofridas pelo museu, por meio de telefonemas anônimos e mensagens em plataformas de mídias sociais.

O MAM esclarece mais uma vez que a performance 'La Bête', realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira, se deu com a sala sinalizada, incluindo a informação de nudez artística, seguindo o procedimento regularmente adotado pela instituição de informar os visitantes quanto a temas sensíveis.

O trabalho apresentado na ocasião não tem conteúdo erótico e se limitou a uma leitura interpretativa da obra *Bicho*, de Lygia Clark, historicamente reconhecida pelas suas proposições artísticas interativas.

O museu reitera ainda que a criança que aparece no vídeo veiculado por terceiros era visitante e estava acompanhada e supervisionada por sua mãe e que as referências à inadequação da situação são resultado de desinformação, deturpação do contexto e do significado da obra.

O MAM considera pertinente o debate para o aprimoramento e difusão do marco legal de classificação indicativa no ambiente museológico, ao mesmo tempo em que defende a liberdade de expressão na produção cultural.

O museu agradece às manifestações de apoio que tem recebido de instituições culturais, de artistas e do público em geral e segue empenhado em esclarecer e estimular um diálogo construtivo, tolerante e plural com todos os segmentos da sociedade para o fortalecimento da cultura e da nossa democracia.

Fonte/Reprodução: MAM-SP (site).

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/08/09/senado-instala-cpi-dos-maus-tratos-contras-criancas-e-adolescentes> . Acesso em: 20 jan. 2024.

Em conformidade com o texto dessa nota, o Ministério Público Federal ao arquivar a investigação explica que a *performance* não apresentou os elementos previstos no art. 241-A do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)<sup>19</sup>. Com base nesse artigo, a procuradora Ana Letícia Absy declarou: “A mera nudez do adulto não configura pornografia eis que não detinha qualquer contexto erótico. A intenção do artista era reproduzir a instalação artística com o uso de seu corpo, e o toque da criança não configurou qualquer interação para fins libidinosos”<sup>20</sup>. O MPF acabou por arquivar também a denúncia que apurava uma eventual responsabilidade do MAM-SP. (BRANDÃO; DIAS, 2020, p. 33).

À luz desses dados, convém acrescentar conforme os autores mencionados acima, que em novembro de 2017 o MAM e o Ministério Público, ambos de São Paulo, assinaram um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC): encontram-se nele medidas de segurança para apresentação de obras artísticas no museu; dentre elas, a restrição de usos de aparelhos celulares ou digitais dentro das salas em que houver interações do público com seres humanos (mesmo que sejam parte das instalações, sendo artistas ou *performers*, com o objetivo de proteger crianças e adolescentes de indevidas exposições).

Tudo isso implica o comprometimento do MAM-SP em colocar avisos em suas dependências, todos eles com referência à proibição do uso de aparelhos tecnológicos, bem como anunciar, antes do início de uma *performance*, que ela em hipótese alguma poderá ser fotografada ou filmada. Das principais diretrizes, finalmente, o museu deverá se organizar para promover ações de iniciação artística destinadas ao público infanto-juvenil e debates sobre liberdade de expressão. Ademais, repassará 15% do total do faturamento com a mostra referida para o Fundo Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente. Naquilo que concerne a esse termo, ele não faz restrição à presença e à interação de crianças e artistas, já que os menores de idade poderão acessar à obra desde que estejam acompanhados dos pais. (Id., 2020, p. 33).

Essas são iniciativas muito importantes, ainda mais porque no infortúnio suscitado por *La Bête*, não se quis saber o que houve, assim como o “não querer saber” também se estendeu

---

<sup>19</sup> Segundo o ECA, dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências, no **Art. 241-A**: “Oferecer, trocar, disponibilizar, transmitir, distribuir, publicar ou divulgar por qualquer meio, inclusive por meio de sistema de informática ou telemático, fotografia, vídeo ou outro registro que contenha cena de sexo explícito ou pornográfica envolvendo criança ou adolescente: (Incluído pela Lei nº 11.829, de 2008)”. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10582366/artigo-241-da-lei-n-8069-de-13-de-julho-de-1990>>. Acessado em 19 de fevereiro de 2023.

<sup>20</sup> PROCURADORIA diz que não houve crime de pornografia infantil em performance no MAM. Estadão, São Paulo, 22 fev. 2018. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,procuradoria-diz-que-nao-houve-crime-de-pornografia-infantil-em-performance-no-mam,70002200093>. Acesso em: 5 fev. 2024.

para tantos outros pontos que talvez sejam necessários abordar. Refiro-me, com Osorio (2018, p. 203), ao “não querer saber” em como diferenciar as formas de nudez e a participação dos(as) espectadores(as); em não perceber que o espaço da arte e do museu podem ser concebidos como um espaço que possibilita ver além do que é sabido, isto é, na emergência de outras formas de vida e visões de mundo imaginadas. Para o curador, Luiz Camillo Osorio, fechar-se nisso: [...] “é querer fechar o campo simbólico de sua constante abertura para a diferença”. (2018, p. 203).

De fato, a declaração dada pelo Ministério Público em fevereiro de 2018 desmistificou o episódio, pois manifestou que não houve crime de pornografia infantil no trabalho artístico: *não há na autoria e na performance nenhum contexto erótico*. Assim, coube também reconhecer que o museu cumpriu com as suas obrigações legais e informou ao público sobre a faixa etária e a natureza do evento. Portanto, a responsabilidade do museu também foi descartada. Mesmo após essas decisões, não posso deixar de recordar que parte da sociedade se insurgiu contra a arte performática: seja para alegar a proteção da família, da tradição, ou ainda para resvalar na intimidação; atitudes essas sem o cuidado da contextualização e da discussão de conceitos, tais como a estética, a arte e o papel delas nas comunidades, a liberdade de expressão e a religiosa. (VIGÁRIO; DAHER, 2020, p. 135).

Sobre todo o alvoroço da nudez em *La Bête*, partilho então das perguntas lançadas pelas autoras citadas: “O que realmente se vê? Para onde o olhar deles todos se dirige? Será que é realmente para a obra de arte?” (2020, p. 135). Se no final das contas se trata de uma questão de estética, o MAM-SP acerta no dispositivo do diálogo de construção pautado na tolerância e na pluralidade. Vigário; Daher (2020, p. 135), de igual forma, lembram que a arte contemporânea gera incômodo e, por isso, abre a possibilidade de diálogo. Em outros termos, no contemporâneo a arte causa constantemente estranheza e faz com que as pessoas possam olhar o mundo de modo insuspeito e inusitado, assim como lembrou Pedro Leal por meio do comentário de Barros *et al.* (2017) no artigo “*Queermuseu: os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia*”. Nessa busca construtiva logo se vê que a arte não é compreendida por boa parte do público não-especializado.

Associado então ao que não pertence a uma visão específica de mundo, vira um inimigo a ser atacado e combatido. Novamente, mais uma das questões elaboradas por Brum (2018, s/p) suscita o debate: “O que perturbou tanto essas pessoas, homens e mulheres que encontramos o tempo todo no elevador ou no supermercado e que tudo indica não serem particularmente más?”. Tornou-se evidente a resposta num tom unívoco: o que os incomodou e perturbou foi o corpo nu de um homem e o toque de uma criança. Wagner Schwartz respondeu para Brum (2018) acerca das ameaças que recebeu e as reproduziu. Dentre as mensagens, direta ou

indiretamente, vejamos algumas intimidações que envolveram o próprio corpo e a vida do artista: “Não terei piedade se eu encontrar com você na rua, seu cachorro impuro e ‘inútil’”. Enviaram-no a foto de um taco de beisebol enrolado com arame farpado e a seguinte frase: “Se um dia você chegar perto de meus filhos...”. Houve quem escreveu: “Uma hora alguém vai te pegar, se não for a polícia será algum pai de verdade”. E ainda outra: “Vou caçar você e vou lhe esquarterar. Cada parte do seu corpo. Vou sair jogando pelas ruas. Me aguarde!” (SCHWARTZ em entrevista para BRUM, 2018, s/p).

De acordo com a jornalista, essas e outras tantas mensagens foram registradas, com os devidos autores, em um Boletim de Ocorrência. Segundo Wagner, elas não paravam de chegar. O artista, conforme já dito, também foi caluniado por pessoas que, para permanecerem em seus cargos políticos, ou para agradarem seu campo ideológico de eleitores, aderiram ao movimento dos que se autodenominaram “cidadãos de bem”. No Congresso Nacional houve ainda a seguinte “intervenção” de um político brasileiro:

Eu queria perguntar a ele se ele conhece direitos humanos. Direitos humanos é um porrete de pau de guatambu, que a gente usou muitos anos em delegacia de polícia. Se ele conhece rabo de tatu, que também usamos em bons tempos em delegacia de polícia. Se aquele vagabundo fosse fazer aquela exposição lá no Goiás, ele ia levar uma ‘taca’ que ele nunca mais iria querer ser artista e nunca mais iria tomar banho pelado.

É preciso reverberar o quão é extremada a ideia de que a atribuição do corpo nu de um artista seja vista enquanto um sinônimo de violência sexual. Em relação à criança, não é fácil entender de que modo ela seria protegida se a sua imagem foi replicada sem nenhuma preocupação, pois sofreu uma violência ilimitada por ter sido exposta na internet como uma vítima de pedofilia. Tornaram vítima uma criança que não era vítima daquilo que os caluniadores decretavam como verdadeiro. Nesse sentido, Manuelito Reis (2017), advogado, está de acordo: “Em verdade, o real constrangimento pode ser atribuído à criança em razão da balbúrdia causada nas mídias e redes sociais. Aliás, já foi requerida pelo Ministério Público a retirada de todo o material, seja foto ou vídeo, das redes.” (pelo o que consta no site JusBrasil). Ou seja, a violência partiu de outro lugar: “A menina que participou da *performance* com sua mãe não sofreu violência sexual. A violência que sofreu foi a de ter sido exposta na internet como vítima de pedofilia.” (BRUM, 2018, s/p).

Também é possível articular os sentidos da imagem corporal do artista nu (para uma parcela da população, um homem nu) e uma criança, principalmente por causa do seu gênero feminino. Articulações essas que encaminharam muitos olhares para a pedofilia, uma situação

realmente dramática e recorrente na realidade, que assola indivíduos e famílias não somente no Brasil. Os autores em questão trouxeram dados recentes do Ministério da Saúde, entre 2011 e 2017, que revelam 69,2% dos casos envolvidos pela violência sexual contra as crianças ocorreram nos próprios lares das vítimas, sendo 74,2% do gênero feminino. Outro fator a ser considerado: 81% dos crimes foram cometidos por homens e 37% por pessoas com algum vínculo familiar ou do convívio. (BRANDÃO; DIAS, 2020, p. 42).

Contudo, o que emergiu das imagens viralizadas não se assemelha a uma situação de violência contra a criança, lembro reiteradamente. Conforme Livia de Meira Lima Paiva (2018) no texto “O espaço do (não) dizer e a criminalização da arte”, faço o convite para se pensar sobre as pistas que a criminalização da nudez oferece para além da infância: o artista nu – desde o sentido literal, mas também do artista que se desvela com a sua arte –, ou ainda a obra nua que não mostra somente a si; uma reflexão que expõe quem se vê obrigado a reagir com o seu repertório, ou com aquilo que a autora associa a uma: “[...] caixa de ferramentas morais”. Na sequência das palavras dela: “A nudez da obra expõe a limitação daqueles que só entendem os corpos mediados pelo pecado original. Não há outro nu possível para este: o nu não obsceno, não pornográfico não existe.” (2018, p. 201).

Para fazer essa argumentação, a escrita de Paiva (2018) vem acompanhada das teorizações de Giorgio Agamben (2015), em seu texto *Nudez*, já mencionado nesta tese, mas também do artigo escrito por Ivana Bentes (2017) intitulado “O corpo não pornográfico existe”. Ambos os trabalhos acentuam um ponto de encontro no campo da nudez: o primeiro, ao focar a tradição teológica da nudez como uma marca da nossa cultura; e o segundo, ao abordar o corpo nu sob a ótica da arte contemporânea qualificada como uma função artística formadora do olhar e das sensibilidades. Nesse caso, lá onde as obras tratam e expõem a nudez para problematizar a vergonha e a negação do corpo – o que faz avançar a ruptura com o senso comum – ressurgem os grupos conservadores para encontrar um filão e seu alvo de acusações fora de lugar.

Mais especificamente para Bentes (2017, s/p), a nudez pública no Brasil apresentada nas últimas bienais de arte, centros culturais e exposições (anos antes de 2017) não teve qualquer visibilidade ou foi alvo de polêmicas. Também não tiveram a repercussão que hoje se produz por causa das redes sociais. O modo “blitz” das operações morais, segundo a professora titular da UFRJ, Ivana Bentes, seguem a mesma cartilha das estratégias utilizadas para constranger estudantes e professores. Afinal, há um “inimigo” para que a estratégia seja utilizada como forma de destruição. Sendo assim, falseiam-se os fatos retirando-os do contexto, assim como as intenções dos artistas, curadores e museus – e suas propostas – são distorcidas.

Nessa mesma eficácia parcial das ações está o lastro do passado quando se forjou a narrativa de uma ameaça comunista – nunca concretizada – que respaldou a ditadura militar de 1964. Ou ainda quando se demonizou, e ainda se demoniza, alguns partidos políticos para explicar a origem da corrupção no Brasil. Portanto, Bentes (2017, s/p) relembra a argumentação de base que escandalizou os “homens e mulheres de bem”, pois além de ser despropositada e de má fé, está num dos campos mais eficaz para produzir comoção e discursos de ódio: o campo da moral. Essa alta dose de moralismo e capitaneada pelo MBL, aparece na fala preocupante de Pierre Lourenço, advogado do Movimento: “[...] o caso do MAM envolveu um homem completamente despido [...] para que uma criança completamente ingênua e indefesa viesse a tocar no homem nu para satisfazer a lasciva ou a tara sexual dos participantes [...]”; e ele ainda cogitou crime de estupro. (2017, s/p). Mais adiante, veremos como a teoria psicanalítica se posiciona diferentemente desse comentário.

Por enquanto retorno a Paiva (2018) para reiterar que as frases do calibre da sigla MBL estão na porta de entrada das intimações e convocações para comparecimento explicativo, tal qual ocorreu na 15ª reunião da CPI dos maus tratos, presidida pelo senador Magno Malta. Wagner Schwartz foi um dos convocados, ausentou-se, e teve um pedido de condução coercitiva determinado pelo referido senador e cassado pelo STF em seguida conforme o Relator Ministro Alexandre de Moraes. (2018, p. 195).

Se todo processo artístico sofre uma abreviação por discursos mais ou menos superficiais, difundidos de maneira viral e pela atribuição de significados estáticos às obras, depreendo com Paiva (2018) como, nesses casos, a dimensão da experiência é abandonada. Nas palavras dela: “[...] na maior parte dos discursos criminalizantes, os emissores não tiveram contato direto com a obra, apenas com notícias ou fotos das exposições/*performances*.” (2018, p. 198). Assim, pela ótica em jogo, a cada nova censura exposta em seu episódio, há uma nova disputa sobre o verdadeiro significado da obra, sendo isso capaz de justificar legal e/ou eticamente a sua interrupção.

### **3.7 Desinformação, *fake news***

Não bastassem as notícias de cunho incriminatório e a voz censora de uma parcela coletivamente reunida, a desinformação alcançou notícias falsas também sobre a própria destruição do cidadão Wagner Schwartz. O *site* “Noticiasodia.com” compartilhou a seguinte notícia no dia 30 de setembro de 2017: “Coreógrafo Wagner Schwartz do (*La Bête*) é morto a pauladas quando chegava em casa na zona sul de São Paulo”. Como ilustração dessa notícia

falsa foi utilizada uma imagem de um crime real que aconteceu no estado de Paraná em 2016, em que um homem foi realmente assassinado a tiros. Tanto Nobrega (2021, p. 57) quanto Souza; Tessarolo; Salles (2018, p. 11) reconhecem que, na ilustração do referido *site*, a estrutura jornalística tentou imprimir credibilidade e transparência ao citar a irmã do artista e a polícia como fontes fictícias. Assim, há na montagem três imagens: do lado esquerdo, apesar de o centro da imagem estar embaçado, é possível ver um homem no chão embaixo do que seria uma poça de sangue, e sendo tocado por um “perito”; do lado direito, em cima, está o rosto de Wagner Schwartz, e embaixo um registro do artista durante a *performance La Bête*. Segue a imagem montada:

Figura 28 - Notícia falsa sobre a morte a pauladas de Wagner Schwartz, 2017.

### Coreógrafo Wagner Schwartz do (La Bête) é morto a pauladas quando chegava em casa na zona sul de São Paulo



Um homem foi assassinado quando chegava em casa na zona sul de São Paulo, na madrugada de sábado (30). Segundo informações da irmã da vítima, o homem foi morto a pauladas. A polícia divulgou a identidade da vítima, trata-se do artista Wagner Miranda Schwartz, o coreógrafo ficou famoso depois da polêmica performance “La Bête”.



A polícia investiga o caso, dentro das próximas horas teremos mais informações.

Fonte: <https://g1.globo.com/e-ou-nao-e/noticia/artista-que-fez-performance-nu-no-mam-foi-morto-a-pauladas-nao-e-verdade.ghtml>.

Outra *fake news*, publicada no *site* “saudevidaefamilia.com”, mesmo que a indicação seja segura, a notícia ainda continua sendo falsa. Supostamente assinada por um repórter, embora não haja o nome da fonte, a roupagem jornalística identifica os entrevistados como “amigos do artista” e “polícia”, e a imagem do prédio também não equivale ao exposto. Com data de publicação de 4 de outubro de 2017, a matéria falaciosa relata o suicídio de Wagner Schwartz ao se jogar da janela do prédio de um amigo em São Paulo. Do lado esquerdo da imagem, está a foto do artista, e do lado direito da imagem aleatória, há um prédio com um

homem de pé no parapeito de uma janela, no que parece pertencer ao terceiro andar. Segue a montagem:

Figura 29 - Notícia do falso suicídio cometido pelo *performer*, 2017.



Fonte: SOUZA; TESAROLO; SALES, 2018, p. 12.

Ambas as notícias apostaram no cenário de pressão que envolvia a *performance La Bête* no MAM paulistano; ou seja, o caos pelo linchamento, o quase confronto físico entre os deputados federais no plenário da Câmara, isso tudo depois da discussão do episódio de interação com a criança e a mãe. Para o artista, na entrevista realizada por Brum (2018), a violência foi customizada com a intenção de tornar real a intenção fabulada tal como ocorre numa fabulação dos seriados *via streaming*. Segundo Wagner, criaram mortes tão reais para ele quanto as que poderiam virar filme. Dito de outro modo, mataram-no por meio dessas notícias falsas: os efeitos desse “assassinato” chegaram na realidade do corpo dele, enrijecendo-o, devorando-o, sem que pudesse sequer falar próximo aos dias dos ataques.

Nesse ponto, a jornalista Eliane Brum conseguiu escrever e perguntar com palavras cuidadosas, muitas das indagações que já me invadiram, dentre elas: “Quem é capaz de imaginar o que é ler a notícia da sua própria morte na internet? O que isso significa para os familiares? Como se vive enquanto tantos o matam repetidamente?” (BRUM, 2018, s/p). Nessa

mesma entrevista, Wagner revela que um sentimento de luto tomou conta do corpo dele. Amigos ligavam e choravam porque tinham lido sobre a sua morte, levando-o a passar muito tempo imerso nas respostas para dizer que estava vivo. Afinal, se ele não respondesse, as pessoas poderiam acreditar nas *fake news*. Textualmente: “Aproximaram a ficção da vida *offline*. O sangue na tela parece feito de *pixel*. Era como se eu assistisse ao meu próprio funeral [...]. Perguntavam se eu estava bem. Eu respondia que sim [...] porque precisava ressignificar a morte simbólica. Faço isso até hoje.” (SCHWARTZ, 2018, s/p).

No decorrer dessa seção, as falas de Eliane Brum e Wagner Schwartz constataam a enxurrada virtual da desinformação pela via das notícias falsas carregada por fenômenos que não são isolados ou circunstanciais. Conforme Hegenberg (2019, p. 101) não é recomendável ignorar que a produção e a distribuição de *fake news* ameaçam as instituições democráticas, e ainda provocam um perigoso movimento anti-intelectual. O fenômeno ocorre em escala industrial e deixa aturdido, “no olho do furacão” (segundo o autor), quem estiver na realização contrária ao filtro ideológico do grupo ao qual pertence. Não há como negar a pergunta a respeito de mecanismos que possam frear o caráter obscurantista da disseminação viral de vídeos, textos e “memes”.

Na esteira de Hegenberg (2019, p. 101) fica muito difícil pensar quais instrumentos poderiam barrar ou limitar essas ações, ou de que modo eles teriam alguma eficácia diante do incontrolável. Perguntar sobre possíveis mecanismos de “controle” é uma forma de continuidade dos esforços despendidos pelos administradores de serviços das redes sociais. Por exemplo: até mesmo quando os porta-vozes do *WhatsApp* e do *Facebook*, anunciam medidas para a contenção das *fake news*, os resultados alcançados são decepcionantes; nem mesmo o combate aos perfis falsos tem uma resposta menos limitante (incluo aqui os milhares de robôs, *bots*). Para Hegenberg, nesse cenário, pouco eficientes são também os desmentidos públicos, e inclusive a ineficiência do que ele considerou como: “[...] o confronto no campo das ideias, nestes tempos de compartilhamento instantâneo e ‘curtidas’ compulsivas, quando até os boatos mais infundados prosperam nas redes e penetram na consciência suscetível de milhões de pessoas.” (2019, p. 101).

Para se ter uma ideia do alcance da questão, *fake news* foi eleita a palavra do ano de 2017 pela editora inglesa Collins (BBC, 2017). Ao lembrar dessa eleição enquanto inserida no campo linguístico, Alves; Maciel (2020, p. 147) discutem a relevância espinhosa do tema na ordem do dia, perceptível em nível internacional, citada frequentemente pelos principais veículos de comunicação. O termo tornou-se corriqueiro e popular, sendo o seu emprego generalizado e impreciso, mas que precisa ser analisado em todo o seu embaraço. Numa era em

que a ideia básica é a da rápida velocidade da produção e da circulação da informação, segundo Alves; Maciel (2020, p. 147), as formas tradicionais de organização, seleção, classificação e exclusão discursivas já não funcionam como noutros tempos. Nesse sentido, essas formas são colocadas em xeque num contexto que não parece haver mais qualquer autoridade estabelecida, isto é, qualquer um pode dizer qualquer coisa, como bem entender, sobre qualquer assunto e da maneira que quiser.

Com isso, quero destacar que a “informação” chega sem nenhum critério quanto à sua natureza (digo, fonte), e potencialmente se espalha para manipular as emoções; e ainda realiza uma influência determinante na população, sobretudo de aspecto destrutivo. Assunção; Ehrenberg (2016, p. 50) apontam que o aumento da informação e a velocidade no trânsito de seus conteúdos despertaram grande atenção da sociedade. Os autores, ainda que se refiram mais especificamente à prática jornalística na internet, ressaltam a expressiva “troca frenética” de conteúdos e a busca incessante por novas informações. Nesses termos, enfatizo o impacto que toda essa informação produzida tão velozmente (e muitas vezes tão maciçamente divulgada) causa nos indivíduos e nos seus grupos.

Mas o problema ainda se alastra, porque não me refiro estritamente ao fenômeno da velocidade da informação, e sim ao movimento rápido do que se torna des-informação. Brisola; Bezerra (2018) lembram que a “desinformação” é um conceito antigo, nascido de sua ligação com os projetos militares de espionagem e contrainformação, mas que extrapolou o cenário de seu nascedouro ao lançar tentáculos para os meios de comunicação e para aparelhos privados e estatais. Pois bem, se a desinformação pode estar presente tanto em livros de história ou em discursos políticos, quanto em histórias em quadrinhos e jornais de ampla circulação (sejam eles impressos ou digitais), como dar um estatuto conceitual a essa palavra?

Para tanto, Brisola; Bezerra (2018, p. 3319) seguem o percurso de outros autores, sobretudo da posição de Pascual Serrano, mas também de Hunt Allcott, Matthew Gentzkow e Jean Baudrillard. No caso de Serrano (2010) os meios de comunicação de massa têm a seguinte missão de investimento: “[...] convencer o conjunto das populações de sua adesão às ideias das classes dominantes.” (p. 9). Desse modo, para ele, o conceito de desinformação detém mais complexidade do que a mentira grosseira, e não abrange apenas uma simples ação, mas um complexo de ações. Trata-se, assim, da construção de um cenário dotado de uma intencionalidade determinada, pois a desinformação envolve: descontextualização; manipulação; rótulo; confusão; distorção, etc.

Convém lembrar que a desinformação tendenciosamente retira a historicidade da informação lançada, apaga a realidade, subtrai o verdadeiro e apela para partes da verdade

distorcida. Desde esse comentário baseado nas elaborações de Brisola; Bezerra (2018, p. 3319), recorro a uma iniciativa que propõe combater esses fenômenos no ambiente *on-line*. Trago-a, a partir dos comentários dos autores acima, por considerá-la importante e necessária. Recentemente a União Europeia reuniu um grupo de especialistas de alto nível em desinformação e *fake news* – já aqui uma primeiro prolongamento entre ambas –, para combatê-las digitalmente. Na conclusão dos especialistas do chamado de *High Level Group on Fake News and Online Disinformation*, segundo as conclusões dele, a desinformação é um fenômeno que excede as discussões sobre fake news, logo, está além por incluir as informações falsas de todas as maneiras: as informações imprecisas, enganosas, formuladas, apresentadas e divulgadas com o objetivo de causar danos públicos ou com fins lucrativos. (BRISOLA; BEZERRA, 2018, p. 3319-3320).

Considero ser muito pertinente a abrangência desse debate, assim como uma junção de forças a serem consideradas, tendo em vista que, se tratando do tema, a superficialidade impera e a descontextualização persiste. Não somente Serrano (2010, p. 38) afirma que a linguagem é uma outra questão a ser ponderada por se tratar da valorização da emoção que ela desperta antes da crítica, mas também para Jean Baudrillard (1993, p. 150). Este preconiza que a emoção é marcada pela hipersensibilidade e se propaga através de todos os desdobramentos da informação. Caso a informação se confunda com a sua fonte, com o acontecimento virtual, produz-se um efeito gigantesco de incerteza e confusão, ao modo do que para as ondas sonoras seria uma microfonia. Ainda para Baudrillard (1993, p. 150), quando a demanda de acontecimentos é máxima, da mesma forma, produz-se um efeito de hipersensibilidade às condições da situação inicial, logo, um efeito de ressonância turbulenta e incontrolável. Portanto:

A desinformação é um sistema informacional que molda a opinião pública de acordo com seus interesses utilizando uma série de artifícios e mecanismos para manter a hegemonia, e isso não é nada novo. Contudo, com a velocidade da demanda de informações no meio digital e o espalhamento de informações com uma rapidez multiplicada, a desinformação ganha vulto com o fenômeno de circulação de fake news. (BRISOLA; BEZERRA, 2018, p. 3323).

Ora, entre o que se diferencia e se prolonga entre os termos da desinformação e das *fake news*, está uma problemática da artificialidade e da intencionalidade. Segundo Allcott e Gentzkow (2017, p. 213) as *fake news* mostram sinais distorcidos e desconectados da verdade; em outras palavras, elas são informações, ou artigos com características de notícias intencional e verificadamente falsas para enganar deliberadamente os leitores. É importante descolar as

*fake news* de um suposto erro humano no registro de uma informação que virou notícia, ou ainda deslocá-las nos casos das charges e das sátiras, lembram Brisola; Bezerra (2018, p. 3323-3324). Nas palavras deles, marcar o fundamental naquilo que as distingue tem a sua significância e seu norte nos caminhos enredados pelas diversas mídias: “Essa distinção entre desinformação (fenômeno mais completo e com diversas facetas e artifícios [...]) e *fake news* é fundamental para nortear as ações de coibição ou resistência a cada um dos fenômenos (e a outras variações, como boatos, injúrias e difamações).” (p. 3324).

Além dessa distinção, outros dois marcos que aparecem como se não fossem diferentes são as mídias sociais (mencionadas há pouco) e as redes sociais. Neves; Borges (2020, p. 11) lembram que as mídias sociais e as redes sociais são termos que já existiam antes mesmo do advento da internet. No entanto, com o surgimento das plataformas digitais interativas, eles foram adaptados para a web como ferramentas constantemente mutantes, modernas e diversas quanto ao modo de usá-las. Contudo, os mesmos autores distinguem ambas as propostas: por um lado, as mídias sociais são consideradas um canal de descentralização e veiculação de informações, que visa a produção e o compartilhamento de conteúdos; por outro, que as redes sociais estão intrinsecamente ligadas aos relacionamentos, a fim de expor a partilha dos interesses em comum conforme a interação.

Apesar do que as distingue uma da outra, as redes sociais são também parte das mídias sociais, sendo esse um dos pontos que dificulta a classificação das distinções. Embora as relações fiquem em segundo plano nas mídias sociais, de qualquer forma, elas permitem a interação de seu público, pois as pessoas se relacionam e simultaneamente produzem e divulgam seus conteúdos. Para Neves; Borges (2020): “O comportamento do usuário na mídia social digital é de difícil controle, mas pode ser manipulado para determinados fins corporativos, políticos ou ideológicos.” (p. 11). Por isso os autores lembram não à toa o que disse Drobnic Holan, pesquisadora da Columbia University, numa de suas palestras: as *fake news* são um material inventado e manipulado magistralmente para se parecer com relatórios jornalísticos confiáveis facilmente espalhados nas mídias sociais.

Assim, concordo com Rosenzweig (2017, p. 15) quando propõe três elementos que separam as notícias falsas das notícias reais:

- a) *a fabricação*, ou seja, as notícias falsas são enfim evocadas;
- b) *o engano*, ou seja, o interesse é persuadir e não informar;
- c) *a viralização*, ou seja, nada de profundidade e moderação, mas tudo pela superficialidade e escalação.

No contexto atual, reconheço aqui novamente, o que Neves; Borges (2020) chamaram pelo nome de “[...] recursos destacados como necessários para combater a propagação de notícias falsas na internet”, ou seja: o estímulo ao debate crítico, a alfabetização midiática e as estratégias metacognitivas. (p. 13 a 18). Não os desenvolverei neste momento, entretanto, o meu comentário segue com o objetivo da apresentação e introdução de diferentes universos de linguagem como modos de acesso à cultura. Parece-me que palavras debate, alfabetização e estratégia, servem também para o campo das artes. As diferenças, dessa forma, não ficam escamoteadas. No caso do corpo nu do artista, tamanha diferença também não se confunde com a opinião.

### **3.8 Perlaboração**

Ao retomar as notícias atribuídas ao episódio do MAM-SP em 03 de outubro de 2017, o caderno “Ilustrada”, da Folha de S. Paulo, colocou como capa a imagem do artista Wagner Schwartz em *La Bête* durante o Festival de Curitiba em 2016. Destoante da desinformação que já havia surgido tempos antes e ainda tempos depois, a matéria realçou o título “ISTO NÃO É UM BICHO” ao lado a imagem do *performer*; e, na própria imagem, o jornal fez questão de colocar um intertítulo com uma seta apontada para o objeto de Lygia – que compõe o ato performático – e mencionou: “ISTO É UM BICHO”. Nesse jogo associativo entre o “não é” um bicho e o “é um” bicho, configura-se, em minha leitura, uma separação entre os campos forjados pelas notícias que circulavam sobre a *performance*. Eis a capa da versão ilustrada:

Figura 30 - Capa da Folha de S. Paulo, caderno “Ilustrada”, outubro de 2017.



Fonte: Acervo Digital da Folha de S. Paulo, 2017, C1.

Com isso, pelo que foi noticiado de modo indiscriminado, os sentidos atribuídos ao corpo nu do artista em sua *performance* trouxeram uma conotação vulgar da condição de animal-bicho. Primeiramente, por exemplo, dizer que a nudez não é um bicho, isto é, não é um “bicho de sete cabeças”, é o esperado para um jornal com a grande circulação da Folha. Da mesma maneira, colocar a seta para indicar que o objeto da cena é sim um bicho, também é afirmar que se trata de uma réplica feita de plástico de um dos *Bichos* de Lygia. Nas palavras da matéria está bem colocada a informação: “‘*La Bête*’, a *performance* de Wagner Schwartz, evoca essas peças manipuláveis que a artista concretista realizava com metal articulado por dobradiças [...]. Você não vai manusear um ‘Bicho’ que custa milhões de euros, mas o corpo dele [...]. O limite é o limite do corpo dele.” (FOLHA DE S. PAULO, 2017, p. 35).

Ainda nessa reportagem, a repercussão da confusão que provocou manifestações de ódio e de amor à arte fez com que o jornal ouvisse artistas e pessoas ligadas à literatura e à

psicologia, além da psicanálise, da educação e outras áreas, mas com pontos de vista divergentes. Dentre eles, destaco quatro comentários que expõem não apenas a perspectiva teórica daquele que fala, e sim a *doxa* na acepção do opinar. Segundo a psicóloga e consultora em educação, Rosely Sayão, o problema não esteve no fato em si, mas na repercussão dele: “[...]A menina e a mãe têm sido expostas, não vão sair imunes.”; para Christian Dunker, psicanalista, a criança não estava coagida e sim curiosa: “[...] E a nudez não era erótica [...]”; a diretora e atriz Mika Lins disse que manifestações contra o MAM são um retrocesso, e continuou: “Eu não exporia minha filha aos cinco anos a tocar no corpo nu de um estranho, numa exposição ou não, mas isso é outra questão. É prejudicial censurar um museu.”; segundo o dramaturgo Aimar Labaki, é uma desculpa usar a acusação de pedofilia, pois: “A ideia [de quem protesta] é cortar dinheiro público para a cultura”.

Assim, ressalto mais uma vez a fala de Dunker, porque até a conclusão da edição de 03 de outubro de 2017, uma petição *on-line* reuniu 81 mil assinaturas pelo fechamento do MAM. É assustadora a constatação. Para o psicanalista, uma criança exposta a uma *performance* como *La Bête* não fará com que o menor de idade confunda o papel da nudez num eventual caso de abuso sexual. Isso precisa ter ressonância: “Quando se pega a imagem e se faz dela sagrada, um fetiche, se está dizendo à criança que sobre isso não se fala, que quando isso acontecer ela não deve dividir com outros.” (FOLHA DE S. PAULO, 2017, p. 35).

Esse comentário vai ao encontro da proposta de Lilian Moritz Schwarcz (2018, p. 107), porém, em direção ao contexto sociopolítico: o Brasil de hoje lembra, infelizmente, outras tristes situações de suspensão democrática, e a população vai destilando exemplos de incapacidade para o diálogo e para a escuta. Sobreposta, portanto, está a dimensão do silenciamento, do afastamento, ou seja, não se quer saber disso, não se quer e não se pode falar e partilhar o que for sobre o assunto.

Ainda em Schwarcz (2018, p. 108), num cenário como esse, as artes são as primeiras a serem atacadas. Entretanto, como é possível relegar os graves e reais problemas sociais que assolam o país? Tais como os feminicídios, os racismos, a homofobia, os estupros de crianças (aqui, de fato, na conjunção da pedofilia) e das mulheres, a desigualdade e a intolerância frente a alteridade. Usar o pretexto das exposições de arte como vitrine parece ser o recurso sintomático dessa sociedade que assim se erige. Para concluir o argumento, Schwarcz (2018) lembra Lima Barreto na coluna intitulada *Transatlântico* e escrita num momento grave e crítico da Primeira República brasileira no início do século XX: “Nós, os brasileiros, somos como Robinsons: estamos sempre à espera do navio que nos venha buscar da ilha a que um naufrágio nos atirou.” (p. 108).

Volto ao texto da curadora e crítica de arte, Daniela Labra, *O corpo nu, aquele estranho conhecido* (2018), para propor outros modos de entendimento acerca da ação artística que envolve a nudez nos museus. Para tanto, reproduzo a voz da escrita dela:

Entender a ação artística de um homem desnudo em um museu sinalizado, iluminado, como um ato de perversão criminoso, análogo à pedofilia quando acontece perto de crianças acompanhadas de seus responsáveis, é atestar os próprios **recalques** existentes na dificuldade de aceitar o corpo [...]. E exigir a censura de obras de arte nas quais figuram imagens desses corpos despidos é impedir o desenvolvimento do pensamento analítico, acreditando que o mal está na transparência da informação e na poesia, e não no deserto provocado pela ausência destas. (LABRA, 2018, p. 53, grifo meu).

Assim, para fazer eco ao fundamental dessas considerações anteriores, Tiburi (2019, s/p) re(lembra) o termo “perlaboração” de Freud: no texto de 1914, *Lembrar, repetir e perlaborar*, o criador da psicanálise escreve que é possível descobrir as moções pulsionais recalçadas se o analisando continuar no trabalho com a regra analítica fundamental, porque só no ponto mais alto desse trabalho é que o alimento das resistências poderá ser superado. Do mesmo modo em que é preciso dar tempo ao paciente para que ele se aprofunde numa determinada resistência para “perlaborá-la”, superá-la, de acordo com a professora de filosofia também é necessário: “[...] elaborar como sociedade o acontecimento envolvendo essa obra chamada *La Bête* e o artista chamado Wagner Schwartz, seu protagonista. Precisamos ‘perlaborar’ como dizia Freud.” (2019, s/p).

Conforme a teoria psicanalítica, é sabido que essa “perlaboração” das resistências na prática pode se tornar uma tarefa difícil, sendo freudiana tal consideração. Com efeito, não menos trabalhosa tem sido tanto a superação quanto a compreensão da série de acontecimentos em torno de *La Bête*. Ainda em Tiburi (2019) encontro as questões que vislumbram “perlaborar” o impensável, a repetição, e que, no entanto, precisam ser lembradas: a nudez pode despertar sentimentos de erotização porque, de fato, o corpo de um artista não deixa de ser um corpo sexuado; e, além disso, é importante considerar a interpretação do corpo que é visto como um chamado para o sexo.

Dessa maneira, a reflexão de Marcia Tiburi promoveu o ensejo para a entrada da psicanálise no debate, seja pela conversação acerca da nudez, do corpo sexuado (quer dizer, “corpo pulsional”), do olhar e da questão do desejo de quem olha sendo olhado e contorcido pela própria sexualidade. Presumo que seja o “sexual”, mais amplamente, que clama consciente e, sobretudo, inconscientemente, pela saída de certo interdito ao demandar o seu devido lugar. Na história da psicanálise não é novidade dizer que no reprimido e no recalçado da sexualidade

de cada um possa estar a impossibilidade de olhar para o corpo nu e sexuado de um artista e não pensar, vendo apenas “sexo”. Isso me parece estar presente em *A História do movimento psicanalítico* (1914) quando Freud se assombra com o comentário de Breuer sobre o caso de “doença nervosa” de uma paciente na seguinte expressão: “*Estas coisas são sempre ‘secrets d’alcôve’*” (“segredos de alcova”). (p. 24, grifo meu).

Mas nem tudo sobre os acontecimentos de *La Bête* evidentemente resume-se ao recalque. Serão abordados a seguir, no próximo e último capítulo desta tese, as possíveis associações entre o episódio de *La Bête* no MAM-SP e a leitura psicanalítica baseada nos constituintes conceituais de Freud até Lacan.

## 4 CAPÍTULO QUARTO

### 4.1 Algumas reflexões e, mais ainda, um estudo psicanalítico

No rol das primeiras construções e teorizações freudianas, desde os primeiros estudos de Freud (ainda com Breuer), esteve em questão o corpo das histéricas e os seus intrigantes fenômenos. Apesar de a crítica sobre a psicanálise (em termos mais reichianos) considerá-la como um método que não se ocupa da dimensão corporal, da catarse à psicanálise não se pode negar que uma concepção de corpo foi sendo desenhada. Na verdade, se de algum modo a ciência ficou intrigada com a maneira pela qual essas mulheres abrigavam os sintomas conversivos ou, sendo lacaniano, suas “metáforas significantes”, também é possível dizer que essas mesmas pacientes foram desacreditadas e taxadas como “loucas”.

Na história da psicanálise, é necessário admitir que a escuta de Freud o destoou dos seus pares e colegas médicos, já que a histeria foi então tratada com seriedade e, sobretudo, se modificou a forma de olhar para o corpo perante a sua materialidade. Refiro-me ao corpo que foi retirado do seu mero registro orgânico, anatômico, reconhecendo nele mais adiante as dimensões sexual e significante. Em outras palavras, os primeiros estudos de Freud passaram a se ancorar na plasticidade e na subordinação de causas psíquicas ante ao sofrimento apresentado e invadido no corpo.

Trata-se, assim, de um legado que marcou a ligação inaugural entre o corpo e a palavra. Nos primórdios da psicanálise os corpos das histéricas só puderam ser concebidos para além do que a anatomia definia porque Freud criou o método psicanalítico. Em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), iniciou-se um olhar pré-psicanalítico sobre o corpo, distinto do olhar da medicina, pois não mais restrito ao corpo biológico.

Dessa maneira, Freud inaugurou o que se julga revolucionário por considerar que o sofrimento exibido no corpo detinha uma causalidade outra: um conflito psíquico exibido no corpo erógeno manifestado pelos sintomas. Para tratá-lo, nas palavras de Breuer e Freud, uma ênfase: “[...] cada sintoma histérico individual desaparecia, de forma imediata e permanente, quando conseguíamos trazer à luz com clareza a lembrança do fato que o havia provocado e despertar o afeto que o acompanhara [...]” (BREUER; FREUD, 1893-1895 [1995], p. 42).

Essa menção datada de uma “pré-história da psicanálise” interessa-me aqui pela aposta que o trabalho analítico faz na tradução do afeto em palavras. Não se faz isso sem um corpo. Mas que corpo é esse? Durante o percurso dessa explicitação, como chegar a uma articulação sobre o corpo desnudo segundo a teoria psicanalítica? A minha bússola orientadora diante

dessas perguntas será a conceituação em torno de um corpo pulsional, mas, para isso, preciso desenvolver algumas ideias sobre o conceito de pulsão e seus constituintes marcados pela sexualidade.

#### 4.2 Corpo pulsional: corpo sexual

Historicamente, posso ressaltar que pelas veredas da constituição de um corpo pulsional, seja pelo direito de falar daquilo que amordaçava a subjetividade das mulheres do final do século XIX, ou ainda pela interpretação da sexualidade das histéricas, foi sendo construída uma metapsicologia do corpo em Freud. Em *O tronco e os ramos: estudos de história da psicanálise* (2019), Renato Mezan conduz uma cuidadosa construção e reformulação da metapsicologia freudiana: de uma nova concepção das pulsões, depreende-se que há uma tensão somática na matriz da pulsão, constantemente criada pela instalação de um ciclo pulsional, ou melhor, do funcionamento pulsional, que advém pelo simples viver.

Nessa perspectiva, Mezan destaca: “A pulsão se engendra no limite entre o corpo e mente, busca representações psíquicas [...], e as vai aplicando por assim dizer como um carimbo sobre os diferentes objetos que vão atravessando o seu caminho.” (2019, p. 184). É interessante observar o percurso metapsicológico tendo em vista que para Assoun (1995), a pulsão, *Trieb*, é o conceito *princeps*, porque fundamenta a metapsicologia: Freud a instituiu como um dos conceitos principais, e Lacan a designou como um conceito fundamental; na raiz freudiana, portanto, a pulsão segue definida e situada no limite entre o psíquico e o somático.

Ainda em Assoun (1995) encontro a presença do que já havia dito anteriormente nesta seção: se o que é possível encontrar na pré-história da pulsão é a excitação e o próprio corpo como a fonte de excitação, ambos – corpo e excitação – estão aquém do objeto metapsicológico. Todavia, e foi isso que eu disse e aqui repito, é preciso que haja um corpo diante daquilo que se demonstra no campo das pulsões. Nas próprias palavras de Assoun: “O corpo não é causa de nada, nem da pulsão, nem do prazer de órgão, mas sem a corporeidade nada seria possível.” (p. 182).

Parafraseando o raciocínio de Freud: a pulsão é o representante psíquico das excitações provenientes do interior do corpo, e que chegam ao psiquismo na medida em que lhe é estabelecida a consequência de sua ligação com esse mesmo corpo. É conhecida a frase-chave da busca pela atuação da pulsão como uma “força constante”. Chamei-a, noutra oportunidade, de “motor da vida”. Sobre o conceito e a importância das pulsões na teoria psicanalítica, relembro a Conferência XXXII, “Angústia e vida pulsional”, das *Novas conferências*

*introdutórias sobre psicanálise* (1933 [1932]), na qual Freud reconhece que não se pode prescindir delas (isto é, das pulsões) e, no entanto, nunca se pode estar seguro de vê-las com clareza. (SAPELLI, 2015, p. 71-72).

Conforme o objetivo pelo qual ressalto a revolução da metapsicologia freudiana, sublinho a importância da consideração sobre um corpo que, além de somático, ultrapassa-o nesse quesito, sendo um corpo marcado pelas pulsões. Como é de costume dizer, Freud entra no século XX com a obra magna *A interpretação de sonhos* (1900), mas para a minha principal intenção aqui, também é correto mencionar que os *Três ensaios para uma teoria sexual* (1905) inauguram uma grande revolução nessa mesma entrada de século. Digo isso por levar em conta o campo da sexualidade no qual Freud se depara com sua natureza perversa-polimorfa, isto é, uma natureza caracterizada pela pluralidade de objetos possíveis. Com a leitura freudiana, posso dizer que a condição da sexualidade é ser polimorfa, ou seja, plural em sua variedade e possibilidade, assim como aberrante do ponto de vista do termo perverso, já que a condição do sexual não obedece e nem se agarra ao ideal de reprodução da espécie em sua finalidade.

Em Freud, desse modo, o corpo sexual está disperso ou despedaçado e localizado por diversas zonas, designadas como zonas erógenas. Tais lugares privilegiados do que se denomina entre um “dentro e fora do corpo” colocam a definição da zona erógena segundo o texto freudiano, da seguinte maneira: “[...] uma parte da pele ou da mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade. Não há dúvidas de que os estímulos [...] de prazer estão ligados a condições especiais que desconhecemos.” (1988 [1905], p. 172). Antes da criação da psicanálise, escandalosamente, desconhecida era também a causa dos sintomas neuróticos, aos quais Freud faz atrelar uma etiologia sexual.

Quanto à leitura distorcida dos *Três Ensaios*, é uníssono o equívoco que fez a Viena vitoriana se escandalizar: Freud, além dos tomates com os quais foi recebido e a acusação de pansexualismo, ainda precisou custosamente demonstrar a permanência do seu edifício teórico; dentre seus andares, está a condição inerente da sexualidade que será sempre articulada ao inconsciente e preponderante diante da satisfação. (FUENTES; ANTELO, 2017, p. 272). Nesse sentido, ao ressoar o escrito das psicanalistas da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP), Maria Josefina Fuentes e Marcela Antelo, não há um objeto total que poria fim ao apetite da satisfação, saciando-a finalmente. (2017, p. 275-276). Portanto, a pulsão, parcial, não encontra o que lhe satisfaz no percurso pulsional de caráter circular, isto é, a pura e total satisfação não pode ser obtida, apenas parcialmente. Conforme já foi dito, a exigência da pulsão é constante, não se dissipa com nenhum objeto, porém se satisfaz paradoxalmente ao não se satisfazer totalmente com objeto algum.

Tenho insistido no movimento pulsional numa espécie de eterno retorno do mesmo, numa alusão nietzschiana, para enfatizar o que ancora o psiquismo no corpo, bem como para apresentar a concepção psicanalítica de corpo. Inúmeras são as teorias que se ocupam do corpo como objeto de estudo, porque da mesma forma, diversos são os campos do saber abarcados pelo tema. De fato, na matéria do corpo, a psicanálise não está sozinha. Em contrapartida, para afastar a solidão imposta pela comoção e pela violência que invadem às artes, e com o bom uso da memória: no caso do episódio durante a apresentação de *La Bête*, em que o *performer* Wagner Schwartz teve “seu corpo”, ou seja, “sua obra”, tocado por uma criança, de que corpo se trata? Noutras palavras:

Na interpretação conservadora, a criança não pode tocar o corpo do artista, não pode sequer vê-lo nu. Mas o que ela vê? Como interpreta aquele corpo? Seria preciso perguntar às crianças. A outra questão diz respeito à compreensão erótica e sexual do corpo masculino nu, independente do contexto em que ele possa aparecer. A nudez masculina provocou escândalo. Haveria a mesma repercussão se o corpo despido fosse feminino? (BORGES; BOCCHI, 2020, p. 10).

Tais perguntas só poderão ser respondidas se for possível considerar que no episódio de *La Bête* no MAM-SP, não foi o mesmo “corpo” que foi visto pelas pessoas. Parece-me que o corpo de Wagner foi olhado, concebido e lido a partir de diferentes interpretações que são (in)compreensíveis na coexistência dos olhares. Cada visão, assim como cada opinião emitida, põe-se num determinado mundo de estrutura subjetiva – em relação à experiência e ao conhecimento – e alcança tantas possibilidades quanto limites.

Desse modo, o alcance da interpretação e o cálculo feito para captar a cena traz a maneira como os indivíduos constroem ou desconstroem a realidade. É interessante utilizar a reflexão de Marcelo Veras para pensar o corpo na psicanálise, pois para falar do corpo e entender como ele é construído caso a caso, será preciso levar a termo a ideia de “realidade”. Nas palavras de Veras: “Corpo e realidade são constituídos em um mesmo movimento. Em Freud, quando falamos de construção de um corpo, falamos de construção do narcisismo, e a realidade é o que permite que esse corpo circule nas ruas.” (VERAS, 2023, p. 87).

Levando isso em conta, segundo Veras (2023, p. 87), o corpo e a realidade, ambos, são fluidos e fugidios. Sobre essa afirmação, sigo o raciocínio de Veras, e digo, em outras palavras, que ninguém entende a realidade a todo tempo, bem como o corpo não está dentro do jogo de viver sem que algo lhe escape. Ainda conforme o pensamento de Veras (2023, p. 88), Lacan, por exemplo, tinha um jeito simpático para se referir ao corpo: numa expressão francesa, “o corpo *fout le camps à tout instant*”, quer assim dizer o que em português se lê “tirar o corpo

fora”; isto é, quem tem um corpo e acede à realidade não os domina completamente, porque, do mesmo modo que o corpo, a realidade escapa a todo momento.

Destaco também o acréscimo do conceito de narcisismo na construção de um corpo no registro imaginário, de projeção da imagem de um corpo; ao passo que trilho pelo campo das pulsões, e, embora o termo não seja um dos destinos ou vicissitudes da pulsão, é importante registrá-lo nesse cenário<sup>21</sup>. Daniel Omar Perez, noutra verve, apresenta conceitualmente a questão do narcisismo e a experiência do retorno do sadismo em masoquismo: o sentimento de amor nutrido e a atração dirigida a uma pessoa podem ser afetadas durante seu percurso e se transformar no contrário, tal como na expressão da rejeição e do ódio. Esse seria um modo de compreender o movimento pulsional para tentar dar conta de algumas situações das quais o sujeito sente uma raiva descomunal ou ódio tremendo em relação a alguém que em nada o prejudicou. (PEREZ, 2012, p. 47-48).

### 4.3 “É que Narciso acha feio o que não é espelho...”

Fenômenos como esse não cansam de acontecer numa coletividade colapsada pelo mal-estar na cultura, e conforme tenho defendido foi o que aconteceu com o artista Wagner Schwartz em *La Bête*. Essas situações fizeram cor(p)o à expressão freudiana do “narcisismo das pequenas diferenças”. A primeira vez que Freud escreveu sobre essa frase foi no artigo de 1918, “O tabu da virgindade”, mais tarde incluso em *Psicologia das massas e análise do Eu*, texto de 1921; também em *O mal-estar na cultura*, de 1930, retomando o assunto ao final da vida, em seu último ensaio, de 1939, *Moisés e o monoteísmo*. Longe de fazer uma exegese dessa alcunha nos diferentes tempos da obra de Freud, saliento-a somente para demonstrar, por assim dizer, uma propensão humana agressiva de uns contra os outros.

Em suma, entre 1918 e 1939, Freud certamente observou o quão deriva da noção do

---

<sup>21</sup> Foi contemplado no texto de Perez (2012) que o amor não dirigido a outra pessoa retorna sobre si e manifesta o que popularmente se chama de amor-próprio ou uma inflamada autoestima. Nessa parte específica e decisiva do ponto de vista da teoria, é possível reconhecer as mudanças teóricas e clínicas de Freud: “O narcisismo é um verdadeiro ponto de virada da teoria freudiana.” (p. 48). Em conformidade a essa nota, mencionei acima os destinos das pulsões e, no entanto, não os citei; mas nessa mesma passagem, Daniel Omar Perez faz uma síntese explicativa: “Assim sendo, os destinos ou as vicissitudes da pulsão podem ser compreendidos, em alguns de seus aspectos, como modos de defesa que visam a impedir que o percurso do circuito pulsional acabe numa descarga satisfatória. Os modos das vicissitudes da pulsão listadas por Freud se realizam de quatro maneiras – a saber: 1) *transformação no contrário*; 2) *retorno à própria pessoa*; 3) *repressão*; 4) *sublimação*.” (2012, p. 47). Mais adiante, voltarei a tratar desse tema.

“narcisismo das pequenas diferenças” a hostilidade que em cada relação humana luta vencedora contra os sentimentos de companheirismo; afinal de contas, foi veiculada a tese de que, para o homem, existe uma grande dificuldade do abandono da satisfação de sua inclinação para o ato de agressão contido nesse tipo de narcisismo.

De qualquer forma, as “pequenas diferenças” não passam despercebidas. Aliás, no ensino laciano, a ética da psicanálise como uma ética do desejo é, antes de tudo, uma ética pelo respeito à diferença. Para que além do narcisismo possa surgir a diferença. É o esperado da experiência psicanalítica, mas daí aguardar por isso que haja a mesma postura na cultura beira o utópico. Toda a estranheza e a hostilidade podem ser observadas nos mecanismos intolerantes, segregativos e violentos, cada vez mais frequentes e intensos da contemporaneidade. Reconhecer um limite e, como efeito, tentar aproximações e afastamentos, é poder construir fronteiras ante ao imponderável.

#### **4.4 As interpretações do corpo**

Retomo agora a questão das interpretações sobre o corpo, não apenas em psicanálise, mas também em outras esferas que circulam pelo mundo social. Deter-me na noção de corpo, fez-me ver que o saber psicanalítico resiste aos ideais de nossa época, e tampouco tem exclusividade de enunciação. Assim, sobre o corpo: “Atualmente, os discursos organicistas pré-definem sua ação; por outro lado, os discursos pluralistas, atrelados aos interesses de mercado, incentivam-no a uma fluidez ininterrupta, em que tudo é possível.” (MARSILLAC; TANCREDI; SOUZA, 2018, p. 70).

Nessa perspectiva, considero o uso político do corpo que parece deixar a subjetividade de fora. Se o corpo for lido como uma mera resposta disfuncional genética, neuroquímica ou fisiológica, pergunto: de que modo o sujeito será responsável por sua vida? Da mesma maneira, o corpo não é meramente uma propriedade subjetiva, e sim parte intrínseca do sujeito. Tanto no campo psicanalítico quanto no âmbito artístico contemporâneo, abre-se a capacidade de “fazer um corpo”, ou melhor, de “ter um corpo”. Com isso, a capacidade de transformá-lo não será sem consequências. Eis o campo das *performances* para legitimar essa afirmação.

Outra vez, com Veras (2023, p. 75) trago as perguntas que me tocam, e o fundamento que para a psicanálise não existe disjunção entre alma e corpo, portanto: há alma enquanto

houver corpo<sup>22</sup>. Diz-se em termos psicanalíticos que “não somos um corpo”, mas sim que “temos um corpo”. Mesmo que a divisão entre corpo e alma seja datada de séculos atrás, ainda há como encontrá-la em grande medida nas religiões e entre alguns filósofos, porém, para o psicanalista: “Apenas é possível existir enquanto houver um corpo vivo, onde for possível localizar a experiência de gozo. E esse corpo é habitado pela linguagem, que se mistura com a carne como se fosse um parasita.” (VERAS, 2023, p. 76).

Nesse campo da existência de um corpo, enquanto categoria, ele ocupa seu lugar próprio no espaço e mostra componentes e desdobramentos: a pele, a voz, o gestual, a sexualidade, o gênero, etc. Assim, escrevo sobre a materialidade de um corpo que existe e resulta em vida, no entanto, numa confusa delimitação entre um corpo material resultante de seus aspectos íntimos, privados ou públicos. (GOMES JUNIOR, 2020, p. 13). Mas o que também parasitou o corpo, ao longo dos tempos, foi uma sucessiva tentativa de normalização ou normatização. Michel Foucault (2015), por exemplo, ao tratar dos discursos sobre os corpos entre os séculos XVIII e XIX, observou três maneiras discursivas criadas para se obter um saber acerca desse objeto: 1) o discurso religioso e moral; 2) o discurso médico e psiquiátrico; e 3) o discurso policial. Brevemente, detenho-me aqui neste momento a investir esses três discursos em Foucault.

Quando tratou acerca do tema, Foucault (2015) dedicou-se aos estudos sobre disciplina, poder e biopoder, sexualidade; e o seu interesse abordou apropriadamente a compreensão da sexualidade humana pela ótica que a vê como um dispositivo das relações de poder: senão pelo controle dos corpos, sem julgar o sexo, com o intuito de falar sobre ele (também para controlá-lo como necessário) e, ainda mais, para administrá-lo. Ao longo da Modernidade, tal afirmação não se fez sem que houvesse uma diversidade nos embates de interesses, principalmente no emprego do então chamado controle dos corpos. Nas próprias palavras de Michel Foucault:

O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acaricia-os com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também sensualização do poder e benefício de prazer. O que produz duplo efeito: o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; [...] o prazer descoberto reflui em direção ao poder que o cerca [...]. O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. [...] Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim as *perpétuas espirais* de poder e prazer. (FOUCAULT, 2015, p. 49-50).

---

<sup>22</sup> As interrogações são as seguintes: “O que significa ‘ter um corpo’ dentro da visão da psicanálise? Por que não dizemos que somos um corpo?” (VERAS, 2023, p. 75).

Mais especificamente, também um entrelaçamento do prazer em exercer um poder ao: questionar, fiscalizar, espreitar, espiar, investigar, apalpar e revelar. E no outro lado da crítica, um prazer que se inflama por, em relação ao poder, ter de escapar, fugir, enganar ou travestir-lo. Mas nem mesmo o poder sai incólume sem se deixar invadir pelo prazer que persegue; e, ainda, diante dele, um poder que ao se afirmar, mostra-se, escandaliza-se e, por fim, resiste.

Noutro texto, ao tratar do corpo no século XIX pelo olhar médico e científico, Foucault (2003) deixa à mostra uma restrita constatação: quanto aos indivíduos, àqueles que escapassem ao conceito da considerada “normalidade corporal”, só restavam o banimento, a internação, ou dependendo do caso, a readequação; portanto, se deveriam ser banidos, internados, tratados e/ou readequados, houve assim um cenário de exclusão. Gomes Junior (2020, p. 16) faz uma síntese da passagem para a Modernidade, em que o discurso médico baseado numa suposta razão, apresentou e ditou ao mundo uma concepção de corpo desejado e sadio. Logo, foi esse discurso que ganhou espaço num terreno anteriormente fecundado e ocupado pelo discurso religioso e místico.

No contemporâneo, em consonância com a abordagem foucaultiana, não se sabe ao certo qual será o discurso que triunfará. Em tempos do crescimento dos fundamentalismos – cristão e muçulmano – e do misticismo, o discurso científico desperta suspeita e sua legitimidade é frequentemente agora colocada à prova. Digo que isso vai ao encontro do pensamento foucaultiano na passagem em que o filósofo escreve sobre os múltiplos discursos sobre o sexo: trata-se menos de *um* discurso do que de uma multiplicidade deles, porque os discursos são produzidos por mecanismos que funcionam em distintas instituições. Com efeito, nessa mesma linha de argumentação e no decorrer dos séculos, nas palavras sucintas e precisas de Foucault (2015, p. 37): “[...] essa relativa unidade foi [...] dispersada, reduzida a uma explosão de discursividade distintas, que tomaram forma na demografia, na biologia, na medicina, na psiquiatria, na psicologia, na moral, na crítica política.”

Diante do exposto, esses comentários me fizeram lembrar da célebre frase de Lacan após ser questionado sobre o “triunfo da psicanálise”, pois respondeu ser a religião a que triunfará, já a psicanálise, conforme o que lhe constitui, sobreviverá ou não. A pergunta sobre por que a religião triunfará, segue século afora, com a aposta de uma resposta, porque continuamente o sujeito tenderá e tentará preencher o vazio com um sentido distinto daquele apresentado pela ciência; não há via mais privilegiada do que a religião para oferecer sentido até para o que não há sentido: tudo o que cerca a existência humana.

Do ponto de vista do sentido, não apenas o pudor em relação ao corpo nu de um artista

no contexto museológico é o que comparece arditamente, e sim a ausência de subjetivação provocada pela arte. Subjetivar não é o mesmo processo de identificar. Identificar-se e subjetivar-se implicam uma série de processos diferentes. Conhecer, acessar, aprender, são palavras curiosas para a identificação; em contrapartida, a relação que se estabelece com algum modo de saber pressupõe o trabalho de subjetivação, que é também um trabalho de descoberta e de reflexão sobre as informações. Numa das epígrafes da parte I do livro de Wagner Schwartz (2023), já mencionado na introdução e em outros capítulos desta tese, o *performer* e escritor utiliza uma frase do ator Alexandre Nero pelo antigo *Twitter* (hoje *X*): “Não tem problema algum não saber o que é arte. O grave e mais perigoso nisso tudo é descobrir que as pessoas também não sabem o que é pedofilia”.

#### 4.5 Checagem das informações

Volto, assim, à gravidade da desinformação incrustada num país que sofre com o abismo da educação. Tão fundamental quanto o investimento na educação formal hoje, está a possibilidade de investir em educação para a mídia (*media literacy*), segundo o apontamento de Ronaldo Lemos (2018), advogado, professor e pesquisador. Conforme Lemos (2018), a primeira lição de um aprendizado é questionar os fatos, sem repassar para a frente tudo o que chega pelas redes em seu caráter aparente de urgência. Promover essa sensação de urgência é a principal arma dos marqueteiros que disseminam boatos. Nas palavras dele: “[...] é preciso parar de agir como ‘veículo’ de ideias pré-fabricadas, produzidas maliciosamente por grupos de marketing político.” (LEMOS, 2018, p. 65).

No livro *Censura em cena* (2006, p. 261), Cristina Costa já advertia sobre a influência do desenvolvimento tecnológico. Ao referir-se à internet, instituída enquanto uma forma de comunicação privada na década de 1970, situa-a como uma rede que permanece fora de qualquer regulamentação do governo, de tipo convencional. Não é surpreendente que também afirme o quão a tecnologia tem se colocado cada vez mais à disposição do público, de um modo em que as formas de expressão e meios de comunicação fiquem fora do controle do Estado. Para Lemos (2018, p. 60) censurar a internet para impedir a circulação de falsidades seria a pior das soluções.

Mas o fio condutor e argumentativo de Costa (2006, p. 261) reafirma que na sociedade da informação tornou-se impossível o controle do Estado. De um lado, tamanha

impossibilidade, e de outro, uma oferta de meios de comunicação mais disponíveis, cuja abertura desse espaço engendra novas formas de participação social. Lemos (2018, p. 60) propõe questões de suma importância, mas também possíveis respostas: “Qual seria então a solução? Remover conteúdos assim que eles emergem? [...]”; e responde para dizer que não se pode jogar fora o bebê (isto é, a liberdade de expressão) junto com a água do banho (ou seja, as notícias falsas e o jogo de manipulação política).

Ao ler Costa (2006) e Lemos (2018), nos doze anos que separam os seus escritos, é inegável que não há somente um processo envolvido nas prerrogativas de disseminação da desinformação. Assim como não há quem não tenha experimentado em algum momento da vida social, sobretudo com o advento da pandemia, o confronto com uma pessoa que se tornou veículo de uma notícia falsa (ou de várias delas). Foi possível ver à luz do dia, mesmo que não houvesse qualquer confirmação da notícia ser verdadeira ou falsa, todo o encaminhamento causado como um “efeito cascata” da manipulação da informação, tida como urgente e imprescindível. Algumas pessoas simplesmente passavam a notícia adiante (majoritariamente pelos grupos de *WhatsApp*) e aquela mentira ganhava ares de “verdade” porque muita gente falava daquilo. Podia ser um desconhecido, um amigo ou um colega, ou mesmo (sem surpresa nenhuma) um familiar, ou alguns familiares, independentemente da linhagem.

Considero muito importante a contribuição de Lemos (2018, p. 64) para o debate nesse cenário, já que ele aponta a necessidade da construção de caminhos mais duradouros e fundamentados na sociedade para coibir o rude fenômeno das *fake news* e seus assédios direcionados. Um exemplo disso, estaria no apoio e fortalecimento institucional da chamada “checagem de fatos” (*fact-checking*) em tempo real. Segundo o autor, nos Estados Unidos, de 2008 a 2012, as matérias com checagem cresceram mais de 300%<sup>23</sup>. No Brasil, há algumas dessas iniciativas, tal como a Agência Lupa, a Agência Pública e o portal Aos Fatos, além da imprensa dita tradicional.

Da mesma maneira, é preciso transportar tais características desse contexto para o palco das artes. Enquanto o campo artístico for visto como um modo supérfluo de construção da realidade e desenraizado do discurso público sobre a sua função e o seu lugar no mundo, o assunto ainda será considerado vulnerável e visto apenas como protagonista para uma pequena parcela da sociedade. Em outras palavras: “Apoiar e promover o protagonismo de museus, escolas de arte e outras instituições que compõem o ecossistema de produção artística para que

---

<sup>23</sup> Lemos (2018) faz uma referência breve a um crescimento ainda maior da prática de matérias com *fact-checking* em solo norte-americano, em função da ascensão de Donald Trump, visto que o político: “assimilou a desinformação como estratégia eleitoral.” (p. 64).

esse debate adquira raízes sociais mais permanentes.” (LEMOS, 2018, p. 65).

Pretendo, com isso, dizer também que a vulnerabilidade das artes e a capacidade de ser manipulada por intermédio das notícias falsas é uma prisão face à liberdade contida na proposta de cada artista no país. Costa (2006, p. 253), ao falar do conservadorismo e do obscurantismo presentes na censura no Brasil, afirma que não se tratou somente de uma benesse do Estado. Nesse caso, foi um amplo processo, com aliados distantes de pouca influência no âmbito social: sem dúvida, um processo de aliança entre o governo, mas também de união com a Igreja Católica, os setores conservadores da sociedade, além do impacto da elite obscurantista pouco a fim do pensamento crítico e da livre expressão artística.

Assim sendo, está na própria história brasileira, a dificuldade de enfrentamento ao conflito que marca uma diferença e agrava a convivência, restando apenas uma atitude que busque escamotear, disfarçar, negar e esconder divergências ou oposições. Nas palavras da professora: “O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre renascente de se implantar medidas que garantam autonomia [...] aos diversos setores da sociedade.” (COSTA, 2006, p. 253). Psicanaliticamente, as instituições se enquadram em algumas reflexões dos ensaios sociológicos de Freud, nos quais se concentraram três grandes balizas: cultura, sociedade e religião.

#### 4.6 Quarteto epistêmico

Para trabalhar esses três temas, utilizarei quatro textos freudianos presentes na nova tradução das obras de Freud, intitulada *Obras Incompletas de Sigmund Freud*, da Autêntica Editora. Tais textos conjugam as questões da vida social e reúnem uma coletânea fundamental, da qual extraio os seguintes artigos: *A moral sexual “cultural” e a doença nervosa moderna* (1908); *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921); *O futuro de uma ilusão* (1927); e *O mal-estar na cultura* (1930).

Não é por acaso que a escolha dos textos está aqui reunida nesta passagem do escrito, pois ocupa uma posição central da minha reflexão. Para compreender (talvez não seja essa a melhor palavra, e sim para “interrogar”) o mal-estar contemporâneo e seus sintomas, começo pelo que Freud chamou de moral sexual “cultural”. Tal como aparece nos comentários ao final do artigo da respectiva edição, Freud está numa época das principais divisas éticas da psicanálise, qual seja (assim como nas *performances* artísticas), a aposta na singularidade; bem como, para a centralidade da minha proposta, também é o momento do primeiro ensaio

inteiramente oferecido ao célebre tema de um eixo que atravessa toda a reflexão antropológica e psicossocial de Freud: o antagonismo entre as exigências pulsionais e as exigências culturais.

Quanto à humanidade, não é difícil perceber que o criador da psicanálise reconheceu o imperativo de uma moral; ou seja, cada pessoa em seu determinado contexto está sob o domínio de uma moral sexual cultural na qual predomina alguma forma de sacrifício. Freud refere-se aos possíveis danos causados nos indivíduos, já que seriam afetados pelos sacrifícios impostos, e caso fossem num grau elevado, a própria meta cultural final poderia estar ameaçada ao ser colocada em perigo. Nas palavras dele:

[...] nossa cultura é construída sobre a repressão de pulsões. Cada indivíduo cedeu uma parte de seu patrimônio, de seu poderio absoluto, das inclinações agressivas ou vingativas de sua personalidade; dessas contribuições nasceu o patrimônio cultural comum de bens materiais e ideais. Além da necessidade vital, foram certamente os sentimentos familiares derivados do erotismo que levaram cada um dos indivíduos a essa renúncia [...] Aquele que, por sua constituição inflexível, não pode participar dessa repressão pulsional irá permanecer em oposição à sociedade enquanto ‘criminoso’, ‘*outlaw*’ [fora da lei]. (FREUD, 2020 [1908], p. 72-73).

Tendo isso em vista, é interessante observar que no caso do episódio de *La Bête* no MAM-SP o linchamento e a violência pelas redes não aconteceram, originariamente, sob o signo de pessoas com passagens criminais, e sim de pessoas tidas como comuns, ordinariamente de um mundo interpretado pela ideologia da família e da pátria, ou ainda de alguma crença religiosa. No entanto, a inflexibilidade do cidadão considerado banal pela maneira de levar a vida, tornou-se um ato criminoso e, por causa disso, passou a ser investigado. No outro lado da estória há ainda a concepção e a transformação do artista em criminoso por meio das narrativas pessoais. Wagner Schwartz retratou os dois lados fabricados pela mídia digital, mas que o afetaram em sua própria realidade. Apenas um exemplo antes de voltar aos textos freudianos: R.L. inquirido pela Autoridade Policial afirmou ter sido de sua autoria a seguinte mensagem postada na rede social *Facebook*, apresentada a ele por meio de um *print*: “Filho da puta. Lixo. Vc tem que morrer pedófilo”; esclareceu que sua intenção com essa frase dirigida a Wagner foi somente um desabafo, em função do que havia sido exibido, mas nunca teve como objetivo agredir moral e/ou fisicamente o artista. (SCHWARTZ, 2023, p. 151).

Casos como esse mostram a agressão gratuita sob a pele da indignação, mas não posso afirmar que tipo de renúncia da moção pulsional está implicada em todos atos odientos, de modo universal. Contudo, para Freud (2020 [1908]), as pulsões têm sua intensidade original e, provavelmente, de uma grandeza diversa em cada indivíduo; agora, certamente, o que é variável

é o montante adequado para uma sublimação. Diante disso, convém uma explicação, portanto, segundo as linhas freudianas:

[...] a pulsão sexual é formada por muitos componentes, as pulsões parciais – é, no ser humano, provavelmente desenvolvida de maneira mais vigorosa do que na maioria dos animais superiores e, em todo caso, de maneira mais constante [...] ela coloca à disposição do trabalho da cultura quantidades de força extraordinariamente grandes, e isso precisamente em consequência de uma peculiaridade especialmente marcante, que é a de poder deslocar a sua meta sem perder essencialmente em intensidade. Chamamos essa capacidade de trocar a meta originariamente sexual por outra, não mais sexual, mas psiquicamente aparentada a ela, de capacidade para a sublimação [...] Imaginamos que a organização inata decida primeiramente o quanto da pulsão sexual irá se revelar sublimável e aproveitável no indivíduo; além disso, as influências da vida, bem como a influência intelectual do aparelho anímico, conseguem levar uma outra parcela à sublimação. (FREUD, 2020 [1908], p. 73-74).

Afora pela denominação de um processo sublimatório, a sublimação na psicanálise continua sendo importante desde os desfechos de uma análise até o desenvolvimento da história humana e dos produtos da cultura. Perez (2012, p. 48) escreve sobre a importância da pulsão se dirigir a objetos artísticos, à prática de esportes e a qualquer outro trabalho individual e social. Também comenta que além da necessidade de sobrevivência e subsistência, o ser humano é capaz de criar, inventar e produzir objetos estéticos, rituais e práticas que nada têm a ver como tamanha necessidade. Reafirmo assim as considerações de Freud em *O mal-estar na cultura* (para seguir adiante com o tema do ódio), texto no qual o autor mostra que os mecanismos sublimatórios e a repressão das pulsões dão origem à cultura e ainda colaboram para o desenvolvimento da organização social. Desse modo, para ilustrar o comentário, seguem as seguintes belas palavras de Perez: “A pulsão que sai do inorgânico para retornar a ele se demora na contemplação da beleza de um verso de João Cabral de Melo Neto, em uma linha e sombra de Candido Portinari [...] que se torna [...] decisivo para a vida toda nesse instante.” (PEREZ, 2012, p. 49).

Ao contrário disso que busca pelo sentido pela via da sublimação, há a pulsão de morte entre a força do amor. No capítulo V de *O mal-estar...*, Freud, ao comentar uma das pistas fornecidas pela sociedade de cultura por meio de suas exigências ideais, interpreta o enunciado: “Amaras o próximo como a ti mesmo” enunciando que a frase é conhecida no mundo inteiro, sendo mais antiga do que o cristianismo que a mostra como uma exigência mais digna de orgulho. (2020 [1930], p. 360). Há dificuldades num preceito considerado tão solene, mas questionado pelo criador da psicanálise em sua razoabilidade. A propósito:

Se olho mais de perto, encontro ainda mais dificuldades. Não apenas esse desconhecido não é, em geral, digno de ser amado – e é preciso que eu o reconheça honestamente –, ele tem é mais direito à minha hostilidade, até mesmo ao meu ódio. Ele parece não ter o mínimo amor por mim, não demonstra por mim a menor consideração. Ele não hesita em me prejudicar, caso isso lhe traga alguma vantagem, e nem ao menos se pergunta se o grau do seu benefício corresponde ao tamanho do dano que ele me causa. Além do mais, ele não precisa nem mesmo tirar vantagem desse fato; se com isso ele puder apenas satisfazer um prazer qualquer, ele não hesitará em me ridicularizar, ofender-me, caluniar-me, em mostrar seu poder sobre mim, e, quanto mais seguro ele se sente e mais desamparado eu fico, com maior certeza poderei esperar essa conduta dele contra mim [...] Aliás, se esse mandamento dissesse: Ama teu próximo como o teu próximo te ama, eu não o contestaria. (FREUD, 2020 [1930], p. 361).

Nessa passagem, Freud é contundente quanto ao que há de realidade, em grande medida, numa poderosa parcela de inclinação para a agressão nas habilidades pulsionais do ser humano. Em relação ao próximo, assim como no que diz respeito a sua própria constituição, o homem está distante de uma natureza pacata e voltada exclusivamente para o amor. Estar diante de outrem não significa compartilhar com um colaborador, ou satisfazer-se ante um objeto sexual, mas sim uma tentação para satisfazer a sua tendência à agressão. Enquanto relembro alguns dos comentários destinados ao artista Wagner Schwartz, tenho em mente esse excerto freudiano. Dentre alguns exemplos dos xingamentos ao *performer*, as frases parecem repercutir aleatória e gratuitamente o texto de Freud: “A batata está assando para o seu lado, seu pedófilo FDP”; “Retardado. Merece morrer pedófilo. Voado. Viado”; “Aê safado tá ferrado viado a polícia vai t pegar te por no meio dos presos eles vão te tocar c vai v.” (SCHWARTZ, 2023, p. 150).

No texto de Freud, é possível encontrar como a existência de uma tendência ou inclinação para a agressão está presente nos outros, mas também em nós mesmos. Isso é o que perturba a relação com o próximo, e só resta então a cultura arcar com os custos e as consequências dessa constatação. Outra expressão também foi usada para se referir a tamanha perturbação agressiva, pois Freud chegou a chamá-la de “hostilidade primária dos seres humanos entre si”; por isso a sociedade de cultura sofre constantemente com uma ameaça de desintegração. Precisamente: “[...] paixões pulsionais são mais fortes do que interesses sensatos.” (FREUD, 2020 [1930], p. 364).

É interessante ainda acompanhar todo o trabalho que cabe a cultura mobilizar para que haja alguma barreira às pulsões de agressão. Freud até menciona que seja necessário algum recurso a métodos que possam estimular as identificações e as ligações amorosas entre os seres humanos. Não é à toa que um mandamento colocado tão idealmente como o de amar o próximo como se ama a si mesmo realmente se justifique, afinal, nada seria tão contrário ao originário da natureza humana. Em *Psicologia das massas...*, Freud já recordou, tal como Le Bon esboçou

ao descrever a *alma* da massa (caso a *alma* possa realmente ser uma palavra empregada nessa circunstância): “A massa é impulsiva, mutável e excitável [...] é extraordinariamente influenciável e crédula; é acrítica, o improvável não existe para ela [...] A massa não conhece, portanto, nem a dúvida nem a incerteza.” (FREUD, 2020 [1921], p. 146-147).

Nesse sentido, é evidente que se trata de uma situação que certa coletividade, ela mesma, está inclinada a todos os extremos. Convém ressaltar que para influenciá-la não é preciso nenhum tipo de lógica ou alguma dimensão argumentativa, porque tenderá a pintar as imagens mais fortes, com exagero e de modo repetitivo. Na massa, a exigência de heróis (ou, no mundo atual, os mitos) exige a força nem que seja por meio da violência. A leitura freudiana me parece bastante precisa para a atualidade, porque além de a massa querer ser dominada, reprimida e temer o seu mestre, ela demonstra profunda aversão ao campo da inovação, do progresso; inteiramente conservadora, avessa ao novo, restringe-se ao respeito ilimitado pela tradição.

Dessa maneira, reitero o que já escrevi anteriormente: em *O mal-estar...*, Freud reconhece que não é fácil o abandono da satisfação dessa inclinação para a agressão. Chega a dizer que o homem não se sente bem em relação a ela. Apesar disso, é sempre possível reunir consideravelmente um número de pessoas no amor, enquanto restarem outras pessoas para receberem alguma forma de manifestação da agressividade. (2020 [1930], p. 366-367). Convém lembrar que está exatamente nessa passagem do texto a menção ao fenômeno nomeado como o “narcisismo das pequenas diferenças” (já comentado nesta seção).

Com respeito a isso, é válido acrescentar ao comentário outro fenômeno da mesma matéria: as comunidades com territórios próximos, ou ainda mutuamente relacionadas sob outros aspectos, empenham-se em rixas frequentes, ridicularizando-as entre si, tal como os espanhóis e os portugueses, os alemães do norte e os alemães do sul, os ingleses e os escoceses, entre outros. Noutro exemplo gritante, para os romanos, que não tinham o amor como fundamento de sua vida comunal como Estado, a intolerância religiosa soava estranha, embora, entre eles, a religião estivesse aliada ao que fosse do interesse do Estado e ele se achasse impregnado dela. Ainda um último exemplo: tampouco foi obra do acaso que o sonho de um domínio mundial germânico exigisse o antissemitismo como um complemento. Nesse ponto as palavras de Freud são bastante conclusivas: “Se a cultura impõe, não apenas a sexualidade, mas também à tendência à agressão do ser humano, tão grandes sacrifícios, então entendemos melhor porque se torne difícil [...] nela sentir-se feliz.” (FREUD, 2020 [1930], p. 367).

Anos antes em *O futuro de uma ilusão* (1927), Freud seguiu pela linha já apresentada nas suas reflexões sobre a construção de uma cultura e de seus efeitos para os indivíduos humanos. Assim sendo, segundo ele, parece que toda cultura necessariamente se constrói sobre

a coação e a renúncia pulsional. (2020 [1927], p. 236). Em seu pensamento, conforme tenho acompanhado, conto com o fato de que em todos os seres humanos estão presentes tendências destrutivas, portanto, anticulturais e antissociais. Algumas dessas tendências são muito intensas em um grande número de pessoas, tendo em vista que determinam a sua conduta perante a sociedade.

Prontamente, Freud também indicou querer saber, de modo decisivo, até que ponto se pode mitigar o peso dos sacrifícios pulsionais impostos ao homem; e reconciliá-los com aqueles que permanecem, recompensando-os por isso. No texto em questão, um dos que compõem o escolhido quarteto antropológico, social ou cultural dos ensaios (outrora e ainda hoje algumas vezes assim chamados) considero: Freud disse que o ser humano muito pouco pode prescindir da coação ao trabalho cultural, tanto quanto da dominação da massa por uma minoria; isso porque as massas são indolentes, sem algum propósito, e não apreciam a renúncia pulsional. (2020 [1927] p. 236).

Permito-me agora uma digressão: depois de 32 anos do movimento das *Diretas Já*, é inevitável associar tais comentários ao ano de 2017, em que o Brasil se viu envolvido numa série de episódios contrários à liberdade de expressão no âmbito da arte. Foram episódios de censura à arte, dentre os quais estive na ocasião a *performance La Bête* de Wagner Schwartz. E o que me fez atribuí-los diretamente ao que Freud escreveu, resume-se nas seguintes palavras sobre uma parcela de renúncia às pulsões: “[...] as massas [...] não podem ser convencidas com argumentos de que esta é inevitável, e seus indivíduos fortalecem-se mutuamente, permitindo-se a liberdade de seu desregramento.” (FREUD, 2020 [1927], p. 236).

Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, ao escreverem a Apresentação “Para ler o mal-estar”, do *Mal-estar na cultura e outros ensaios*, um dos volumes das Obras Incompletas de Sigmund Freud, são praticamente didáticos: para a constituição de laços sociais é necessário que a energia seja retirada da inibição do curso de Eros, na qual a libido é canalizada para fins não sexuais. Nada surpreendente presumir que essa “drenagem” não é suficiente. Freud, nessa seara, acrescentou um fator desestabilizador do arranjo realizado. (2020, p. 8). Nossa sociedade, em sua estrutura e fundamento, é desequilibrada; ao contrário, por exemplo, das sociedades das abelhas que ao longo da sua evolução fixaram as funções de cada indivíduo, gerando uma espécie de equilíbrio social. E só posso dizer isso porque entrou em cena a pulsão de morte.

Exclusivamente pela referência acima, os coordenadores da coleção citada apresentam a seguinte consideração:

“[...] quanto mais uma sociedade se consolida, quanto menos uma comunidade tem necessidade de se afirmar contra obstáculos exteriores, mais a agressividade que

articulava contra aqueles obstáculos se volta contra o próprio indivíduo. A partir de então, o antagonismo não se reduz apenas ao conflito entre pulsões sexuais e moral cultural, mas também se redobra na oposição entre Eros e pulsão de morte. (IANNINI; TAVARES, 2020, p. 8).

Ora, não é difícil perceber aqui o caráter irredutível da pulsão de morte, já não bastasse o próprio impedimento da satisfação pulsional. A palavra “renúncia”, tantas vezes escrita nesta tese, tem o seu preço por fazer com que ninguém escape da sensação de mal-estar. Este trabalho, além dos procedimentos acadêmicos, prezarà pela memória de um momento histórico pelo qual o meio artístico em particular passou e no qual a irredutibilidade da pulsão de morte devastou por onde se infiltrou, ou melhor, por onde se rompeu.

Longe de me afastar desse debate, escolhi trazer e tratar de alguns comentários acerca da *performance La Bête* no MAM-SP. Para tanto, decidi detalhar essas falas e buscar alguns conceitos da teoria psicanalítica a partir do que foi dito. Mas optei por circunscrever as frases contidas numa criação particular do livro *A nudez da cópia imperfeita* (2023), escrito por Wagner Schwartz após sobreviver ao regime autoritário que, dentre tantas coisas, despiu a força das massas em seu caráter regressivo. Tal criação é peculiar, criativa, imagética, e foi batizada como uma peça de teatro chamada *Catástrofe [sic]*.

Para fins de oferecer ao leitor algumas pistas sobre as personagens desse espetáculo, faço uma primeira pergunta: de que modo introduzir *Catástrofe [sic]*? Começo então e digo que se trata de uma ficção dentro da obra, ou, como Wagner escreveu: “[...] é uma peça de teatro sobre os ajustes finais de um espetáculo, uma ficção dentro de uma ficção.” (p. 60). Se *La Bête* é a protagonista, os autores são também as personagens. Em seus textos, cada qual apresenta sua proposta reveladora, supersticiosa e violenta, mesmo quando meramente descritiva. Cada autor terá seu texto exposto em atos. Serão dez. E após as bravatas, depois de alguns trechos dos textos específicos dos autores, seguirei com a fundamentação psicanalítica.

#### **4.7 Uma peça de teatro em 10 atos**

Em resumo, *Catástrofe [sic]* é, portanto, composta por uma série de textos escritos por alguns autores, e cada um deles incita uma proposta com um único desfecho: atrair eleitores num país hipnotizado pela superstição. Como não poderia ser diferente, há também um palco, uma cenografia (bem como uma fotografia), as características físicas das personagens e, por consequência, um figurino. Tais atribuições carregam a *performance* de uma dada realidade

subjetiva (ou a ausência desta). No fundo do palco, vê-se a foto de um protagonismo da imagem, cuja individualidade é espectral, reduzida a sua própria intenção e invenção. Os autores utilizam essa imagem para uma reprodução à moda dos sermões nacionalistas. (SCHWARTZ, 2023, p. 60). Na história do que está dentro e do que está fora do teatro, posso afirmar tal como na banda de Moebius que, em ambos os lados, estamos no século XXI (embora não pareça), em 2017, num país um dia chamado de *Pindorama*.

Assim, estamos com os elementos pertencentes e pertinentes a uma peça de teatro: protagonista, personagens (autores), cenografia, fotografia, figurino e direção. Quando Wagner escreveu que não há mais paredes para separar o exterior e o interior, as reivindicações dos autores estão inseparáveis da cena e satisfazem os interesses múltiplos de seus eleitores (a maioria da população brasileira, conforme os relatos). Sucintamente: “Os sermões alimentam o apetite de um público ausente, que vigia e pune o que não reconhece como arte.” (SCHWARTZ, 2023, p. 60).

Pois bem, início do 1º ato, personagem 1: K.K. Excerto textual:

---

*“[...] E eu não sei qual que é a tara que essa gente tem por criança. Já teve aquela história lá no Queermuseu em Porto Alegre em que as crianças foram expostas a um vídeo de um homem sendo, é, recebendo ejaculação na cara. Agora crianças tocando num homem. Por que fazer isso com criança? (Pausa dramática). Sabe, não tendo criança, não tendo bicho, vai lá, fazem o que vocês bem entenderem. Agora pra quê, por quê? Qual a agenda que tá por trás disso? E por que que nós somos os malucos, somos os fascistas, somos os nazistas, quando nós repudiamos isso que, evidentemente, é um atentado, é um crime contra as crianças, contra a sociedade, contra os nossos valores? Podem bater. Podem chamar de nazista, podem chamar de ditador, porque a gente vai continuar defendendo o que é correto. Independentemente de quanto batam na gente”.*

---

Primeiro, destaco a utilização da palavra “tara”, por onde começa a fala e pelo reconhecimento do que não se sabe em torno dela. Vulgarmente, ainda hoje, prevalece a questão da tara como um desvio da norma, como se a sexualidade fosse normativa e vista como correta a partir do ponto de vista da “normalidade”. Freud, em seu texto *Fetichismo* (1927), estudou certo número de homens cuja escolha objetal foi dominada por algum fetiche. Nessa

oportunidade de estudar analiticamente o tema, reconheceu não esperar que as pessoas fossem à análise por causa de seu fetiche. Embora possa ser visto como “anormal”, raramente é sentido como o sintoma de uma doença carregada de sofrimento. Muito pelo contrário, já que uma pessoa pode estar satisfeita com seu fetiche ou até mesmo louvar a maneira pela qual seu uso facilita a vida erótica.

Ainda no referido texto, a exemplo disso, Freud destacou os pormenores de alguns casos, sendo o mais extraordinário deles o caso em que um jovem alçou certo tipo de “brilho do nariz” a uma precondição fetichista. A surpreendente explicação para isso estava no esquecimento de sua língua materna quase completamente ao se mudar da Inglaterra (país em que o paciente foi criado) para a Alemanha. O fetiche então, originado de sua infância, tinha de ser entendido em inglês, não em alemão. Portanto, explicativa e textualmente nas palavras de Freud: “O ‘brilho do nariz’ [em alemão ‘*Glanz auf der Nase*’] era na realidade um ‘vislumbre (*glance*) do nariz’. O nariz constituía assim o fetiche, que incidentalmente, ele dotara, à sua vontade, do brilho luminoso que não era perceptível a outros.” (FREUD, 1987 [1927], p. 155).

De volta ao 1º ato, segundo a fala da personagem, a criança teria sido colocada no lugar de fetiche para a tara que “essa gente” tem. Porém, houve uma confusão entre contextos, pois se tratava de uma *performance* pública no museu, e não de uma cena íntima escondida num ambiente privativo em que uma criança é submetida e pode se tornar vítima da covarde pedofilia. É possível notar também uma concepção monista, por assim dizer, em torno de uma criança, da sexualidade e da sociedade. Por exemplo, é uma fala típica de quem é partidário de uma sexualidade natural e certa para o ser humano, com fins específicos e biologicamente coordenados. Trata-se ainda de um modo de expressar que exclui as manifestações sexuais infantis e os estudos freudianos de base acerca da descoberta de uma sexualidade infantil. Sexualidade essa mais além da genitalidade e que evoca toda uma organização libidinal. Contudo, não era esse o assunto em voga e posto em xeque na hora da *performance La Bête*. Como se pode ver, a temática do sexual foi trazida no comentário acima da personagem 1: O que foi feito com a criança? Qual é a posição correta a ser defendida? É forçoso validar que um vídeo de uma cena de ejaculação facial tenha sido mostrado para as crianças; na exposição havia uma equipe de monitores que estava orientada a alertar grupos acompanhados por crianças e menores de idade sobre cenas de nudez ou quaisquer referências a sexo passíveis de despertar algum desconforto (no fim das contas, após o cancelamento, a exposição, ela recebeu uma classificação indicativa).

Além disso, a postura discursiva de uma agenda entre “nós” contra “eles” mostra a aparente narrativa do que se fundamenta numa estratégia (neo)fascista. Tal como demonstrou

Jason Stanley, professor de filosofia da Universidade de Yale, em seu livro *Como o fascismo funciona: a política do Nós contra Eles* (2018). O autor apresenta algumas estratégias que os extremistas usam para dividir a sociedade entre “nós” e “eles”: táticas fascistas descritas como mecanismos para atingir o poder. Não as desenvolverei por completo aqui, no entanto, é importante destacar duas delas: a propaganda e a ansiedade sexual.

Quanto à primeira estratégia, o apoio está numa tática comunicacional, desde o conluio com órgãos midiáticos tradicionais e o uso das redes sociais. Sendo assim, a propaganda fascista segue como a única realidade sob a qual o indivíduo vive e interpreta o mundo, e tudo que está fora desses meios de propaganda deve ser rechaçado como uma falsidade. Apesar de o livro remeter muito aos Estados Unidos (porque é uma obra destinada ao público estadunidense), seus apontamentos refletem outras realidades políticas; *vide* o caso do Brasil com o pleito político de 2018 e o conseqüente fortalecimento de grupos que mobilizam essas estratégias.

Em relação à segunda estratégia, por se tratar de uma ideologia patriarcal, o fascismo lança mão do chamado “medo do estupro” e assim faz avançar pautas que ferem os direitos humanos da população. Dito de outra maneira, o medo das agressões sexuais é usado para gerar uma imagem negativa dos grupos não identificados com o autoritário pensamento nacionalista-fascista.

De modo geral, é possível dizer que tais estratégias discursivas baseiam-se na premissa de que os oponentes político-ideológicos são “vagabundos”, “preguiçosos”, são “o pessoal dos direitos humanos”; pessoas essas que sobreviveriam e usufruiriam de direitos sociais e do bem-estar promovido pelo trabalho da nação. Portanto, a fala da personagem 1 mencionada há poucas páginas, afirma mais de uma vez a contundente defesa do que é correto, colocando como crime o episódio de *La Bête* no MAM-SP. Voltando ao pensamento de Jason Stanley, considero relevante evidenciar as estratégias desenvolvidas por ele, porque é justamente ao evidenciá-las que se pode combatê-las. Em suma, se a ferramenta fundamental da estratégia fascista é a mentira, e se as perspectivas dos ideólogos fascistas e autoritários defendem o anti-intelectual, a resposta a esse movimento só poderá advir pela pesquisa e somente o conhecimento será uma chave para favorecer o diálogo, a democracia, e não o ódio. Sigo agora com o 2º ato, personagem 2: F. H. Fragmento textual:

-----  
*“Depois da exposição no Santander, a esquerda tentou nos taxar como inimigos da liberdade [...] Pequenas meninas foram colocadas diante de um homem completamente pelado, para que pudessem tocá-lo e conhecer o seu corpo e ainda tiveram a cara de pau, a falta de vergonha*

*de chamar isso de ‘arte’ (faz o sinal de aspas com os dedos indicadores). Na verdade, isso não é arte. Aliás, isso tá muito longe de ser arte. Isso é um incentivo ao abuso infantil, à pedofilia. Aquelas crianças poderão achar que é perfeitamente normal um homem desconhecido aparecer pelado na sua frente pra que elas possam tocá-lo. Isto é uma coisa nojenta, uma das coisas mais grotescas que poderiam ser produzidas pela humanidade, produto de uma moralidade, aliás, que só pode vir do esgoto [...] Para além da imoralidade, para além do péssimo gosto, para além da falta de vergonha na cara, agora a esquerda deu pra chamar crime de ‘arte’ (faz o sinal de aspas com os dedos)”.*

---

Desta vez, neste discurso acima, o inimigo, até então invisível, agora aparece nomeado: “a esquerda tentou nos taxar...”. Novamente não apenas a arte deixa de ser questionada, mas há uma associação direta no campo da verdade sobre o que é e o que não é arte. A nudez na arte, nesse caso, não é um objeto de investigação, pois o “homem completamente pelado” já está colocado num determinado lugar da fantasia, e imediatamente na atribuição do abuso infantil e da pedofilia por meio do nu na expressão artística. Em outras palavras, o nu parece impensável quando transposto ao universo das artes, porque subjetivamente o nu já está restritamente colocado no contexto de uma cena de sexo. Também se destaca o uso da expressão adjetivada: “Isto é uma coisa nojenta”, porque não se sabe mais ao certo a que ou a quem se refere o nojo segundo o dito.

Entre os dizeres das personagens 1 e 2, o sexual é insistente, mas se mostra disfarçado ou camuflado. Digo isso pela utilização da referência ao erotismo do toque, isto é, de um corpo que se dispõe para que as crianças possam tocá-lo e conhecê-lo. Portanto, além de um corpo pronto para o sexo, está também o toque com fins sexuais; o toque é representado como erótico segundo as falas. São ditos que se repetem nesses e nos próximos discursos, mas que abarcam a dimensão do sexual fora e dentro das entrelinhas. Mais especificamente no caso da personagem 2, a fala recorre ao uso dos termos: “imoralidade”, “péssimo gosto” e “falta de vergonha na cara”, pontos esses que angustiam o emissor. Não há como saber exatamente qual objeto de repressão foi tocado, mas o desconforto foi relatado.

Freud, em dois textos já mencionados, os *Três Ensaio*s e *A moral sexual*, repercutiu o quão antagônico pode ser o encontro entre a civilização e a vida pulsional. No âmbito da cultura: “Novas perspectivas se abrem se levarmos em consideração o fato de que [...] a pulsão sexual do ser humano não serve absolutamente aos propósitos da reprodução, mas tem como meta

determinadas maneiras de obtenção de prazer.” (FREUD, 2020 [1908], p. 74). Desde as mazelas daquela época, já era possível fazer uma articulação entre a política e o sexual, assim como afirmar que a moral sexual dominante produz seus efeitos diante do fator sexual como fundamental na causação das neuroses.

Trago os textos de Freud porque os comentários da personagem 2 têm como pano de fundo uma visão de sexualidade normativa: um artista nu é igual a um homem nu pronto para o sexo; além de um desconhecimento da função da arte e de sua história. Assim, o encontro com o recorte viralizado da *performance La Bête* de Wagner Schwartz no MAM-SP fez com que surgisse determinados modos ligados aos universos fantasísticos e repressivos dos locutores. Em *A moral sexual*, Freud deixa evidente uma série de críticas às normas sociais, mas também uma crítica destinada à moral sexual da cultura daquele tempo. Levando em consideração a passagem dos séculos (especialmente do final do século XIX ao século XXI), apesar de todo o trabalho de revolução no pensamento e na sociedade ocidental, há ainda a rejeição, o escândalo e o obsceno quando se trata de um olhar sobre a arte e os artistas, as crianças e seus pais, a sexualidade, o sexual e seus tabus.

Em 1984, a filósofa Marilena Chauí publicou a 1ª edição de um livro chamado *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. Texto esse bastante interessante para dialogar com a fala da personagem 2, mas também com o objetivo deste momento da escrita. Primeiramente, considero válido reproduzir uma maneira de considerar a repressão sexual pela ótica da professora:

A repressão sexual pode ser considerada como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade, pois, como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (e particularmente pela nossa) como uma torrente impetuosa e cheia de perigos – estar ‘perdido de amor’, ‘cair de amores’, ser ‘fulminado pela paixão’, beber o ‘filtro do amor’, receber as ‘flechas do amor’, ‘morrer de amor’. As proibições e permissões são interiorizadas pela consciência individual, graças a inúmeros procedimentos sociais (como a educação, por exemplo) e também expulsas para longe da consciência, quando transgredidas porque, neste caso, trazem sentimentos de dor, sofrimento e culpa que desejamos esquecer ou ocultar. (CHAUÍ, 1984, p. 9).

No sentido também dicionarizado sobre a repressão, Chauí traz as seguintes palavras: dissimular, disfarçar e ocultar. Por consequência, a eficácia da repressão está em conseguir, portanto, dissimular, disfarçar e ocultar o caráter sexual daquilo que está sendo reprimido. Em seu melhor exemplo para o exposto, alude aos sonhos nos quais objetos, pessoas e situações

oníricas que parecem nada ter de sexual, estão sendo mobilizados para mascarar conteúdos altamente sexualizados no nível do desejo. Nesse mesmo livro, a filósofa designa que a repressão sexual nos colocou diante de uma quebra da mera naturalidade biológico-animal do sexo, levando-o para a passagem de sua existência como fenômeno cultural ou histórico.

Antes de retomar o texto psicanalítico sobre o tema da repressão (em psicanálise vou me referir ao termo “recalque”) enquanto uma operação psíquica, a perspectiva apontada por Marilena Chauí é digna de nota. Em certo momento de sua reflexão, a autora distingue as práticas consideradas naturais de machos e fêmeas, ao passo que os verbetes – reprimir e repressão – denotam atitudes e práticas, sociais, culturais. Se a repressão for mesmo colocada como um fenômeno peculiar, a frase de Chauí (1984, p. 16): “Torna-se aquilo de que se deve ter vergonha” deflagra que o sexo então pode ser visto como o “inferno” que é preciso ocultar, disfarçar, dissimular, refrear, moderar e, até mesmo, coibir. Nessa ótica, reprimir significa vexar e envergonhar.

No texto *Recalque*, de 1915, Freud começa a articular que um dos destinos das moções pulsionais é recalcar, ou seja, uma moção pulsional pode encontrar resistências para torná-la inoperante. Assim, o destino sofrido pelo impulso o faz passar então para o estado de “recalque”. Ao utilizar de sua experiência clínica, o criador da psicanálise aprendeu que a satisfação de uma pulsão (sendo essa sob recalque) seria bastante possível; além disso, reconheceu que tal satisfação seria invariavelmente agradável em si mesma, apesar de irreconciliável com outras intenções e reivindicações. Nas palavras freudianas, estaria certo dizer, por conseguinte, que a satisfação causaria prazer num lugar e desprazer noutra. Por consequência, torna-se condição para o recalque: “[...] que a força motora do desprazer adquira mais vigor do que o prazer obtido na satisfação.” (FREUD, 1987 [1915], p. 152).

Ainda em conformidade com a prática psicanalítica, Freud observou alguns aspectos importantes com a contribuição das neuroses de transferência, dentre eles: concluiu que o recalque não é um mecanismo defensivo presente desde o início do trabalho, e que ele somente pode surgir se tiver ocorrido uma cisão marcante entre uma atividade psíquica consciente e a inconsciente; e ainda, ao enfatizar que a essência do recalque consiste simplesmente: “[...] em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância.” (FREUD, 1987 [1915], p. 152).

No que diz respeito ao 2º ato, objeto analisado (embora o comentário seja apropriado para tantos outros atos de *Catástrofe [sic]*), a *performance La Bête* foi olhada como a ação de jogar um fósforo que incendiou o vocabulário e os gestos das personagens. Relativamente a isso, por mais que pudessem se afastar do incêndio, recalcando e reprimindo o seu surgimento,

seus próprios gestos, olhares e as suas labaredas, nada teria a força suficiente para apagá-lo. As personagens, portanto, olham a partir de suas óticas, e são esses olhares que incendiaram tanto a *performance La Bête* quanto o artista Wagner Schwartz. Embora haja a justificativa de que o material incendiado fosse inflamável, não se pode dizer que o fogo se alastre sem a irrupção de algum dano, de alguma faísca, enfim, de algo imprevisível.

Passo então para mais uma mudança teatral com o 3º ato, em seu recorte textual da personagem 3: P. M.

---

*“Eu gravo este vídeo pra emitir a minha opinião sobre essa exposição que colocou uma criança pra apalpar um homem nu no MAM, Museu de Arte Moderna aqui em São Paulo. Tosca. Absurda. Revoltante [...] Forçar uma criança a apalpar um homem nu. Que raio de ensinamento essa criança tá tendo pro futuro? Que pessoa que nós estamos formando? Que país que nós estamos vivendo que permite algo assim? Isso é um absurdo. É uma vergonha. [...] Que os valores da família brasileira, de toda a nossa sociedade sejam respeitados. E eu ainda descobri que a mãe dessa criança, que permitiu que ela apalpasse aquele homem num museu, é filiada ao PT. Eu não quero aqui trazer a disputa partidária pra esse vídeo e pra minha fala, mas só me faltava essa, a mãe dessa criança ser filiada ao PT. É tudo o que a gente não precisa mais no Brasil. É esse tipo de pensamento hipócrita [...] A gente quer um Brasil sério. Um Brasil de valores. Um Brasil com rigidez, com punições, com limites. Isso que aconteceu no Museu de Arte Moderna aqui em São Paulo não representa o Brasil que eu e vocês queremos”.*

---

Nesse 3º ato, assim como no começo do relato, começo também por considerar que uma pessoa tem a liberdade de ter a sua opinião. Isso remonta ao que circulava entre os gregos na Antiguidade, já que Platão, por exemplo, entendeu a noção de opinião (*doxa*) como sendo contrária ao conhecimento verdadeiro. Para o filósofo, isso se dava dessa maneira devido ao fato de uma opinião expressar o que há de particular nas percepções (e essas podem ser errôneas) e, além disso, trazer a passionalidade dos sujeitos. No pensamento platônico, assim, mesmo quando verdadeira, a *doxa* não pertence ao terreno do conhecimento epistêmico (*episteme*) e objetivo. (FRANKLIN, 2004, p. 374).

No entanto, quando a mera opinião é transformada em verdade, não há como levá-la a sério. E novamente o fantasma do homem nu acompanhado do forçamento para “apalpar” foi

considerado um gesto absurdamente revoltante e vergonhoso. Se a questão da nudez já é repetitiva, é possível ler que os chamados “valores da família brasileira” também insistem e persistem para fazer uma sociedade entre iguais. Desde Freud, mas mais especificamente com Lacan, a rejeição do saber lidar com a diferença repele toda e qualquer negociação, porque não quer perder para depois ganhar. Em outras palavras, tamanho rechaço dá lugar à agressividade em relação aos outros, os que se apresentam diferentes na demonstração dos seus anseios, nos seus desejos e nos seus modos de satisfação.

Portanto, conforme Oscar Reymundo (2018, s/p) a violência por meio do ato agressivo mostra que a agressividade se dirige a todos aqueles que não gozam como o *senhor* goza, e por isso são rechaçados, repelidos, ou seja, odiados. Ódio ao diferente que não pode ser compreendido, mas mais do que isso: as manifestações de ódio podem adquirir as formas de segregação, racismo, violência contra as mulheres, contra os artistas, os homossexuais, os transgêneros, os negros, os indígenas, os opositores políticos, etc., pois infelizmente a lista é imensa. Dessa forma, na corrida temporal do agora, o individualismo de massa contemporâneo nos deixa muito expostos ao pior, isto é, ao impulso de submeter, controlar, explorar e, efetivamente, eliminar o outro-diferente. Nas próprias palavras de Oscar:

Constatamos, então, nos tempos que correm, que um empuxo totalitário ao ‘Todos iguais!’ se infiltra na cultura e, assim, se impõe silenciosamente esse imperativo que nos faz detestar e segregar qualquer resto, qualquer diferença que não se submete ao imperativo do ‘Todos iguais!’, isto é, a segregação do singular de cada um, esse resto inassimilável no qual os psicanalistas apostamos porque é sabendo fazer com esse resto que nos singulariza que podemos visar uma vida digna de ser vivida por cada um com alguns outros, a partir das soluções que cada um inventa para poder fazer algo com isso que o torna radicalmente diferente. Essa é a política que há que se saber fazer para poder conviver na polis. Digo na polis, não no paraíso. Digamos, então, que do ponto de vista da ética da psicanálise, saber fazer a política abre a possibilidade de desejarmos que a sociedade humana seja algo diferente de uma sociedade de formigas, do formigueiro, onde todas as funções já estão definidas por instinto e nenhum indivíduo ousaria jamais sair fora do já estabelecido. O formigueiro é o sonho dos ditadores e é o pesadelo dos que apostam no desejo por uma vida em democracia, com todas as incertezas e turbulências que ela possa apresentar. Uma sociedade humana que funcione segundo as leis do formigueiro é o sonho dos inimigos do gênero humano. (REYMUNDO, 2018, s/p).

A personagem 3, do mesmo modo, ao responder partidariamente traduz uma leitura de um grupo que, pelo menos em tese, preza pelo lema de estar “entre iguais”: “Eu não quero aqui

trazer a disputa partidária pra esse vídeo e pra minha fala, mas só me faltava essa, a mãe dessa criança ser filiada ao PT”. Logo, não querer trazer a disputa partidária para o debate, mas ainda assim fazê-lo, soa irônico ao texto de Freud intitulado *A negativa* (1925): o conteúdo de uma imagem ou ideia recalcada pode ladrilhar o caminho para a consciência, com a condição de que seja *negado*. Em resumo, são as famosas frases que começam pela negação: “Não que eu queria...”. A negativa, nesses casos, constitui uma maneira de ter conhecimento do que está recalcado e, embora já seja uma suspensão do recalque, está ainda ausente uma aceitação do que foi recalcado. Quanto a isso, por fim, nas palavras freudianas: “Não há prova mais contundente de que fomos bem-sucedidos em nosso esforço de revelar o inconsciente, do que o momento em que o paciente reage a ele com as palavras ‘Não pensei isso’ ou ‘Não pensei (sequer) nisso.’” (FREUD, 1987 [1925], p. 269).

Ainda quanto a fala da personagem 3, tenho mais algumas considerações, uma vez que gostaria também de acrescentar a utilização de alguns termos, tais como “*rigidez*”, “*punições*” e “*limites*”. Sem dúvida, são expressões que me fizeram pensar nos aspectos políticos e religiosos trabalhados por Freud e presentes em *Totem e tabu* (1913). Trata-se de um texto eminentemente relativo ao campo da cultura e, sobretudo, em relação à sua origem; assim como pela maneira em que a moralidade se constituiu em cada homem e nos grupos sociais. Falas como as da personagem 3, levam a uma reflexão sobre a oposição entre totalitarismo e democracia.

Analisando exatamente essa mesma questão, Nina Saroldi, no prefácio do livro de Caterina Koltai, em *Totem e tabu: um mito freudiano* (2010, p. 17) sublinhou a árdua e instável tarefa de uma passagem da horda ao estado de direito. Aliás, com a necessidade constante de zelar por ele. Nos tempos que correm, os conflitos giram em torno da dimensão política, mas também da dimensão religiosa. Na verdade, é melhor dizer que a questão do poder está imersa tanto no contexto político quanto no âmbito religioso. Para a organizadora da Coleção “Para ler Freud”, Nina Saroldi, basta lembrar o motivo daquilo que assombra enquanto conflitante (cito como exemplo o caso das guerras) nas quais se deflagra “em nome do pai” toda postura fundamentalista. No fundamentalismo religioso, não há espaço para suportar a incerteza e a indeterminação intrínsecas e imanentes à vida. Atualmente, a palavra “chefe” já não mais organiza a multiplicidade das subjetividades. Pelo contrário: as vidas subjetivas não se conformam e não participam dessa forma de laço social em que a figura do pai da horda primitiva é o máximo lugar do poder. (2010, p. 17).

Dito de outro modo, Jorge Forbes, em *Inconsciente e Responsabilidade: psicanálise do século XXI* (2012), escreveu sobre o último ensino de Jacques Lacan e apontou algumas

consequências inéditas. Lacan trouxe um “para além do pai” e extraiu novos elementos. Quando Freud criou a psicanálise, se tratava de uma época em que o laço social era ordenado pela figura do pai idealizado, mesmo que em declínio, e a sociedade era pautada em padrões nítidos e rígidos de comportamento. Como exemplo desse mundo padronizado, se uma pessoa não conseguisse atingir o objetivo esperado, isso ocorria porque tinha algum problema que ficou mal resolvido no seu percurso de vida.

Em relação ao método psicanalítico, ainda conforme o psicanalista da Associação Mundial de Psicanálise, Jorge Forbes, a concepção estava referida a um tratamento do passado e a cura era compreendida como um processo de conhecer-se melhor (o que hoje se apresenta pela busca de um autoconhecimento). A psicanálise, desse modo, tornou-se um modelo disseminado por Freud, em que o Complexo de Édipo, proposto para a estruturação psíquica, foi “pai-orientado”; ou seja, baseado na orientação vertical das identidades. Porém, hoje, é preciso ir além. Em suma, para Forbes: “É preciso considerar a singularidade da solução que o sujeito inventa, por meio de seu sintoma, para dar conta de tudo aquilo que se apresenta para além do pai.” (FORBES, 2012, p. XXI).

Na esteira desses argumentos, comentários como os da personagem 3 ressoam anacrônicos, porque na sociedade globalizada os laços sociais não se estruturam e se dão do mesmo modo que anteriormente. A orientação libidinal, por excelência, não é mais a da verticalidade. A fama do Édipo já não funciona mais como bússola. Os discursos também não são os mesmos. Para a orientação lacaniana, no lugar do “um” do significante, o mundo apresenta semblantes que são múltiplos. Por isso, o “além do pai”. Se o laço social não mais se organiza num sistema vertical, quer dizer que o laço social se tornou preponderantemente horizontal. Portanto, do universo do pai, Lacan o chamou de Nome-do-Pai (aquilo que funciona em nós, isto é, uma função para dar nome às coisas), do que era próprio ao mundo industrial, fomos para a globalização, e os pais então se multiplicaram. (FORBES, 2012, p. XXXI). Diante disso, Lacan começou a falar nos seus últimos seminários em Nomes-do-Pai, no plural, ou seja, a pluralização dos Nomes-do-Pai.

Tal proliferação desses nomes aumentou as possibilidades de escolha, conseqüentemente, assomou a angústia. O mal-estar, nesse caso, não foi extinto, mas mudou sua localização, pois nem mais estamos na impossibilidade de realização, e sim no risco e na angústia da escolha. A fala da personagem 3 parece se debater contrariamente a hegemonia dos laços horizontalizados e clama pela volta de um mundo verticalmente empoeirado, obsoleto. O clamor ainda se direciona ao pai da horda, e bem como aparece no texto de Nina Saroldi, a partir de *Totem e tabu*: “O dirigente totalitário, assim como o pai incestuoso descrito por Freud,

crê poder encarnar em sua pessoa o lugar do poder. O dirigente democrático, ao contrário, sabe que o lugar do poder é um lugar vazio, intercambiável.” (SAROLDI, 2010, p. 18).

Faço agora outra passagem para o 4º ato, com a personagem 4: F.B. Mais uma parte da fala que se tornou texto:

-----

*“Pessoal, nós temos visto no Brasil inteiro supostos artistas que se utilizam da arte para cometer crimes. Foi o Queermuseu, no Rio Grande do Sul, o ‘peladão do MAM’, lá em São Paulo e até aqui em Londrina, o ‘peladão do Lago Igapó’ [...] Vocês sabem também que uma das minhas principais bandeiras é a defesa das nossas crianças e dos nossos adolescentes que, é, estão sofrendo por diversas tentativas de erotização, seja ideologia de gênero nas escolas e agora através, é, de supostos artistas e de supostas artes. Nesse sentido apresentei um projeto de lei hoje aqui na Câmara Municipal de Londrina que tem três (faz o número três com os dedos da mão) principais objetivos<sup>24</sup> [...] A arte, ela é importante na nossa sociedade, mas a verdadeira arte. E pessoas estão se utilizando da arte pra cometer crimes. Os artistas não tem salvo-conduto. A lei no nosso país vale pra todos. Inclusive pros artistas. Um abraço, fiquem com Deus. Vamos endireitar o Paraná”.*

-----

Diante desse recorte, há aí sim uma utilização dos artistas para designar e associar o produto cultural artístico com o cometimento de crimes. No entanto, não é possível encontrar uma mínima exposição conceitual do que possa ser considerado como crime. Forçosamente, lê-se que os crimes estariam voltados para a variedade das tentativas de erotização das crianças e dos adolescentes. Se na fala da personagem 4 não é possível localizar onde estaria o crime, tampouco uma definição do crime no campo da doutrina jurídica, trago aqui uma passagem do conceito formal: “É a concepção do direito acerca do delito, constituindo a conduta proibida por lei, sob ameaça de aplicação de pena, numa visão legislativa do fenômeno.” (NUCCI, 2014, p. 138).

<sup>24</sup> Sintetizo aqui os três objetivos: 1º. “Toda exposição artística deverá conter a faixa etária, ou seja, a idade que pode frequentar aquele tipo de espetáculo”; 2º. “[...] naqueles espetáculos, cuja faixa etária seja maiores de dezoito anos, ou seja, aqueles menores, menores de idade não poderão frequentar aquele ambiente onde estará sendo, é, feito o teatro, o espetáculo artístico, nesses casos o conselho tutelar deve estar na porta do recinto, garantindo que menores de idade não adentrem, é, aquele tipo de espetáculo cuja faixa etária é maior de dezoito anos”; 3º. “[...]aqueles artistas, aqueles curadores, aqueles responsáveis por supostos espetáculos artísticos que tenham sido condenados por órgão colegiado por afronta seja ao Código Penal, seja ao Estatuto da Criança e do Adolescente, ficarão proibidos de receber dinheiro público aqui em Londrina pra continuar cometendo ali, os seus crimes através da arte [...]” (SCHWARTZ, 2023, p. 76).

Nesse sentido, será preciso uma atenção específica aos três prismas dispensados ao conceito de crime, a saber: os conceitos material, formal e analítico. No conceito material está em jogo a concepção da sociedade sobre o que pode e deve ser proibido e, se caso for, mediante a aplicação de sanção penal; em relação ao conceito formal, segundo o que foi há pouco mencionado, é possível entendê-lo como fruto do conceito material, devidamente formalizado; e no conceito analítico aponto a concepção da ciência do direito, mas com o uso do conceito formal fragmentado em elementos propícios ao melhor entendimento da sua abrangência. (NUCCI, 2014, p. 137-138).

Para o mesmo autor, ao lembrar das palavras de Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1987), posso dizer que é a sociedade que define, em razão de seus interesses próprios, o que deve ou não ser considerado crime; portanto, ele não pode ser concebido como natural. Conceitual e ontologicamente, é interessante saber que há uma impossibilidade de classificação de uma conduta como criminosa. Para tanto, a sociedade enquanto criadora inaugural do crime, leva consigo esse epíteto reservado para os agravantes das condutas ilícitas e merecedoras de maior rigor punitivo. Sendo sempre a lei que permitirá uma aplicação do anseio social aos casos concretos. Em suma: “[...] cumpre salientar que o conceito de crime é artificial, ou seja, independe de fatores naturais, constatados por um juízo de percepção sensorial [...] *não há crime sem lei anterior que o defina, nem pena sem lei anterior que a comine.*” (NUCCI, 2014, p. 137-138, grifo nosso).

Psicanaliticamente, o trabalho realizado em torno da expressão do *pecado original* figura como um dos elementos possíveis nesta discussão. Mais amplamente, refiro-me ao trabalho de Freud em *Totem e tabu* (1913), no qual o criador da psicanálise escreveu sobre o mito do parricídio para mostrar o surgimento do laço social por meio da culpa. Em outras palavras, ao buscar a gênese do sentimento de culpa, Freud procurou estabelecer uma hipótese no advento da cultura para tal sentimento. Lembrei da temática do pecado, porque o nosso pecado original já não seria mais Adão e Eva, expulsos do paraíso depois da desobediência a Deus, e sim um crime: o assassinato do pai. Esse crime – o parricídio – teria sido perpetrado pelos filhos do pai na horda primitiva, o qual gozava de um monopólio sexual absoluto, pois possuía todas as mulheres da horda. Além de possuí-las, também impedia o acesso dos demais homens a elas. Entretanto, o assassinato, longe de trazer alívio e satisfação, gerou culpa e remorso, e fez com que o pai morto ficasse ainda mais forte do que tinha sido em vida. Caterina Koltai escreve sinteticamente sobre isso:

Freud transformou o desejo inconsciente de parricídio num fato real, necessário para permitir a passagem do estado de natureza para o de cultura, da força bruta para a lei simbólica. É nessa necessidade estrutural do parricídio que reside [...] a tese central de *Totem e tabu*, em que o acesso ao objeto incestuoso deixa de ser responsabilidade do pai vivo e passa a ser do pai que depois de morto retorna, como símbolo da Lei, como significante paterno [...] Freud precisou desse mito do parricídio para encontrar o lugar do sujeito na lei e que afirmá-lo como mito não é negá-lo como verdadeiro, e sim classificá-lo como fictício. Pois como afirma Lacan em seu *Seminário* sobre a ética da psicanálise, o fictício não é por essência enganador, e sim aquilo que chamamos de simbólico, símbolo do pai como significante puro. (KOLTAI, 2010, p. 90-91).

Neste momento, a intervenção lacaniana mostra a operação simbólica que rompe a dupla imaginária entre o pequeno ser e o seu Outro primordial, introduzindo-o na cadeia do discurso. No universo da linguagem, o desejo submetido à castração revela que não estamos na aspiração de um retorno ao puro reino das paixões, pois tanto em Freud quanto em Lacan a noção de desejo está fortemente atrelada à Lei. Doris Rinaldi (1997, s/p) afirma que se trata do entendimento dessa lei não como um conjunto de prescrições morais, mas da Lei da castração, que institui o simbólico. Nesse campo do simbólico, funda-se a impossibilidade de satisfação completa do desejo, porque, afinal, Lei e desejo são duas faces da mesma moeda.

De volta à fala da personagem 4, mas ainda no contexto mítico abordado por Freud, ressalto a marca insistente da confusão entre a função patriarcal e a função paterna. Falas como a da personagem em questão desconhecem a decadência da autoridade paterna e buscam “*endireitar*” muito mais do que o Estado do Paraná (conforme o relato da personagem 4). Nesse caso, a falência da função paterna também é confundida com uma eventual carência do pai em sua pessoa. A retidão do esperado não mais acompanha a tortuosidade da constituição da subjetividade no século XXI. Negar o pecado original, por assim dizer, é viver pela força brutal individual e ansiar pela regressão da comunidade em massa regida pelo retorno do seu Pai primordial.

Novamente com Koltai (2010), destaco o que nunca é demais insistir, porque [...] “não existem irmãos sem que seja colocada primeiro a função paterna.” (p. 101). Noutras palavras, a figura paterna, enquanto função, só sobrevém depois da “morte do chefe da horda”. Desde que haja uma renúncia à violência da parte dos irmãos, digamos assim, ao não passar de mera consequência desse ato. Em resumo: não se pode falar em comunidade e cultura sem a morte do pai da horda; visto que anteriormente a esse acontecimento existia somente um coletivo que vivia, pensava, agia e reagia como *um só* e sobre o qual o pai da horda (ao mesmo tempo amado e odiado) exercia o seu fascínio.

De fato, o encadeamento do pensamento de Koltai (2010) é central para demonstrar o

nível do estado daquilo ao qual não se pode deixar de chamar atenção e até mesmo negociar. Por meio desse acontecimento histórico e, de certo modo, traumático, Freud escreve não apenas sobre o parricídio, mas sobre o poder centrado em três grandes imperativos: [...] “a necessidade de um ato fundador (o crime), de uma lei (sanção) e da renúncia ao despotismo da tirania encarnada pela figura do pai da horda.” (p. 102).

Assim, não seria possível uma comunidade de direito sem que cada um dos membros de um aglomerado inicial aceite renunciar a uma parte da satisfação pulsional em nome da coletividade. Freud é bastante contundente, já dissemos, quando escreveu que nossa cultura foi construída sobre a repressão das pulsões. Ao andar com os textos freudianos sobre cultura, religião e sociedade no bolso, reafirmo: cada indivíduo cedeu uma parte de seu patrimônio, de seu poder absoluto, de suas inclinações agressivas e vingativas de sua personalidade, e que somente dessa forma nasceu o patrimônio cultural comum de bens materiais e ideais. Do contrário, a onipotência de qualquer tirano não destoará do poderio tão mítico quanto o do pai da horda primitiva.

Na verdade, Clavreuil (1992) citado por Koltai (2010, p. 109-110) escreveu que o absolutismo do poder foi aquele exercido por sua majestade: o bebê. Nada muito diferente do que se pensar na dimensão narcísica do poder que, para ser exercido, precisa de um entorno fascinado pelo seu propósito. Koltai (2010) disse que contrariamente à política e à religião, a psicanálise, quando fala do poder, atenta-se ao fato de que: [...] “o recalcado da democracia é a violência que caracteriza todo tipo de poder, o que nos permite voltar a Tebas [...] no qual define a peste como o mal que desafia os princípios da *polis* e com a qual seus governantes nunca souberam lidar.” (p. 110). Se em Freud é possível ler a importância da democracia, aliás, o único regime que permitiu a existência e o ofício da psicanálise, não posso deixar de lado dois outros aspectos presentes na fala da personagem 4, chamados com as seguintes expressões: “erotização” e a falácia da “ideologia de gênero”.

Quanto ao primeiro termo, curiosamente, a temática do erotismo, de uma maneira ou de outra surge nesse cenário. Não menos curioso é o emprego que Freud, em *A moral sexual “cultural...”*, dá à palavra “erotismo”. Na passagem do texto em que descreve de uma maneira bem geral que nossa cultura foi constituída sobre a repressão das pulsões, assim como pela renúncia de uma parte da satisfação pulsional, Freud afirmou: “Além da necessidade vital, foram certamente os sentimentos familiares derivados do erotismo que levaram cada um dos indivíduos a essa renúncia.” (2020 [1908], p. 73). Dito isso, Freud traz o termo no contexto da pulsão sexual, no nível da porção de satisfação pulsional. E mesmo que, porventura, a palavra fosse colocada no mero campo do sexo propriamente dito, o erotismo não precisaria ser mal

visto ou desconsiderado. No senso comum, porém, “erotização” e “erotismo” são palavras que aparecem carregadas de preconceito relativo ao sexo e o conseqüente despertar pronunciado e imaginado.

Georges Bataille, em seu livro *O erotismo* (2023), antes de tudo, fez uma exposição sistemática do tema, a qual destaco: a sexualidade humana é marcada pelo limite dos interditos, e o que pertence ao domínio do erotismo é o que Bataille nomeia como a “transgressão desses interditos” (p. 282). Dito de outro modo, a “erótica” de Bataille percorre desde a diferença do erotismo em relação à sexualidade dos animais ao ponto que escolhi para enfatizar: o desejo do erotismo. Por meio dos apontamentos de Bataille, o erotismo se afasta da racionalidade e do discurso da reprodução. Se a fórmula do erotismo, por assim dizer, é a transgressão de um interdito, ou seja, transgredir o que está dado como proibido, a sexualidade humana tornada erotismo é a sexualidade própria ao homem (de um ser dotado de linguagem).

Assim sendo, nas próprias palavras do filósofo: “O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo.” (2023, p. 282). Os interditos, portanto, que se opõem a sexualidade humana têm, em tese, formas particulares: concernem ao incesto, ao sangue menstrual, mas também ao que me interessa, sob o aspecto da nudez. Do caráter gratuito e historicamente reproduzido, há então um interdito da nudez. Para a personagem 4 (mas não apenas a ela), a nudez do corpo do artista deveria ser interdita. O debate em torno da transgressão é relevante porque em Bataille, no coração da conceituação do erotismo, transgredir a proibição não significa a destruição da lei, porque caso assim fosse não haveria mais o que transgredir.

Numa alusão a algo entre Dostoiévski e Lacan, ao invés do “*Deus morreu, tudo é permitido*”, desembocaríamos nesse caso no “*Deus morreu, nada mais é permitido*”. Há quem não se dê conta de que a função da arte performática (mas também das artes de modo geral) é produzir um efeito transgressivo. Dessa maneira, não somente o uso da nudez no campo da *performance* pode, da mesma forma, ser transgressivo, porque já existe uma transgressão inerente ao corpo humano e a sua erótica. Em resumo, com as considerações do erotismo de Bataille – mas também com a psicanálise – é premente aprender que o corpo sexuado, inevitavelmente, é erógeno, mas também pode ser envolvido nos mais diversos véus de erotismo e de fantasias eróticas.

No que se refere à falácia da “*ideologia de gênero*”, a expressão foi difundida muito rapidamente. Sua primeira aparição, consta que tenha sido numa Conferência Episcopal da Igreja Católica, ocorrida em Lima no Peru; o tema foi justamente: “A ideologia de gênero – seus perigos e alcances”. No próprio texto do documento oficial dessa conferência, encontra-se

um trecho no qual se verifica o início do tom alarmista com que mais adiante será tratado o combate a categoria *gênero*. Na realidade, em vez do conceito de gênero ser tratado como uma questão de análise científica, tarefa essa realizada pelos estudiosos do gênero (pesquisadoras/pesquisadores), a expressão tornou-se uma ameaça, proferida e repetida sem limites nas redes sociais.

Para a professora de filosofia Marcia Tiburi, no artigo “A funcionalidade da ‘ideologia de gênero’ no contexto político e econômico brasileiro”, estamos sob um discurso de negação do gênero. Com a atitude negacionista:

Nesse cenário vemos um controle que recai sobre teorias, teóricos, professores, estudiosos, curadores, artistas, políticos progressistas e até mesmo publicitários e marcas que insinuem algum tipo de visão favorável ao debate de gênero em suas narrativas [...] Os algozes dos estudos de gênero (padres, pastores e deputados que muitas vezes são também pastores), proponentes do termo ‘ideologia de gênero’, tentam levar vantagem moral no debate, desqualificando a posição dos estudiosos do tema gênero, a quem apontam com termos como ‘lixo moral’ [...] A falácia naturalista está ligada à de correlação coincidente (*Cum hoc ergo propter hoc*): sempre que se fala em gênero, alguém muda de gênero; ou, sempre que se fala em gênero, pretende-se ensinar alguém a mudar de gênero. Ou seja, a conclusão falaciosa é que o termo gênero, a categoria analisada e estudada, ou simplesmente pronunciada, é que leva as pessoas a uma posição necessariamente ‘transexual’, como se pelo simples fato de estudar o tema as pessoas passassem a atuar ou agir para mudar de sexo ou gênero ou para levar outrem a mudar de sexo ou gênero. (TIBURI, 2018, p. 62-63-66).

Pois bem, pergunto: agora imagine, caro leitor, tamanha argumentação trans-posta para o cenário da infância? E ainda no contexto escolar? Na fala da personagem 4, portanto, insurge toda a ameaça dos falsos artistas que utilizam a nudez naturalmente perversa imposta aos mais incautos seres, a saber, as crianças e os adolescentes. Mas, apesar disso, é preciso dar verdadeiro crédito a quem se dedica como um feito epistemológico ao próprio campo dos estudos de gênero. Ainda em Tiburi (2018), culmino com a valorização do trabalho representada por textos de teóricas americanas, dentre elas a antropóloga Gayle Rubin, a historiadora Joan Scott, e para citar uma das mais famosas e demonizadas, a filósofa Judith Butler. A partir delas, e de tantos outros textos, erigiu-se um panorama frutífero, verdadeiro campo de estudos (ou de batalha) ao qual recebeu a designação de “estudos de gênero”.

Eis então o 5º ato. Personagem 5: J.B.

---

“Em respeito à família e à inocência de nossas crianças, eu, [...], só tenho uma coisa a dizer a esse tipo de gente: ‘Canalhas, mil vezes canalhas. A hora de vocês está chegando’”.

---

Por aqui neste comentário, nenhuma novidade. O tom ameaçador tornou-se uma moeda trocada entre o mundo fantasioso dos equitativamente afins e a disparidade dos diferentemente ejetados. Apesar de ser um dizer que muito pouco tem a expressar, porque também se faz com o uso do insulto, é possível fundamentá-lo justamente pelo o que ele não é, ou seja: não se trata de uma fala cortês. Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil* (2009, p. 147), lembra-me que o insulto é o avesso da linguagem polida, baseada na cortesia e na civilidade, portanto, consiste no avesso da cortesia.

Ao longo desta seção, tenho apontado a partir do mito fundador da cultura, uma preocupação com a barbárie na qual vivemos. Somente para aludir ao próprio tema, destaco um recorte literário com o romance *O senhor das moscas*, em que a autora, Golding, citada por Koltai (2010, p. 114-115), escreve a respeito de uma ficção política: um retrato do processo de regressão coletiva. Cabe especificar que não se trata daquilo que regride a um anterior estado bruto da evolução, e sim de uma regressão a um estado de ruptura na civilização.

Ter em mente a leitura de *Totem e Tabu* de Freud ao realizar uma associação com o romance acima, traz à tona toda uma inspiração freudiana para o problema do desaparecimento da ambivalência. Noutras palavras, se há ambivalência de algo – em relação aos pais, aos amigos, às coisas (por exemplo, no que tange às artes) – não sobrarão apenas o rudimentar do ódio em seu estado bruto. Penso na fala da personagem 5 e me deparo com isso que sobra como um resto ofensivo, difamatório e colérico, revelado pela sentença do xingamento.

Ao lado da esteira de Freud, Lacan, no *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*, designa alguns termos essenciais para pensar os afetos posicionais em relação ao ser, dentre eles, o *amor*, o *ódio* e a *ignorância*. O afeto é muito precisamente da ordem daquilo que se conota numa certa posição do sujeito com relação ao ser. Não esqueçamos: as falas das personagens de *Catástrofe* trazem, da mesma forma, a conotação da condição de sujeitos que visam o outro em seu ser. Lacan afirmou: “Quer dizer, com relação ao ser na medida em que se propõe a ele em sua dimensão fundamental é simbólico.” (LACAN, 2016, p. 159). Porém, pode

acontecer ao contrário: no interior desse simbólico irromper o real, por demais perturbador.

No ensino lacaniano, o que se denomina afeto não pode ser considerado como uma coisa pura e simples, opaca e fechada. Ou uma espécie para-além do discurso, ou ainda uma espécie de núcleo vivido que não se tem ideia de onde caiu. Diante dessa trama simbólica, Lacan – ao dar lugar a mais um afeto na série do ódio, a cólera – disse que um afeto fundamental como esse nada mais é do que um real que chega no instante em que o belo enredo simbólico arma uma estória ordenada (que anda muito bem, conforme a lei, o nosso mérito e a nossa boa vontade). Ou seja:

Percebemos, de repente, que os pininhos não entram nos buraquinhos. É esta a origem do afeto da cólera. Tudo parece estar bem com a ponte de naus no Bósforo, mas uma tempestade faz o mar se agitar. Toda cólera consiste em fazer o mar se agitar [...] Ao menos para toda uma categoria fundamental de afetos, porém, o afeto é essencialmente conotação característica de uma posição do sujeito, a qual se situa, entre as posições possíveis, na entrada em jogo, entrada em funcionamento, entrada em ação dele mesmo, tendo como referência as linhas necessárias que lhe impõe seu encapsulamento no significante. (LACAN, 2016, p. 160).

Além disso, o afeto pode também remeter-se à intrusão do próprio desejo. No caso do ódio, já no *Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*, Lacan falou sobre a dimensão imaginária. Podemos mesmo considerar a destruição do outro como um polo da estrutura da relação intersubjetiva. Ao indicar o que Hegel reconheceu como o impasse da coexistência de duas consciências – donde deduz o mito do embate pelo puro prestígio –, Lacan lança uma seta ali na mesma dimensão imaginária. No enquadramento dado pela relação simbólica, nem mesmo o ódio se satisfaz com o desaparecimento do adversário.

Nessa passagem do tema das paixões fundamentais, o ódio quer o rebaixamento, a desorientação, o desvio, o delírio e a negação do ser do outro. Lacan não deixou de dizer que os sujeitos, nos nossos tempos, não têm de assumir o vivido do ódio naquilo que possa incendiar de maneira mais abrasadora. Ao indagar sobre o porquê desse enunciado, a resposta do psicanalista francês inflama: “*Porque já somos muito suficientemente uma civilização do ódio.*” (LACAN, 2009, p. 361, itálico meu). Situar o ódio como uma carreira sem limite, assim como o amor, não faz com que ambos tenham uma aspiração semelhante. Não entrarei na temática do amor nesta oportunidade, mas apenas o localizarei no polo do que aspira ao desenvolvimento do ser do outro. E, mais adiante, precisarei recorrer à paixão da ignorância, dentre tais afetos, e às paixões tidas como fundamentais.

Finalmente no que se refere à fala da personagem 5, entre Lacan e a experiência psicanalítica, Golding e seu romance, aproximo a temática do ódio de um “processo de

desumanização consciente”. É essa a expressão utilizada pela autora, ao me deter no comentário de Koltai (2010): Estamos na turbulência do estado de decomposição de uma civilização que não está regredindo para a anterioridade de uma barbárie, e sim de uma civilização “[...] da horda sem pai, a do clã totêmico sem tabu, a do ódio sem ambivalência.” (p. 116). Insisto então com a pergunta lacaniana: “O caminho da corrida para a destruição não está verdadeiramente traçado entre nós?” (LACAN, 2009, p. 361).

Dirijo-me então ao 6º ato. Personagem 6: J.D.

---

*“O caso aqui de São Paulo, por exemplo, a exposição, ah, realizada no MAM, no Museu de Arte Moderna, que é uma instituição séria, eu quero deixar isso bem claro, no Parque do Ibirapuera, não pode, em nome dessa liberdade, permitir que uma cena libidinosa, que estimula uma relação artificial, condenada e absolutamente imprópria, seja colocada para o público. Fere, inclusive, o Estatuto da Criança e do Adolescente e, ao ferir, ele está cometendo uma impropriedade, uma ilegalidade e deve ser imediatamente retirado, além de condenado. Eu gosto da arte, admiro a arte, mas tudo, tudo, tudo deve obedecer a um limite [...]”.*

---

Quanto a essa fala da personagem 6, destacarei apenas dois pontos: a chamada “*cena libidinosa*” e a afirmação de uma violação dos direitos estabelecidos pelo “*Estatuto da Criança e do Adolescente*” (ECA) no Brasil. Para tanto, recorrerei a conceituação do que pode ser considerado “libidinoso” segundo a teoria psicanalítica; bem como a importância da promulgação do ECA em 13 de julho de 1990, para que as crianças e os adolescentes pudessem ser considerados *sujeitos de direitos* e merecedores de *Proteção Integral* por parte da sociedade.

Primeiro, sobre a libido, ou sobre o uso do termo libidinoso, posso afirmar que se trata de um dos conceitos-base da pré-história do movimento psicanalítico à difusão da psicanálise formalizada como um método de tratamento. Como o meu objetivo não é revisitar e retomar toda a obra freudiana sobre a história do conceito de libido, sublinharei os tempos que a meu ver mais interessam para discutir a situação de uma cena libidinosa; ou, como preferirei nomear, de uma “cena libidinal”, isto é, uma cena em que há algum modo de investimento libidinal. Nesse sentido, menciono no plano geral dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), o modo como se deu em Freud um grande impacto da elucidação das relações edípicas sobre o desenvolvimento do conceito de libido, assim como do conceito anexo de zona erótica.

Destaco também o que Freud escreveu em seu artigo sobre “A teoria da libido” de 1923, porque libido é um vocábulo da doutrina das pulsões. (1987, p. 271); embora, conforme no texto citado anteriormente (*Três ensaios...*), já houvesse apresentado a libido como equivalente da “fome” no registro da sexualidade. Em outras palavras, a libido é a força que se representa nas pulsões, ou o substrato energético através da qual a pulsão se desenvolve. Ao considerar que há desejo sexual na libido, não se trata do coito. Trata-se de caminhos de propulsão e impulsão, de uma constante aspiração que jamais se sacia nas suas também constantes tensões e atualizações.

Se no campo das pulsões estão em jogo certos modos de satisfação, representações por vezes excessivas tanto de prazer quanto de desprazer, tudo dependerá da distribuição da libido. Distribuição essa a ser considerada em termos econômicos, já que dinâmicas são as forças que atuam enquanto aparato psíquico. Nesse ponto de vista, há fixações que a libido se submete diante disso que afeta corpo e linguagem. Da mesma forma, a compreensão de uma cena libidinosa é interpretada como se estivesse fixa no ato sexual e em seu desejo erótico.

Para o meu intento de elucidar a importância das acepções acerca da libido, Rogério Miranda de Almeida, em seu livro, *Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo* (2007), constatou a rica capacidade sintética do uso da linguagem na multiplicidade de acepções que o termo encerra. Ao trazer o capítulo “Sugestão e Libido” de *Psicologia das massas* de Freud, escreveu sobre a riqueza de síntese que a língua operou em relação à palavra *Liebe* (amor). Ao mesmo tempo, também lamentou os mal-entendidos e a onda de indignação que se abateu contra a adoção que a incipiente ciência fez com o vocábulo na sua teoria e na sua prática.

Dessa forma, a psicanálise não foi responsável por alguma “inovação delituosa” (segundo possível acusação), mas reinterpretou, ampliou a mesma concepção, e não criou e nem reivindicou nada de original. Ao comentar Freud, Almeida (2007, p. 112) considera desde o *Eros* de Platão sua proveniência e seus efeitos, bem como, pela sua relação com o amor sexual, uma gritante e perfeita coincidência com a força amorosa ou com a libido da psicanálise. Parece-me que associar as pulsões amorosas e denominá-las como pulsões sexuais soa como ofensivo, e daí resultam toda uma série de justificativas para tratar e fazer da psicanálise uma doutrina “pansexualista”. Mas nada impede que se possa adotar outras palavras, tais como propriamente “eros” ou “erotismo”.

Considerando-se os termos “amor”, “sexo”, *Eros*, “libido”, nas palavras do filósofo:

[...] Todo desejo provém de uma necessidade ou, melhor, todo desejo já exprime uma necessidade, uma falta, uma lacuna, uma ausência, uma carência, um sofrimento, uma privação. E a satisfação – como o próprio nome

já indica – é aquilo que viria preencher esta hiância que não cessa de se colmatar e de se reabrir [...]. Porque infinita é esta impulsão primordial que Schopenhauer denomina *vontade*, que Platão chamara *Eros*, que Freud designa pelos nomes de *libido* e *sexualidade*, os cristãos pelo nome de *amor* e Nietzsche pela expressão *vontade de potência*. (ALMEIDA, 2007, p. 264, grifos do autor).

Como se pode ver, há diferentes maneiras de nomear terminologicamente tamanho substrato no decorrer dos tempos e em diferentes pensadores. Assim, a noção de investimento libidinal circula pelos movimentos desejantes. De modo que cada desejo “satisfeito” pode se revestir de uma outra forma de desejo que, por sua vez, exigirá imperiosa e incondicionalmente outra busca de satisfação. Por se tratar do universo pulsional, as pulsões sempre parciais não fazem outra coisa a não ser revelar que os objetos do desejo – assim como na pulsão – são incompletos e fugidios.

Conforme Almeida (2007, p. 112), o fato de o inventor da psicanálise ter denominado as pulsões como “sexuais” – e não com a utilização de palavras mais nobres ou sublimes – trouxe diversas acusações e contestações. Freud até chegou a considerar e confessar que poderia ter escolhido outro vocabulário; o que o teria abrigado diante das controvérsias lançadas sobre as suas descobertas. Não obstante, não quis fazê-lo, já que preferiu não fazer concessões à pusilanimidade.

Ainda para o filósofo em questão, quando se escolhe um caminho, não se sabe ao certo aonde o caminho vai chegar. Malgrado a importância das transformações que mudam o corpo conceitual de uma teoria, a experiência analítica também ensinou a Freud que se começa cedendo às palavras e, gradativamente, cede-se também às coisas. A ideia de ceder e recuar na formalização de um método de trabalho traz a marca do ensinamento freudiano reinterpretado da seguinte maneira: “[...] as coisas são, ou se tornam, aquilo que delas se *diz*, se *nomeia*, se *designa*, se *aponta*, se *imagina*, se *deseja*, se *quer*.” (ALMEIDA, 2007, p. 112, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a cena do episódio no MAM paulistano percorre seu investimento libidinal entre os corpos. Seria ingênuo pensar que não há nenhuma possibilidade de uma erótica dos corpos que lá estavam investidos de libido. Contudo, o caráter libidinoso associado a uma prática sexual, ao mundo pornográfico, segue as mesmas diretrizes do que Freud aprendeu com a psicanálise: por meio da interpretação repressora, a cena libidinoso pornográfica assim se fez, porquanto dela se disse, se nomeou, se designou, se apontou, se *imaginou*, se desejou e se quis vê-la como tal.

Para desenvolver uma viravolta quanto ao entendimento do que é tido como erótico, no *Banquete* de Platão, Erixímaco oferece uma definição de medicina na tradução textual que,

segundo Lacan, pode ser tida como a melhor definição que a psicanálise nunca recebeu: “[...] *a medicina é a ciência das eróticas do corpo, episteme ton tou somatos erotikon*. Parece-me que não se pode dar uma melhor definição da psicanálise.” (LACAN, 2010, p. 96). Portanto, psicanaliticamente, quanto ao erótico, não se tem certeza daquilo que envolverá a erótica do que tocará o desejo para cada sujeito, seja na arte performática ou fora dela.

Por conseguinte, proponho finalmente, certo de que em relação ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) possa ser privilegiada a garantia dos direitos das nossas crianças e adolescentes. Ora, não há dúvida: a Constituição Federal de 1988 (CRFB/1988) preconizou no art. 227, *caput*:

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, *com absoluta prioridade*, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.” (BRASIL, 1988, art. 227, grifo meu).

Logo, o mesmo é disciplinado pelo ECA. Destaca-se então, o *dever compartilhado* entre a família, a sociedade e o Estado. Só assim, trabalha-se pela efetivação da Doutrina da Proteção Integral dos direitos das crianças e dos adolescentes com absoluta prioridade. Para tanto, antes de mais nada, é preciso conhecê-los. Nesse sentido, os artigos 2º ao 5º do ECA estabelecem quem pode ser considerado criança e adolescente, quais os seus direitos e o que pode levar enquanto responsabilidade caso haja condutas que ameacem, firam e violem tais direitos. Por consequência, também é importante saber que se deve sim agir se existir suspeita de alguma ocorrência.

A esta altura, relembro uma decisão: cerca de cinco meses depois da interação entre a criança, a mãe e o *performer* de *La Bête*, o Ministério Público Federal (MPF) pediu o arquivamento da investigação do suposto crime de pornografia infantil no caso da *performance* de Wagner Schwartz. Apesar de a investigação não ter como alvo o artista, ela pretendia saber se no vídeo da *performance* havia crime tipificado segundo o ECA. Na reportagem de 22 de fevereiro de 2018, a Folha de S. Paulo divulgou: “O órgão concluiu que nas imagens não havia nada que representasse crime conforme o artigo 241-A do ECA. Em caso contrário, o passo seguinte teria sido apurar o responsável pela divulgação do vídeo”. Por fim, basta retornar ao que afirmou a procuradora Ana Leticia Absy no documento em que pede pelo arquivamento do processo (*vide* a página 64 desta tese): “A mera nudez do adulto não configura pornografia [...]”. Agora, para passar ao 7º ato, personagem 7: A.F.:

---

“Foi aqui, ontem. Exatamente aqui, ontem, um homem ficou nu, as pessoas em volta rindo. Enquanto garotas de cinco, seis, sete, oito, nove, dez anos tocavam no cara aqui. No cara nu. Então tá aqui. Vim ao vivo porque eu falei pra vocês que se ele tivesse aqui hoje, eu ia levantar ele”.

---

Em relação a fala da personagem 7, farei uma breve fundamentação do que Lacan considerou como uma das paixões: a ignorância. Para a orientação lacaniana, não há somente as paixões mais comentadas derivadas do amor e do ódio, há uma terceira paixão: a paixão da ignorância. Assim, apenas na dimensão do ser, e não na do real, que as paixões fundamentais se inscrevem: “[...] na junção do simbólico e do imaginário, essa fenda, se vocês quiserem, essa aresta, que se chama o amor – na junção do imaginário e do real, o ódio – na junção do real e do simbólico, a ignorância.” (LACAN, 2009, p. 353).

Em outras palavras, as duas possibilidades do amor e do ódio não advêm sem essa terceira, negligenciada: a ignorância como paixão. Lacan escreve sobre isso no *Seminário 1*, e ao dar como exemplo o sujeito na análise, diz que esse sujeito que vem para a análise se coloca no lugar daquele que ignora. Quando se refere neste tempo do ódio, fala da *ignorantia docens*. Na ignorância, uma pessoa expressa o seu “não querer saber”, ou seja, a negação para não saber. Isso não se faz à toa, evidentemente, visto que pode fazer de tudo para evitar a possível dor do encontro com uma verdade (mas não-toda verdade).

Pior de tudo, porém, é quando a ignorância se junta com o ódio, porque, de fato, são paixões que se associam. Daí se pode deduzir que a crueldade da paixão de ignorância está associada com a paixão do ódio. Curiosamente, Lacan ressalta: “[...] a tal ponto, inclusive, de nisso se fundar a grande paixão do ser falante: que não é o amor nem o ódio, mas a ignorância.” (LACAN, 2003, p. 555). Posso afirmar, de igual modo, que um dos caminhos para não nos tornarmos alvo do ódio gratuito é o caminho do amor ao saber. Mas nem sempre há uma transformação pulsional do ódio ao amor ao saber. Tal como fiz no primeiro capítulo, Abrão Slavutzky (2019, s/p) aponta o caminho dos poderes autoritários que sempre atacaram o conhecimento: “Quando um governo ataca os professores, a universidade, a cultura popular, expressa sua paixão de ignorância”.

Para Marcus André Vieira, a paixão da ignorância consistiria em mirar, na visibilidade dos detalhes, a invisibilidade de um divino que eles indicariam. Assim, tonar-se-iam insignificâncias diante do esplendor anunciado. Em suas próprias palavras, indaga: “Tudo terá

o mesmo destino da insignificância, pois o que é algo que se pode ver, sentir ou cheirar, com relação a esse real absoluto?” (VIEIRA, 2012, p. 23). No dizer de Lacan, se a paixão é uma “carreira sem limites”, ela é tanto encontro quanto perda. Nos caminhos das três paixões fundamentais – *amor, ódio* (e sua série de afetos violentos: inveja, ciúme, raiva e cólera) e *ignorância*, a verdade escapa, sempre suposta e nunca presente.

É chegada a hora do 8º ato, personagem 8: M.M. Somente para em seguida apresentar o que é a pedofilia. Após a leitura desta fala, ficará compreensível:

-----

*“Eu queria chamar atenção pra essa exposição que está acontecendo no MASP, em São Paulo. Esse vídeo que circulou, uma exposição de arte, uma criança sendo exposta pra tocar o órgão genital de um adulto com pessoas assistindo à erotização de uma criança. Isso é pedofilia. Pedofilia é crime hediondo. Isso é lei, ou nós só vamos usar o Estatuto da Criança e do Adolescente pra poder dizer que um homem de dezessete anos que estupra e mata, esse é criança? Mas uma criança pode ser erotizada? [...]”.*

-----

O que importa sobretudo acentuar diante dessa fala é saber o que é a pedofilia. A Organização Mundial da Saúde, por meio do CID-10 (hoje na versão 11) – Classificação Internacional de Doenças, definiu a pedofilia como distúrbio sexual desviante, classificado no item F65.4 como: “Preferência sexual por crianças, quer se tratem de meninos, meninas ou de crianças de um ou de outro sexo, geralmente pré-púberes.” (2007, p. 250). Segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, reconhecido como DSM e publicado pela Associação Psiquiátrica Americana (APA), atualmente na quinta edição (DSM-V), a pedofilia não pode ser tida como orientação sexual, e sim como uma doença inserida dentro das parafilias. (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2018, p. 700). Cabe dizer que o DSM-V faz uma diferenciação entre parafilias e transtornos parafilicos, propondo que o tratamento só é possível no segundo caso<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Assim sendo: “Um transtorno parafilico é uma parafilia que atualmente está causando sofrimento ou comprometimento ao indivíduo ou uma parafilia cuja satisfação implicou dano pessoal, ou risco de dano, a outras pessoas. Uma parafilia é uma condição necessária, mas não suficiente, para ter um transtorno parafilico, e uma parafilia por si só não justifica ou requer automaticamente intervenção clínica. A modificação proposta para o DSM-5 é ade que os indivíduos que satisfazem o Critério A e o Critério B sejam agora diagnosticados como tendo um transtorno parafilico. Não seria dado um diagnóstico aos indivíduos cujos sintomas satisfazem o Critério A,

No contexto do conceito conforme o DSM-V, a pedofilia é tratada como um transtorno no qual o fator da fantasia excitante é dirigida com impulso sexual para crianças pré-púberes ou no início da puberdade, geralmente com 13 anos ou menos. (DSM-V, 2016, p. 1085). Não entrarei no âmbito dos critérios diagnósticos para a pedofilia, mas eles estão divididos entre A, B e C (*vide* a nota de rodapé abaixo)<sup>26</sup>. De modo geral, as parafilias podem ser caracterizadas pelas experiências com duração de pelo menos seis meses, de fantasias, anseios sexuais, ou pela recorrência de comportamentos intensos, sexualmente excitantes. Portanto, na pedofilia, por se tratar de uma parafilia, estão envolvidos anseios e fantasias sexuais com crianças pré-púberes.

Em relação ao campo jurídico, quando for verificada a atuação das fantasias sexuais em relação às crianças e adolescentes, segundo o Código Penal Brasileiro, haverá crime ao manter conjunção carnal ou qualquer ato libidinoso com menor de 14 anos, caracterizando o crime “estupro de vulnerável”. Em se tratando de cena de sexo explícito ou pornográfica, que envolva criança ou adolescente, o ECA também configura como crime o que está previsto no Art. 241-E<sup>27</sup>.

Para trazer o próximo ato, o 9º, e a respectiva personagem 9: J.R., tenho como proposta enfatizar a dimensão do ódio e seus afetos violentos. Lacan falou que esses afetos fazem série e apresentam a distinção de um ódio considerado constituinte ao ódio tido como constituído. Decerto, será nossa tarefa compreender por que, segundo Vieira (2012, p. 41), Freud colocou na zona originária do eu, que faz limite entre o eu e o não-eu, nem o amor, nem o tédio, mas o ódio.

---

*“Não é só um ataque à moral do povo brasileiro, mas é pra mexer com o subconsciente dos tarados do Brasil. O psicopata, tarado por criança, quando vê aquela imagem, daquele patife, certamente dirá: ‘tudo pode’. E o pior, eu não consigo acreditar que tem algum pilantra, algum vagabundo dentro desta casa que aplauda isso. Eu não acredito que tenha, porque se tiver tem que levar porrada (gritos e aplausos). Se tiver tem que ir pro cacete, (ouve-se: ‘Parabéns,*

---

mas não o Critério B – ou seja, aos indivíduos que têm uma parafilia, mas não um transtorno parafilico.” (DSM-V, 2016).

<sup>26</sup> São eles: “A. Por um período de pelo menos seis meses, fantasias sexualmente excitantes, impulsos sexuais ou comportamentos intensos e recorrentes envolvendo atividade sexual com criança ou crianças pré-púberes (em geral, 13 anos ou menos). B. O indivíduo coloca em prática esses impulsos sexuais, ou os impulsos ou as fantasias sexuais causam sofrimento intenso ou dificuldades interpessoais. C. O indivíduo tem, no mínimo, 16 anos de idade e é pelo menos cinco anos mais velho que a criança ou as crianças do Critério A.” (Idem).

<sup>27</sup> Sinteticamente, o Art. 241-E do ECA define: “cena de sexo explícito ou pornográfica” por “qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais.” (ECA, 1990).

*deputado!') pra aprender [...] Nós não podemos mais ficar quieto diante disso tudo que está acontecendo todos os dias na porta das nossas casas. (Aponta o dedo para alguém do público). Se você for um, é em você que eu dou na cara [...] Dou em você e em qualquer pilantra que tá aqui dentro. Vocês têm que ter vergonha na cara de vocês. Bando de pilantra”.*

---

De fato, foi mexer logo com o inconsciente. Marcelo Veras (2018, p. 12) escreveu: “Quem tem inconsciente não precisa de inimigo”. Mas quero escrever sobre outro aspecto. Pontualmente, resta dizer que em todo ódio está situada uma zona de violência fundante. Para Marcus André Vieira (2012, p. 45) no afeto do ódio está, por excelência, a paixão da segregação. Nos piores dos casos, alguém de carne e osso torna-se o inimigo. Do plano do ódio, uma emoção tal como a inveja, pode gerar violência dirigida ao próximo, ou ainda ciúme. Assim como deu lugar a cólera, Lacan também se referiu à raiva como mais um afeto violento. Na raiva, o encontro com a burrice [*bêtise*] se constitui por meio na crença cega do Outro em sua logística ideal.

Extraio daí uma breve ilustração para não me perder nesse grande continente: uma pessoa perdeu a cabeça porque seu parceiro foi, novamente, burro. Depois de uma briga, o parceiro quis mostrar para a pessoa o quanto ela estava equivocada. Para tanto, redigiu um tratado no qual desmontou todos os movimentos da pessoa amada e demonstrou seus equívocos. Mas ela não leu, já que foi tomada pela raiva e pela violenta certeza de que não existia absolutamente nada nas razões dele, a ponto de contemplar o que lhe parecia importante. Portanto, diante desse obtuso, que só se deslocou no sentido do “pão, pão, queijo, queijo”, só lhe restou (muitas vezes é isso mesmo o que resta) dar vazão e fazer pratos, ou o que mais tivesse à mão, voarem contra a parede. (VIEIRA, 2012, p. 45).

Com isso, chego ao derradeiro 10º ato, com a personagem 10: M.F.: Afinal, o que fica tão exposto nesse fim? A indignação, a fúria e a raiva se voltam efetiva e diretamente para qual objeto? Qual é o caminho a ser percorrido pelas crianças? Por que a teoria do pecado se justificaria no campo estético? Há alguma coisa a ser feita diante das interpretações em torno da nudez? Segue o último excerto de fala:

---

*“Estou indignado, estou enfurecido, estou enraivecido com o ocorrido no Museu da Arte Moderna em São Paulo. Somente nos últimos trinta dias já são três museus que expõem nudez,*

*zoofilia, pedofilia, pornografia aos olhos de nossas crianças [...] Não tirem nossas crianças do caminho, não transformem nossas crianças em adultos pervertidos como vocês são [...] A arte é pra despertar o lado crítico das pessoas. Pessoas que tenham idade o suficiente para saberem o que estão vendo [...] O Museu da Arte Moderna pecou. Pecou também este artista chamado Wagner, que através da sua performance, esse coreógrafo fica nu e induz as pessoas a tocarem seu corpo e levou crianças a fazerem isso. É claro que em uma nota o Museu da Arte Moderna tenta desfazer, dizendo que isso é só uma leitura interpretativa da obra Bicho de uma tal Lygia Clark”.*

---

Pois bem, não se pode saber ao certo se existirá uma capacidade para se acostumar com o que arte pode ou não oferecer. Na arte contemporânea, anima-se uma vontade de transcrever o mundo tal como ele é. Conforme Marie-Hélène Roch (2014, p. 84): “Os valores transcendentais do sublime não são mais aceitáveis aos olhos dos artistas contemporâneos”. A cada passo, o corpo irrompeu na arte, de modo vivo, traumático; não mais apenas “*cosa mentale*”, mas utilização real, presença, e num só tempo, suporte e ferramenta para o advento da obra. O corpo, portanto, reafirmará a força do efeito de presença da arte. Se o homem não é mais a medida de todas as coisas, não há mais somente uma medida, um caminho.

Nesse sentido, toda obra suscita debate. No entanto, a singularidade do artista e a *performance* em sua iteração materializam um ato de resistência a esse caos que nenhuma norma, preceito ou crença consegue aplacar. Éric Laurent, citado por Roch (2014, p. 86), formulou uma frase que me fez pensar nas reações de cada personagem desse espetáculo: “[...] as obras dos grandes artistas, hoje, não são sublimes, são sintomas”. Múltiplo e poroso, o espaço contemporâneo evoca a maior desordem. E nem a justificativa que aponta para o pecado, a ser evitado, impede o enigma que se ocupa da vida. Em 1975, Lacan anunciava as mutações a advir e, conforme Roch (2014, p. 87) é isso “[...] que o artista do século XXI mostra como cronista de seu tempo”.

## PARA CONCLUIR: A INTERAÇÃO ACADÊMICA E ARTÍSTICA

Não tão de repente, um fragmento de *La Bête* foi roubado de uma conta pessoal do *Instagram* e repostado numa dada página do *Facebook*. Metaforicamente, como na “velocidade da luz”, uma *performance* artística tornou-se o assunto. Mas o interesse não residiu na arte, em sua história, muito menos na compreensão da proposta performática. O tema na ponta da língua, de quem viu partes do vídeo viral ou fotos pela internet, foi a nudez do artista e a dita depravação do ato pela presença de uma criança acompanhada da mãe. Para uma *performance* e sua estrutura de arte conceitual, desde a sua origem, o costume é ficar localizada à margem, desfocada, relegada, excluída. Quando uma parte da expressão artística – o detalhe da nudez – assume o protagonismo e a superioridade diante da própria *performance*, a força da marginalidade e seu retorno à cena é tão proporcional quanto o fator excludente.

A trajetória da *performance* como uma das linguagens artísticas contém o inoportuno e o intrusivo. Não fosse a celeuma em torno do episódio do MAM em São Paulo, assim como pela repercussão *on-line* e midiática, a vida da arte performativa em terras brasileiras seguiria marcada pela invisibilidade. Não é de hoje que a arte da *performance* provoca alvoroço e levanta questões polêmicas. A *performance*, enquanto categoria, é dotada de uma capacidade para transgredir a norma, fugir ao controle e incitar o debate. Se a discussão girasse em torno do campo das *performances*, a arte seria grata e exerceria a sua função, no entanto, o ataque e o estardalhaço atravessaram o contexto artístico como uma bala perdida destituída de sentido.

Quem realmente se propôs a colocar o seu mundo cognitivo à disposição para entender, tal como Glusberg (2013, p. 56) ensinou, que a *performance* é a discursividade do corpo? Ou, segundo Cohen (2013, p. 30) para quem a *performance* estaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, guardando uma linguagem híbrida; ou ainda, mais do que isso, já que o desconhecimento das pessoas expressou e revelou o lado “especialista” de arte, conforme a certeza retirada não se sabe ao certo de onde. Percorri aqui a construção de uma resposta possível, porque apesar de não existir uma forma e um conceito unânime para definir o que são as *performances*, cada uma delas não deixará de intervir e causar transformação.

Não escolhi o caminho do retorno à *performance* em sua origem e histórico, e sim trazer para o foco a *performance* artística, mais especificamente a obra *La Bête* de Wagner Schwartz. O “devir-bicho” (expressão de uma das seções do capítulo terceiro desta tese) me acompanhou como parceiro no início e me acompanhará ao fim da escrita. Sobre *La Bête*, por se tratar de uma arte corporal, ela está indissociável do corpo do artista e da vontade de usá-lo como a sua

principal e mais importante ferramenta. No caso da nudez, vista por mim como uma das cores que a *performance* disponibilizou para que os espectadores utilizassem como numa tela em branco, é possível afirmar a partir de Besacier (1993, p. 133) que a *performance* seja um dos gêneros artísticos que melhor e mais soube fazer uso do nu como um conceito.

Nessa forma de utilização, a *performance* talvez não detenha apenas a estratégia conceitual, porém, sirva como um mecanismo para desconstruir os clichês e os padrões acerca do corpo nu. Do fascínio pelo belo à aversão do feio, não há dúvidas: trata-se de uma preocupação, de um olhar, comentário, tabu e opinião sobre a dimensão do que é feito com o corpo durante o ato performático. A atenção, dessa maneira, volta-se para a apresentação do corpo, suas características, sua vestimenta (ou a ausência dela). Se o corpo estiver nu, a nudez desse corpo estará inserida numa cultura polissêmica, por consequência, as interpretações do corpo nu também percorrerão um grande palco polissêmico.

Como se pôde ver, não são todas as *performances* que geram escândalos. O alarde, o estrondo, são setas cortantes lançadas para o nu masculino na *performance*, ou seja, a *performance* que gera escândalo é aquela que rompe o *status quo*, os padrões de beleza, os dogmas e as visões moralistas. Os pensamentos cristalizados tendem a rechaçar e expurgar tudo que explora a multiplicidade, a diversidade e o encontro com o novo, fruto do encontro com a alteridade. Não se trata de naturalizar a nudez, nem de retirá-la do possível erotismo que a envolve. No entanto, também a intenção de causar *frisson* já não produz a surpresa imaginada. Se tiver nudez haverá *frisson* – e não apenas no Brasil.

*La Bête* e o seu recurso ao corpo nu assemelha-se ao comentário de Lacan, no *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, quando o psicanalista francês questionou se a nudez era um fenômeno puro e simplesmente natural, e ele mesmo respondeu fenomenologicamente: “[...] O pensamento psicanalítico inteiro está aí para nos mostrar que não. O que ela tem de particularmente exaltante, significativa por si mesma, é que ainda há um para além dela que ela esconde [...]” (LACAN, 2008, p. 271). No episódio do MAM-SP, parafraseando Lacan, foi o além da nudez – escondido por ela – que trouxe à tona reações tão semelhantes no campo da violência. Psicanaliticamente, foi possível chegar até a palavra “ignorância”. Dito de outro modo, a repercussão do corpo nu em *La Bête* mostrou uma faceta desvelada pelo desconhecimento, pela desinformação e pelo discurso de ódio, não dos espectadores presentes no museu.

Voltando ao tema do corpo nu, ao se perguntar sobre a função da nudez, Lacan não entrega uma verdade acerca da experiência com o nu. Ele coloca um mais além que não se deixa revelar por inteiro. Para o grande freudiano, assim, preserva-se alguma porção do “escondido”

no próprio ato de desnudamento. Em outras palavras, a nudez não se apresenta “toda” nua, porque ela mesma esconde o seu desvelamento radical. Trata-se então de uma nudez não-toda? Que interpretação disso é possível?

Por mais que Wagner tenha dito que o corpo nu em *La Bête* objetivou a apresentação visível das articulações de seu corpo, nem mesmo o artista poderia imaginar quantas interpretações seriam mostradas na arena entre o digital e o analógico. Tornar-se o *bicho*, tornar-se obra, revelou que a barbárie se acomoda aos tempos sombrios. Ao enunciar que se pode fazer o que se quer com o corpo de outrem, deixa-se à mostra que o ser humano realmente não possui domínio de si mesmo e se entrega aos impulsos: o sujeito passional faz vazar a sua própria agressividade tanto durante a *performance* quanto fora dela, ao deixar vazar recortes e imagens descontextualizadas. Desse vazamento escorreram diversos ataques e comentários.

Uma *performance* como *La Bête*, faz depreender o que disse Tales Frey (2018, s/p): ultrapassando qualquer análise simplória, *La Bête* revelou muito mais o(a) participante ao próprio *performer* assujeitado aos diferentes modos de manipulação. Acrescento ao fim deste percurso: revelou também o ódio presente nas falas dos agressores. Com sua arte, Wagner também experimentou o sadismo “saído do armário”. Diante disso, a revelação também se deu no contexto social, num Brasil fascinado pelo autoritarismo. Numa alusão ao regime totalitário, a promessa de contenção do que foi considerado absurdo e inadequado resultou na aceleração de um projeto de moralidade incorruptível, mas hipócrita. O sonho da ordem instaurou o pesadelo da desordem.

No decorrer deste trabalho, pude me encontrar com a força da onda reacionária em solo brasileiro, e com o extremismo das falas de personagens públicas e anônimas. Remontar ao período de uma “arte degenerada” é conferir uma declaração de que toda e qualquer arte avessa ao padronizado e “puro” será considerada também um produto degenerado a ser eliminado a qualquer custo. A patrulha vigilante não cessa de se escandalizar e produzir ações ditadas e orquestradas. Para a convivência reveladora de uma visão de mundo higienista, os habitantes dessa órbita devem seguir o pacto político e ideológico dos seus pares extremistas.

Assim, na sociedade brasileira, a polêmica do nu requer muito debate, e a participação da psicanálise é uma das coadjuvantes do *absolute cinema* da política em nosso país. Seguindo a utópica letra da canção de Beto Guedes e o permanente Clube da Esquina: “[...] vamos precisar de todo mundo, um mais um é sempre mais que dois”. Mas o protagonismo não deixará de passar e se firmar pela educação. O retrocesso do problema de todo processo educativo vem de longa data e coloniza uma restrita massa submissa aos mandos e desmandos de um líder fantasiado de mito ou de salvador.

Da contribuição do saber psicanalítico, neste vértice de uma busca teórica investigativa, lancei mão do seu arcabouço para fundamentar uma leitura baseada nos chamados textos metapsicológicos e ensaios sociológicos de Sigmund Freud. Para tanto, as referências ao ensino de Jacques Lacan ilustraram o famoso *retorno a Freud* tão comentado e repetido entre os lacanianos. Com o apoio também dos comentadores, alcancei como medida a dificuldade da formação de uma sociedade e os efeitos de grupo inerentes à construção de uma coletividade. Reside aí o desencontro do antagonismo entre a nossa vida pulsional e o processo civilizatório. Não se trata de erradicar tamanho *mal-estar* em torno dessa descoberta, e sim do encontro com alguma renúncia.

Foi premente aprender e reaprender com Freud acerca do “narcisismo das pequenas diferenças”, do qual deriva o caráter hostil que em cada relação humana ganha a guerra contra os sentimentos de fraternidade. Conforme o aprendizado, para o homem há uma grande dificuldade em abandonar a sua inclinação à agressão sobrepujada nesse tipo de narcisismo. As falas das personagens, fictícias e reais, apontaram o crescimento descontrolado dessa dimensão desestruturante. Fora da aposta de que a diferença possa frear a quantidade assustadora da violência contida na intolerância e na segregação, as culturas e as sociedades acelerariam ainda mais o declínio dos componentes que as mantêm de pé.

Coutinho Jorge (2002, p. 148) lembra com outras palavras, que no afeto como o ódio se trata da elisão do simbólico, porque nele as palavras perdem sua função de mediação entre os sujeitos. Na agressão, ou mesmo nas ameaças de agressão por meio de frases e atos odiosos, os pactos e os tratados fracassam. Ao extremo do intolerante, lembro que uma guerra é o representante nefasto desse fracasso no qual falta a palavra. Na esteira desse pensamento, Oscar Reymundo (2018, s/p) considera que o ódio é um sintoma social por se apresentar nos atos que corroem os laços sociais, surgindo daí o pior do ser humano. Nas palavras dele: “O ato violento é a manifestação da violência no momento em que a palavra falha, ou seja, em que há a suspensão da convenção social de dialogar para resolver conflitos.” (REYMUNDO, 2018, s/p).

Rosana Coelho (2022, s/p) utiliza o mesmo vocabulário para demonstrar que os tempos são de protagonismo formatado pelo ódio. A autora, com Lacan, no momento em que ele encerra o seminário sobre a ética, disse que o mais importante, originalmente, não é saber se o homem é bom ou mau: o importante é saber em que resultará o livro após o homem ter comido todo ele. E não há verticalidade que possa dar conta de uma ordenação do mundo. Jorge Forbes (2012, p. 44) ensinou que não se está mais na sociedade vitoriana que inspirou Freud a criar a hipótese da universalidade do Édipo, graças aos resíduos da ordem patriarcal.

Hoje, a função do pai não se serve mais do suporte inabalável da identificação ao ideal.

É preciso repensar a universalidade do ideal. As representações de mundo – inclusive dos ideais e da multiplicidade de laço social – não leva a uma apreensão do pai edípico pelo viés da transmissão do laço que seja universal. Não adiantará a torcida ou a imposição de uma volta aos séculos passados. Será possível, daqui em diante, falar de “Nomes-do-Pai” para apreendê-lo em sua pluralidade. Não existirá paixão fundamental que impeça a horizontalidade do mundo globalizado, embora seja massificado e mercantilizado.

A meu ver, a massificação e a mercantilização do mundo está também presente no modo como se enxerga a arte e os artistas. A repercussão de *La Bête* no MAM-SP é um signo dessa presença marcada pela precariedade simbólica. A partir da psicanálise, penso que na afirmação da diferença seja necessário prestar atenção para não incidir na mesma tentativa de produzir um universal. De fato, se é diferente em cada constituição, e não se pode esperar que as pessoas sejam e estejam unívocas nas suas posturas. Não se é unívoco no modo de ser nem consigo mesmo, pois cada sujeito é, fundamentalmente, um tumulto pluralizado, movido por um conflito de forças e impulsos.

De toda forma, o apagamento das singularidades aguça a produção do discurso de ódio. No episódio do MAM-SP, as falas sobre *La Bête* e sobre o artista Wagner Schwartz surgiram como manifestações de ódio, numa anterioridade ao que seria um ato violento. Destarte, que se possa criar possibilidades não somente do pensamento a respeito da diferença, mas de uma aceitação da diferença desse outro para que isso não se configure como violência. Na esfera política, a de se sustentar as posições singulares. Quando isso não ocorre, o ódio se projeta para o mundo externo, no entanto, não deixará de ser uma parte do sujeito.

Em relação ao conjunto das características que levaram a uma interpretação sexualizada da *performance La Bête*, ao isolar cada uma delas, mesmo assim não se chegaria naquilo que foi expelido e externalizado. De acordo com os argumentos aqui apresentados, o corpo é sexuado pela ótica da teoria psicanalítica. O corpo que faz sexo, também é capaz de fazer arte. Interpretar os corpos pela lógica da globalização neoliberal reduz a capacidade artística e a torna menos reflexiva, menos pensante, menos provocante. Buscar somente uma última interpretação da nudez no episódio analisado nesta produção acadêmica, nessa mesma lógica, seria utilizá-la para o consumo como palavra de ordem. Por isso, em nenhuma perspectiva argumentativa se poderá ver outra coisa a não ser a criança que consumiu o artista, o *performer* que consumiu a criança, a mãe que consumiu a filha, o museu que consumiu a infância. Resultado: apenas a verdadeira arte, livre da nudez ou, seja lá o que for que desacomode, essa sim poderá legitimar o consumo. Numa palavra: o comando da manada será infinito.

A poucos passos do final, retomo o meu posicionamento de que a nudez, na verdade, é

irredutível a toda e qualquer transparência de sua mostração. Haveria então no corpo nu, um esconderijo não interpretável, uma fantasia não realizada, uma repressão não tão eficiente, uma projeção opaca e um desejo do qual não se quer saber. A *performance* de Wagner Schwartz no MAM paulistano trouxe o que não se admite: a colocação ao vivo de uma cena do corpo, para os corpos, para os seus movimentos, sejam eles reticentes, intensos, porém, desejantes. Entre o peso e a leveza do *bicho*, os efeitos sintomáticos não foram sutis, porque causaram sofrimento, e nenhum sintoma consegue ser eliminado por completo, mas passa por uma transmutação da dor.

Em conclusão, dentre as semelhanças e as diferenças de interpretação acerca do corpo nu em *La Bête* no episódio do MAM-SP, abro o espaço de um manifesto crucial para a novidade de uma nudez que nunca é final, resistente à significação. Por todo o exposto, a nudez, sucessiva e indefinidamente, continuará a ser desnudada, parcialmente. Berger (1999, p. 54), ressoa poético, apesar do veredicto: “O nu está condenado a nunca ficar despido. A nudez é uma forma de se vestir”. Finalizando esta tese, saio ainda mais persuadido de que os difamadores da *performance La Bête* de Wagner Schwartz não conseguiram sustentar as próprias vestimentas por meio das falácias, portanto, foram despidos.

## REFERENCIAIS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. 1.ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALLCOTTE, Hunt; GENTZKOW, Matthew. Social Media and Fake News in the 2016 Election; **Journal of Economic Perspectives**—Volume 31, Number 2—Spring 2017—Pages 211–236. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/130230/2/429956.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Eros e Tântatos: A vida, a morte, o desejo**. São Paulo: Edições Loyola, 21 dez. 2007.

ALVES, Lorena Ferreira. Fake News: contra-ataque à pós-verdade. **17.ART**. 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. 2018. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/26-Lorena\\_Ferreira.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/26-Lorena_Ferreira.pdf). ISSN: 2238-0272. Acesso em: 03 nov. 2020.

ALVES, Marco Antonio Sousa; MACIEL, Emanuella Ribeiro Halfeld. **O fenômeno das fake news: definição, combate e contexto**. Disponível em: <https://revista.internetlab.org.br/wpcontent/uploads/2020/02/o-fenomeno-das-fake-news-definicao-combate-e-contexto.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2023.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: Fifth Edition (DSM-5)**. Arlington, VA: American Psychiatric Association, 2013.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARRAIS, Joubert. LA BÊTE (O BICHO), de Wagner Schwartz, arrebatada enquanto sofisticado exercício de alteridade. **Enquanto Danças – Críticas-Espetáculos**. 28 mar. 2016. Disponível em: <http://enquantodancas.net/espetaculos/la-bete-o-bicho-wagner-schwartz-festival-teatro-curitiba-2016/>. Acesso em: 13 set. 2020.

ASSOUAN, P-L. **Metapsicologia freudiana**. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

ASSUNÇÃO, Luis Fernando; EHRENBERG, Karla Caldas. // REVISTAS // ESTUDOS DE JORNALISMO, n.º 5, v. 1 // **DISPOSITIVA**, n.º 3, v. 1 // 49 Velocidade, Apuração e Credibilidade: provocações e reflexões acerca da prática jornalística na internet. Disponível

em: [https://www.revistaej.sopcom.pt/ficheiros/20160202-ej5\\_d3\\_v1\\_2015a.pdf#page=49](https://www.revistaej.sopcom.pt/ficheiros/20160202-ej5_d3_v1_2015a.pdf#page=49)  
Acesso em: 10 abr. 2023.

BARROS, Juliana Oliveira Cavalcanti *et al.* **Queermuseu**: os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia. 13 set. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>. Acesso em: 20 set. 2020.

BARROSO, S. **Sobre o caso clínico**: uma contribuição à metodologia de pesquisa em psicanálise. In: Almanaque de psicanálise e saúde mental, Belo Horizonte, ano 6, n.9, nov. 2003, p. 19-24.

BARSANELLI, Maria Luísa. Entrevista com Wagner Schwartz. **Folha de S. Paulo**. Artes Cênicas/Teatro. 8 mar. 2018. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/senti-o-luto-de-ver-meu-corpo-morto-na-tela-diz-coreografo-de-la-bete.shtml?fbclid=IwAR3PUkayMPVnYC4kzBMuiBzeah7ZDn6tsWoS2811aRsMrBA3eo9sm\\_4EA8A](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/senti-o-luto-de-ver-meu-corpo-morto-na-tela-diz-coreografo-de-la-bete.shtml?fbclid=IwAR3PUkayMPVnYC4kzBMuiBzeah7ZDn6tsWoS2811aRsMrBA3eo9sm_4EA8A). Acesso em: 20 set. 2020.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/Revolução: O Caso Romênia. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, 1993.

BENTES, Ivana. O corpo não pornográfico existe. **Revista CULT**. 2 out. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ivana-bentes-o-corpo-nao-pornografico-existe/>. Acesso em: 20 set. 2020.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESACIER, Hubert. Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. In.: PICAZO, Gloria (org.). **Estudios sobre performance**. Sevilha, Espanha: Centro Andaluz de Teatro/Productoras Andaluz de Programas, 1993, p. 121-136.

BEZERRA, Arthur Coelho; BRISOLA, Anna. XIX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – **ENANCIB 2018 GT - 5** – Política e Economia da Informação. **DESINFORMAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE “FAKE NEWS”: DISTINÇÕES, DIAGNÓSTICO E REAÇÃO**. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/354654968\\_DESINFORMACAO\\_E\\_CIRCULACA](https://www.researchgate.net/publication/354654968_DESINFORMACAO_E_CIRCULACA)

[O DE FAKE NEWS DISTINCOES DIAGNOSTICO E REACAO](#) Acesso em: 8 jun. 2023.

BONDUKI, Nabil. Atacar a arte é uma tradição totalitária. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 03 out. 2017. Colunas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/nabil-bonduki/2017/10/1923801-atacar-a-arte-e-uma-tradicao-totalitaria.shtml>. Acesso em: 12 set. 2020.

BONFITTO, Matteo. *The artist is Present*: as artimanhas do visível. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 83-96, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/F63gTggWHMsVzscVjpGY5tF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 mai. 2024.

BORGES, Marilurdes Cruz; BOCCHI, Aline Fernandes de Azevedo. A sexualidade infantil em questão: processos de significação para a criança e seu corpo. **Educação sexual e sexualidade: desafios, modos de existência, saberes e linguagens**, v. 7, n. 27 (2020). Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5043>. Acesso em: 16 nov. 2023.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo; DIAS, Juarez Guimarães. O que diz um corpo nu? Processos de mediação da performance “La Bête” e as controvérsias discursivas em rede. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**. V.18, n.03 – set-dez 2020 – 27-46 ISSN: 18099386. Disponível em: [https://www.academia.edu/75450039/O\\_que\\_diz\\_um\\_corpo\\_nu\\_Processos\\_de\\_Mediatiza%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_performance\\_La\\_B%C3%A7e\\_e\\_as\\_controv%C3%A7rsias\\_discursivas\\_em\\_rede\\_What\\_does\\_a\\_nude\\_body\\_say\\_Mediatization\\_processes\\_of\\_the\\_performance\\_La\\_B%C3%A7e\\_and\\_the\\_discursive\\_controversies\\_in\\_digital\\_network?uc-g-sw=44691344](https://www.academia.edu/75450039/O_que_diz_um_corpo_nu_Processos_de_Mediatiza%C3%A7%C3%A3o_da_performance_La_B%C3%A7e_e_as_controv%C3%A7rsias_discursivas_em_rede_What_does_a_nude_body_say_Mediatization_processes_of_the_performance_La_B%C3%A7e_and_the_discursive_controversies_in_digital_network?uc-g-sw=44691344). Acesso em: 12 mar. 2021.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**: Lei federal nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2002.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

BRODSKY, Graciela. A solução do sintoma. In: HARARI, A.; CARDENAS, M. H.; FRUGER, F. (Orgs.). **Encontro Americano do Campo Freudiano. Os usos da psicanálise** (p. 19-32). Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2003.

BRUM, Eliane. Como fabricar monstros para garantir o poder em 2018. **El País** (Coluna). 31 out. 2017. Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/opinion/1509369732\\_431246.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/opinion/1509369732_431246.html). Acesso em: 12 set. 2020.

BRUM, Eliane. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”. Entrevista com Wagner Schwartz. **El País** (Coluna). 12 fev. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html). Acesso em: 12 set. 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALDAS, Heloisa. A letra litoral. **Colóquio Cem anos de Jacques Lacan**. Organizado pela UFRJ e EBP-Rio, 12 dez. 2001. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/282629047/A-Letra-Litoral-Heloisa-Caldas1>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CALLIGARIS, C. Liminar. In: ARAGÃO, L. T.; CALLIGARIS, C.; COSTA, J. F.; SOUZA, O. **Clínica do social**. (p. 105-118). São Paulo: Escuta, 1991.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. João Pessoa: **Moringa: Artes do Espetáculo**, v. 2, n. 2, jul./ dez. de 2011. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/pdf-2.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

CELSO, Zé. Entrevistado por Otávio Dias. **Revista TRIP**. 24 out. 2011. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CERTEAU, Michel de. HISTÓRIAS DE CORPOS (Entrevista). Publicada na revista *Esprit*, n. 62, Paris, fevereiro de 1982. Tradução de Márcia Mansor D’Alessio. Entrevista autorizada em junho/2002. **Proj. História**. São Paulo, (25), dez. 2002. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/10572-Texto%20do%20artigo-26182-1-10-20120809-1.PDF>. Acesso em: 12 out. 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHRISÓSTOMO, Maria Cione *et al.* A pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais: algumas considerações. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 24, n.2, p. 645-660, ago. 2018.

CLARK, Kenneth. **The nude - A study in ideal form**. Princeton: Princeton University Press, 1984.

CLAVREUIL, J. “La à Tebas”. In: “La à Tebas. In: **Le Symptôme dans la cure et la politique**. Caen: Actes du Congrès de la Psychanalytique: 1992.

COELHO, Rosana. A arte de reduzir as cabeças. **Psicanalistas pela democracia**. 16 jan. 2022. Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2022/01/a-arte-de-reduzir-as-cabecas-por-rosana-coelho/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLLINS, Harper. *Fake News* é eleita palavra do ano e ganhará menção em dicionário britânico, 2 novembro 2017. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41843695> Acesso em: maio 2023.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil - O arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, v. 1: as bases conceituais. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CRUZ, Alexandre Dutra Gomes da.; FERRARI, Ilka Franco Ferrari. A psicanálise aplicada ao sintoma: uma resposta ética aos impasses enfrentados pelos psicanalistas na atualidade. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol. 23, n.1, p. 157-169, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v23n1/a10v23n1.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2024.

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: Christian Dunker... [et.al.]. **Ética e pós-verdade**. Textos inéditos, escritos para o Litercultura Festival Literário. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

EICHENBERG, Fernando. **PARIS VÊ SEM POLÊMICA “LA BÊTE”, PERFORMANCE ALVO DE ATAQUES NO BRASIL**. Disponível em: <https://fernandoeichenberg.com/paris-ve-sem-polemica-la-bete-performance-alvo-de-ataques-no-brasil/> Acesso em: 2 fev. 2023.

EMILIO, Douglas de Camargo. La Bête e o corpo nu de todas(os) nós. **Diversifica – Revista de divulgação de trabalhos voltados à discussão sobre diversidade sexual e de gênero**. Online. Ano IV, vol.07. Dez. 2017. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/005404481a5ee30f37774>. Acesso em: 16 set. 2020.

FÉRAL, Josette. La performance y los “media”: la utilización de la imagen. In.: Picazo, Gloria (org.). **Estudios sobre performance**. Sevilha, Espanha: Centro Andaluz de Teatro/Produtoras Andaluz de Programas, 1993, p. 199-219.

FERNANDES, Francisco. Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à anticolonial. **Tese apresentada**, RJ 2021.

<http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/17389> Acesso em: dezembro 2023

FIGUEIREDO, A. C.; VIEIRA, M. A. **Psicanálise e ciência**: uma questão de método. In: BEIVIDAS, W. (Org.). **Psicanálise, pesquisa e universidade**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002, p. 13-31.

FIGUEIREDO, L. C.; MINERBO, M. **Pesquisa em psicanálise**: algumas ideias e um exemplo. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 39(70), p. 257-278, jun. 2006.

FILHO, Ruy; MARINHO, Ana Carolina. La Bête. **Antro Positivo**: IV Crítica Performativa, Curitiba, v. IV, p. 1-70, 28 mar. 2016. Festival Internacional de Teatro de Curitiba. Disponível em: [https://issuu.com/antropositivo/docs/cp\\_labete](https://issuu.com/antropositivo/docs/cp_labete). Acesso em: 12 set. 2020.

FOLHA DE S. PAULO (Capa do Caderno Ilustrada). **Isto não é um bicho**. São Paulo, 03 out. 2017. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=48009&anchor=6066281&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=cd9bcda33fe4f10f351f4c4c54072b9e>. Acesso em: 12 set. 2020.

FORBES, Jorge. **Inconsciente e responsabilidade**: psicanálise do século XXI. Barueri, SP: Manole, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FRANKLIN, Karen. Os conceitos de *Doxa* e *Episteme* como determinação ética em Platão. **Educar**, n. 23 p. 373-376. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Alyson. Nem toda nudez será castigada: Cruor e a polêmica do nu. **Carta Potiguar – uma alternativa crítica**. 23 mar. 2013. Disponível em: <https://www.cartapotiguar.com.br/2013/03/23/nem-toda-nudez-sera-castigada-cruor-e-a-polemica-do-nu/>. Acesso em: 07 mar. 2021.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume IV. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Original publicado em 1900).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1905].

FREUD, Sigmund. A moral sexual “cultural” e a doença nervosa. In: **Cultura, sociedade, religião**: o mal-estar na cultura e outros escritos. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Editora Autêntica, 2020 [1908]. p. 65-98.

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. 2.ed. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969 [1912], p. 147-159.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: **Totem e tabu**: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1912-1914]. Volume 11, p. 18-223.

FREUD, Sigmund. A história do movimento psicanalítico. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987 [1914].

FREUD, Sigmund. Recalque. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987 [1915].

FREUD, Sigmund. O tabu da virgindade (Contribuições à psicologia do amor III). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970 (1918 [1917]).

FREUD, Sigmund. Sobre o ensino da psicanálise nas universidades. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1987 (1919[1918]).

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. In: **Cultura, sociedade, religião**: o mal-estar na cultura e outros escritos. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Editora Autêntica, 2020 [1921]. p. 137-232.

FREUD, Sigmund. Dois verbetes de enciclopédia. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1987 (1923[1922]).

FREUD, Sigmund. A negativa. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1987 [1925].

FREUD Sigmund. Fetichismo. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1987 [1927].

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: **Cultura, sociedade, religião**: o mal-estar na cultura e outros escritos. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Editora Autêntica, 2020 [1927]. p. 233-298.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: **Cultura, sociedade, religião**: o mal-estar na cultura e outros escritos. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Editora Autêntica, 2020 [1930]. p. 305-410.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. Conferência XXXII: angústia e vida pulsional. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (1933[1932]).

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Tradução de Jayme Salomão. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1987 (1939[1934-38]).

FREY, Tales. Wagner Schwartz: “Falar do que eu vejo. Falar do que o outro me fala. Falar do que pode ser falado”. **Performatus**. ED. 19. Ano 6, n. 19, jan. 2018. Disponível em: <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/wagner-schwartz/>. Acesso em: 20 set. 2020.

FREY, Tales. **Diálogos com Amelia Jones**: Avaliações Sobre Identidade, “Body Art” e Documentação de Ações Performativas. eRevista Performatus, 2013. Disponível em <<http://performatus.net/ameliajones/>>, Acesso em: 7 out. 2021.

FUENTES, Maria Josefina; ANTELO, Marcela. Semiologia da sexualidade. In: TEIXEIRA, Antônio; CALDAS, Heloisa (Orgs.). **Psicopatologia lacaniana I**: semiologia. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FUKS, Julián. O cansaço da ficção. **Café Filosófico CPFL**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=updbqKZBTAo>. 2018. Acesso em: 21 set. 2020.

GENESTRETI, Guilherme. Ato pró-MAM reúne artistas e curadores no parque Ibirapuera. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada. São Paulo. 02 out. 2017, p. 37. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=48008&keyword=Bete&anchor=6066200&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=0283259aec1ce8f8c16f0bb27f5000b7>. Acesso em: 12 set. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GOMES JUNIOR, João. O corpo na história: breve análise dos discursos sobre o corpo. **Revista Albuquerque**, vol. 12, n. 23, jan.-jun. de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/10002/7613>. Acesso em: 12 out. 2023.

GONÇALVES, Rodrigo de Santana. **Censura às artes visuais no Brasil do século XXI: Um olhar sobre *Cena do Interior II*, *La Bête* e *This is not California***. 2022. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação Internunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Má interpretação da arte gera equívocos que duram séculos. **Estadão** (Portal do Estado de S. Paulo). Artes. São Paulo, 30 set. 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/analise-ma-interpretacao-da-arte-gera-equivocos-que-duram-seculos/>. Acesso em: 12 set. 2020.

GREEN, André. **A loucura privada: Psicanálise de casos-limite**. São Paulo: Escuta, 2017. (Original publicado em 1987).

GUERRA, Andrea. Psicanálise e produção científica. In: NETO, Fuad Kyrillos; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira (Orgs.). **Pesquisa em Psicanálise: transmissão na Universidade**. Barbacena MG: Ed. UEMG, 2010.

HANCOCK, Jaime Rubio. Os meninos não se vestiram sempre de azul, nem as meninas de rosa. 2019. **El País**. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/04/estilo/1546614596\\_209570.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/04/estilo/1546614596_209570.html). Acesso em: 07 mar. 2021.

HEGENBERG, Ivan Alexander. *Fake News* como desafio para a cultura. **Palimpsesto**. N. 30. Ano 18. 2019, p. 100-113. Dossiê 100. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/42778/31241>. Acesso em: 11 abr. 2023

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Apresentação: Para ler O mal-estar. In: **Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos**. São Paulo: Editora Autêntica, 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Neoconcretismo. História das Artes, 2024. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/abstracionismo/neoconcretismo/>. Acesso em: 10 jul 2023.

IRIBARRY, I. N. O que é pesquisa psicanalítica? *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jun. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982003000100007&Ing=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982003000100007&Ing=en&nrm=iso). Acesso em: 18 jul. 2024.

JONES, Amelia. Body art / Performing the subject. In: VERGINE, Lea. **BodyArt and Performance**. Milão: Skira, 2000.

KATZ, Helena. ‘La Bête’ e a barbárie destes tempos sombrios. **O Estado de SP**. 30 nov. 2015. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>. Acesso em: 14 set. 2020.

KOLTAI, Caterina. **Totem e Tabu**: um mito freudiano. Organização de Nina Saroldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Para Ler Freud).

LABRA, Daniela. O corpo nu, aquele estranho conhecido. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Versão brasileira de Betty Milan. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009 [1953-1954].

LACAN, Jacques. Variantes do tratamento-padrão. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 [1955].

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 6**: o desejo e sua interpretação. Tradução de Claudia Berliner. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2016 [1958-1959].

- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Versão brasileira de Antonio Quinet. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 [1959-1960].
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 8: a transferência**. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010 [1960-1961].
- LACAN, Jacques. Ato de fundação. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1964].
- LACAN, Jacques. A ciência e a verdade. In: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 [1965].
- LACAN, Jacques. Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos. In: **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1973].
- LAURENT, E. **A sociedade do sintoma; a psicanálise, hoje**. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2007.
- LEMONS, Ronaldo. Veneno-remédio: arte e liberdade de expressão. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MAGNELLI, André; RIBEIRO, Liz. **Cadernos do Ateliê**. Arte Contemporânea: um dever de radicalização. Reflexões em torno de Nathalie Heinich. Disponível em: <https://atelièdehumanidades.com/2018/04/16/arte-contemporanea-um-dever-de-radicalizacao-reflexoes-em-torno-de-nathalie-heinich-partel/amp/>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- MARCONDES, Renan. A violência de um gesto. Contribuições benjaminianas para a arte da performance. **Dissonância: Revista de Teoria Crítica**, v.5, Campinas, 2021, p.139-169. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4107/3373>. Acesso em: 20 set. 2020.

MARCOS, Cristina. A pesquisa em psicanálise e a Linha de Pesquisa Processos Psicossociais do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu de Psicologia da PUC-Minas. In: NETO, Fuad Kyrillos; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira (Orgs.). **Pesquisa em Psicanálise**: transmissão na Universidade. Barbacena MG: Ed. UEMG, 2010.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli; TANCREDI, Tomas da Cunha; SOUSA, João Gabriel Neves. Políticas do Corpo: Arte e Psicanálise Despindo as Imagens. **Revista Subjetividades**, 2018, vol. 18. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5275/527562772007/527562772007.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.

MELENDI, Maria Angélica; MYRRHA, Lais. Mensageiros do medo: atos iconoclastas no Brasil atual. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade**: reflexões à luz do presente. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MENDES, André Melo. A transgressão do corpo nu na fotografia: o retorno dos corpos decadentes. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v. 19, n.1 e 2, p. 58-75, jan./dez. 2012. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_58-75.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_58-75.pdf). Acesso em: 12 out. 2022.

MENON, Isabella; GREGORIO, Rafael. Promotoria vai investigar performance. **Folha de S. Paulo**. Caderno Cotidiano 2. Ed. Nacional. São Paulo, 30 set. 2017, p. 34. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=48005&keyword=Bete&anchor=6065958&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=6b95dc86d7d70c1945cb1136ad245bfc>. Acesso em: 12 set. 2020.

MEZAN, Renato. Arte e sexualidade: A propósito da exposição de Mapplethorpe. In: **Tempo de Muda**, Ensaios de Psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEZAN, Renato. **O tronco e os ramos**: estudos de história da psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MILLER, J.-A. **Psicoanálisis puro, psicoanálisis aplicado y psicoterapia** [online]. 2001. Disponível em: [http://www.ilimit.com/cdcelp/freudiana/J.A\\_Miller\\_1.PDF](http://www.ilimit.com/cdcelp/freudiana/J.A_Miller_1.PDF). Acesso em: 18 jul. 2024.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Pesquisa em psicanálise na pós-graduação: diferentes possibilidades. In: NETO, Fuad Kyrillos; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira (Orgs.). **Pesquisa em Psicanálise**: transmissão na Universidade. Barbacena MG: Ed. UEMG, 2010.

MORGANA, B. G. **O corpo na performance artística**. Artigo publicado no livro *Corpo, Estética, Diferença e outras performances nômades*. Paulo Petronílio, Robson Corrêa (Orgs.). Ed. Paulinas, 2016.

NEHER, Clarissa. A nudez através da arte. **Notícias UOL**. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2017/10/10/a-nudez-atraves-da-arte.htm> . Acesso em: 20 nov.2022.

NEOCONCRETISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>. Acesso em: 16 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

NEVES, Barbara Coelho; BORGES, Jussara. **POR QUE AS FAKE NEWS TÊM ESPAÇO NAS MÍDIAS SOCIAIS?** Uma discussão a luz do comportamento infocomunicacional e do marketing digital. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/50410/30283> Acesso em: 23 mai. 2023.

NOBREGA, Ana Carolina Mendes Cerqueira. **Uma análise do discurso pudico contra a performance La Bête de Wagner Schwartz**: a arte na era da pós-censura, da pós-verdade e da *fake news*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Artes Visuais, UNESPAR – Campus I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2021.

NU. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo326/nu>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

NU: A MAIS ANTIGA EXPRESSÃO CULTURAL. In: **ABRA – Academia Brasileira de Arte**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo326/nu>. Acesso em: 03 fev. 2021.

NUCCI, Guilherme de Souza. **Manual de direito penal**. 10. ed. ver., atual e ampl. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

OLIVEIRA, Abel. A nudez masculina na *performance* “Entre calças”. **XV Encult – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. 01 a 03 de agosto de 2019.

Salvador/Bahia. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111592.pdf>. Acesso em: 12 out. 2021.

OSORIO, Luiz Camillo. La Bête – Depois da intolerância, alguma conversa. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

OSORIO, Luiz Camillo. O que ainda pode um corpo? Da intolerância à diferença. **Concinnitas**, ano 19, número 33, dezembro de 2018. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/danicavalcante,+39858-134947-1-CE-2.pdf> . Acesso em: 18 out. 2020.

PAIVA, Livia de Meira Lima. O espaço do (não) dizer e a criminalização da arte. **Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia**, n. 52 (2018). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46771/25262>. Acesso em: 12 out. 2021.

PAULA, Priscilla Danielle Gonçalves de. Corpo: ausência e presença na arte. **NAVA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens**. Instituto de Artes e Design: UFJF. V.3, n.1, jul-dez de 2017. P. 144-155. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/28060-Texto%20do%20artigo-110441-1-10-20190913.pdf>. Acesso em: 5 out. 2021.

PEREZ, Daniel Omar. **O inconsciente: onde mora o desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PINHEIRO, Nadja Nara Barbosa. Pesquisa em Psicanálise: uma proposição metodológica. In: PINHEIRO, Nadja Nara Barbosa; PERES, Rodrigo Sanches; CORDEIRO, Sílvia Nogueira (Orgs.). **Pesquisas acadêmicas em Psicanálise: Reflexões teóricas e ilustrações práticas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

POLI, Maria Cristina. Eu não procuro: eu acho: sobre a transmissão da psicanálise na universidade. In: LO BIANCO, A. C. (Org.). **Freud não explica: a psicanálise nas universidades**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2006, p. 39-52.

POLI, Maria Cristina. A psicanálise fora do armário. In: POLI, Maria Cristina; COSTA-MOURA, Fernanda; MOLLICA, Mariana (org.). **Fora do armário: a realidade sexual do inconsciente**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2022.

POUND, Cath. A história de amizade de Klimt e Schiele, pintores que escandalizaram a Europa com obras de nudez. **BBC NEWS BRASIL**. 16 mar. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43345767>. Acesso em 12 out. 2021.

RAMIREZ, M. E. El psicoanálisis aplicado a lo social. In: RAMIREZ, M. E. **Órdenes de hierro**: ensayos de psicoanálisis aplicado a lo social. (p. 11-19). Medellín: La Carreta, 2007.

RAMIREZ, M. E. El método clínico de Freud aplicado a la investigación de fenómenos sociales. In: RAMIREZ, M. E.; GALLO, H. **El psicoanálisis y la investigación en la universidad**. (p. 129-141). Buenos Aires: Grama, 2012.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio**: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contracapa livraria, 2001.

REIS, Manuelito. **Performance "le bête" no MAM-SP. Houve crime?** Uma análise jurídica e filosófica <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/performance-le-bete-no-mam-sp-houve-crime/506523522> Acesso em: fevereiro 2023.

REVISTA MUSEU. Cultura levada a sério. **Museu d'Orsay em Paris lança campanha**: 'Tragam seus filhos pra ver gente nua'. 04 out. 2017. Disponível em: <https://revistamuseu.com.br/site/br/noticias/internacionais/3533-04-10-2017-museu-d-orsay-em-paris-lanca-campanha-tragam-seus-filhos-para-ver-gente-nua.html>. Acesso em: 12 fev. 2023.

REYMUNDO, Oscar. Sobre o ódio. **Arteira**: Revista de Psicanálise, n. 10, 2018. Disponível em: <http://www.revistaarteira.com.br/index.php/odio>. Acesso em: 18 jul. 2024.

REYMUNDO, Oscar. Discurso do ódio. **1ª Jornada de Pesquisa do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (Lapcip/UFSC)**: Psicanálise e Laço Social. 2018. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2018/06/a-violencia-e-a-falta-da-palavra-discurso-do-odio-e-tema-de-evento-de-psicanalise/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

RIBEIRO, Duanne. O bicho está nu: a polêmica 'La Bête' no MAM. **Revista CULT**. 10 out. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam/>. Acesso em: 20 set. 2020.

RIBEIRO, Marina Ferreira da Rosa; FLORES, Davi Berciano; RAMOS, Janderson Farias Silvestre. A pesca do fragmento intersubjetivo na pesquisa psicanalítica. In: PINHEIRO, Nadja Nara Barbosa; PERES, Rodrigo Sanches; CORDEIRO, Sílvia Nogueira (Orgs.). **Pesquisas acadêmicas em Psicanálise**: Reflexões teóricas e ilustrações práticas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

RINALDI, Doris. **Ética e Desejo**: da psicanálise em intensão à psicanálise em extensão. 1997. Disponível em: [http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/DRinaldi/Doris\\_Rinaldi\\_Etica\\_desejo\\_psican\\_intenc\\_psican\\_extens.pdf](http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/DRinaldi/Doris_Rinaldi_Etica_desejo_psican_intenc_psican_extens.pdf). Acesso em: 18 jul. 2024.

ROCH, Marie-Hélène. Criação contemporânea. In: MACHADO, Ondina; RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar (org.). **Um real para o século XXI**. Belo Horizonte: Editora Scriptum, 2014.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. *TRANS. arts. cultures. Media*, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82. In: **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

ROSA, M. D. A. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. In: **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. IV, n. 2, set, 2004, p. 329-348.

ROSENZWEIG, A. Understanding and Undermining Fake News From the Classroom. **Berkeley Review Of Education**, Berkeley, v. 1, n. 7, p.105-112, 1 jan. 2017. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7rk9w7tm>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SAKAMOTO, Leonardo. Milícias digitais: sob a desculpa da “defesa da moral”, uma luta pelo poder. **UOL**. 29 set. 2017. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/senti-o-luto-de-ver-meu-corpo-morto-na-tela-diz-coreografo-de-la-bete.shtml?fbclid=IwAR3PUkayMPVnYC4kzBMuiBzeah7ZDn6tsWoS2811aRsMrBA3eo9sm\\_4EA8A](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/senti-o-luto-de-ver-meu-corpo-morto-na-tela-diz-coreografo-de-la-bete.shtml?fbclid=IwAR3PUkayMPVnYC4kzBMuiBzeah7ZDn6tsWoS2811aRsMrBA3eo9sm_4EA8A). Acesso em: 13 set. 2020.

SANTOS, Alexandre. A indisciplina do desejo: corpo masculino e fotografia. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte (CBHA)**. 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto07.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2021.

SANTOS, Guilherme Marcondes dos; SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Arte, política e autonomia no Brasil a partir de 2013. *Tensões Mundiais*, Fortaleza, v. 17, n.35, p. 39-72, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2960/6611>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SAPELLI, Carlos. Schopenhauer, teoria psicanalítica e a questão do sofrimento. 2015. 137 f. **Dissertação (Mestrado)** - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: [https://www.biblioteca.pucpr.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3225](https://www.biblioteca.pucpr.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3225). Acesso em: 18 jul. 2024.

SAROLDI, Nina. Prefácio. In: KOLTAI, Caterina. **Totem e tabu: um mito freudiano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SAURET, M. J. A pesquisa em psicanálise. **Psicologia**, São Paulo, 2003, 14 (3), p. 89-104.

SCHECHNER, Richard. O Que é *Performance*? In.: **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano II, no 12, ISSN 0104-7671, RJ, UNIRIO, 2003, p. 25-50.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Arte degenerada no Brasil ou como sair da arquibancada moralista. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

SCHWARTZ, Wagner. **A nudez da cópia imperfeita**. São Paulo: Editora Nós, 2023.

SERRANO, P. **Desinformação: como os meios de comunicação ocultam o mundo**. Rio de Janeiro: Espalhafato, 2010.

SIBILIA, Paula. A nudez autoexposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza? Dossiê: Percursos digitais: corpos, desejos, visibilidades. **Cadernos Pagu**. (44), jan-jun de 2015. 171-198. ISSN 1809-4449. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bRM68DQr3yCfKk6R8KhvGzQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2021.

SILVA, Ellis Regina Araújo da. **Representações sociais e Imagens em Fotografias do Corpo Masculino em Revistas Gays**. Universidade de Brasília (UNB), Programa de Pós-graduação em Comunicação. Brasília: UNB, 2007.

SILVA, Tiago Herculano. **Uma resignificação do corpo nu em cena**. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte Natal, Rio Grande do Norte, 2019.

SILVA, William da; BLANCA, Rosa. **Nudez masculina: homoerotismo e artes visuais no Rio Grande do Sul**. Revista Seminário de História da Arte. ISSN 2237-1923. VOLUME 01, Nº 07, 2018. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/13541-46774-1-PB.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

SILVEIRA, Léa. A mulher entre o ouro e a carne. Resenha: PARENTE, Alessandra. Sublimação e *Unheimliche*. São Paulo: Pearson, 2017. **Philosophos**, Goiânia, v. 23, N.2, p. 91-104, jul/dez. 2018. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/wellington-damasceno,+v23-2-artigo4-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

SIQUEIRA, Juliana Salles de. Quando há censura em arte contemporânea: reflexões sobre a arte-educação numa perspectiva antidiscriminatória. **Revista Diversidade e Educação**, v.8,

n.1, p.127-143, Jan./Jun. 2020. Doi:10.14295/de.v8i1.11206E-ISSN: 2358-8853. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/11206/7820>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SLAVUTZKY, Abrão. As três paixões. **Psicanalistas pela democracia**. 23 mar. 2019. Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2019/03/as-tres-paixoes-por-abrao-slavutzky/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SOUZA, Kennedy Anderson Cupertino de; TESSAROLO, Felipe Maciel; SALLES, Marilene Mattos. Características jornalísticas nos sites de Fake News: uma análise das notícias falsas no caso “La Bête” – Artista nu no MAM São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste** – Belo Horizonte/MG. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0320-1.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

STANLEY, Jason. **Como o fascismo funciona: a política do Nós contra Eles**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar, 2010.

TENDIMAG. Tendências do imaginário. Vestir os nus. In: **Arte, Cultura, Imagem, Texto**. 13 nov. 2012. Disponível em: <https://tendimag.com/2012/11/13/vestir-os-nus/>. Acesso em: 5 jul. 2020.

TIBURI, Marcia. La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo? **Revista CULT**. 30 out. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/>. Acesso em: 20 set. 2020.

TIBURI, Marcia. A funcionalidade da ‘ideologia de gênero’. **NUSO**, n. 29, jul. 2018. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/funcionalidade-da-ideologia-de-genero-no-contexto-politico-e-economico-brasileiro/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

TORRES, Leandro. **Pelado! Pelado! Nu com a mão no bolso!**. Artigo. Mar, 2016. Disponível em: <http://teatroemcena.com.br/home/pelado-pelado-nu-com-a-mao-no-bolso/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

TRINDADE, Patrícia. **O nu enquanto pretexto**. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2017.

VELASCO, Suzana. Ameaças à criação artística e à democracia. In: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

VERAS, Marcelo. **A morte de si**. São Paulo: Editora Revista Cult, 2023.

VERAS, Marcelo. **Selfie, logo existo**: post psicanalíticos (baseados em fatos reais). Salvador: Corruptio, 2018.

VIEIRA, Marcus André. **A paixão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. (Psicanálise passo-a-passo).

VIEIRA, Vanessa Sousa. O bicho: um corpo artístico que tensiona os limites normativos da liberdade de expressão. **Direito em Revista**. Revista Acadêmica do Curso de Direito da Faculdade do Noroeste de Minas. Vol. 6 – jan./dez. 2020. Disponível em: <file:///Users/Mac/Downloads/1395-4906-1-PB-4.pdf>. Acesso em: 3 out. 2021.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira; DAHER, Anna Paula Teixeira. Democracia e arte. **Albuquerque**: revista de história, [S.L.], v. 12, n. 24, p. 126-139, 26 dez. 2020. Albuquerque: revista de história. <http://dx.doi.org/10.46401/ajh.2020.v12.11946>. Acesso em: 3 out. 2021.

YZUMIZAWA, Allan Tanioka. Arquivo e efemeridade: formas de permanecer o efêmero no coletivo 3NÓS3. **Estado de Alerta! Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores**, Niterói, Rio de Janeiro - ISBN - 978-65-990419-0-7. 2020. Disponível em: <https://operceptos.files.wordpress.com/2020/08/alerta-anpap.pdf>. Acesso em: 3 out. 2021.