Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

PARA SALVAR OS BICHOS:
La Bête e o Brasil oito anos depois

TO SAVE THE BEASTS:
La Bête and Brazil eight years later

Daniel Freire Guerra
https://orcid.org/0000-0002-4971-2856

doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7706

Para salvar os bichos:
***La Bête* e o Brasil oito anos depois**

Resumo: O artigo retorna à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, oito anos depois da deflagração de sua polêmica em 2017, analisando os seus procedimentos formais face à fortuna crítica acumulada durante o período, assim como levando em conta o romance autobiográfico escrito pelo artista e lançado em 2023. Ao longo da análise crítica, serão revelados como os seus três procedimentos basilares – a interrupção, a suspensão e a transformação – podem servir como modelos para pensar o país e os seus conflitos sócio-políticos, mas também o próprio estatuto da obra de arte contemporânea frente aos impasses atuais.
Palavras-chave: arte contemporânea; crítica de arte; extrema direita; Teoria Crítica; psicanálise.

To save the beasts:
***La Bête* and Brazil eight years later**

Abstract: This article revisits Wagner Schwartz's performance *La Bête* eight years after the outbreak of its controversy in 2017, analyzing its procedural structure in the light of the critical fortune accumulated during this period, as well as taking into account the autobiographical novel written by the artist and released in 2023. Throughout the critical analysis, it will be revealed how its three basic procedures – interruption, suspension and transformation – can serve as models for thinking about the country and its socio-political conflicts, but also the very status of the contemporary work of art in the face of the current impasses.
Keywords: contemporary art; art criticism; new right; Critical Theory; psychoanalysis.

A performance *La Bête,* de Wagner Schwartz, entrou em cena num Brasil convulsionado, embora tenha subitamente se tornado histórica, não só pela singular retomada formal das antigas forças modernistas brasileiras, mas também porque foi interrompida e agredida por uma extrema direita em plena ascensão, durante o ano de 2017. O artista foi acusado de pedofilia e perseguido, entrou em estado depressivo e se auto-exilou em Paris. Curadores envolvidos na apresentação ou em polêmicas similares precisaram depor numa CPI dos Maus-Tratos organizada pelo poder legislativo. Tudo isso foi de fato catastrófico, talvez menos por suas consequências imediatas do que pelo caráter de índice preditivo do que viria em seguida.

Porém, durante o estudo, este pesquisador intuiu que, apesar de todas as comoções e fatos brutais envolvidos no caso, na estrutura estética da obra já habitava o germe do que lhe aconteceria inesteticamente. Serão portanto as consequências teórico-analíticas dessa ideia que desdobrarei neste artigo, reavaliando a trajetória da obra oito anos depois de sua interrupção. Para tanto, foi necessário proceder a uma avaliação crítica da fortuna crítica acumulada desde então, assim como trazer à baila um dos seus produtos mais recentes, o romance autobiográfico "A nudez da cópia imperfeita", escrito pelo próprio Schwartz e lançado em 2023. A hipótese central é a de que, se o pesquisador conseguisse introjetar retroativamente o acontecimento social no acontecimento estético, e vice-versa, talvez pudesse reposicionar a obra frente ao desejo estético que a sua estrutura formaliza.

O que torna *La Bête* distinta de todas as obras que sofreram, à mesma época, ataques da extrema direita brasileira[1], é que os índices das interrupções inestéticas que lhe atingiram estavam inscritos, desde a gênese, na sua estrutura estética. Na verdade, o conteúdo histórico desvelado pelos atravessamentos apenas aparentemente externos pertencem - não apenas àquela altura, mas ainda hoje - ao teor de verdade da obra. Assim, com o passar dos anos, ela se tornou o exemplo privilegiado de que uma das formas legítimas de existência da arte contemporânea reside na sustentação da possibilidade de supressão da sua própria existência estética.

O problema é que a polêmica em torno do *La Bête* enfeixou muitos discursos superficiais, bem distintos da complexidade experiencial deflagrada pela interrupção da obra. Tal armadura discursiva, inflada pelos afetos da época, obnubilou qualquer análise apropriada. Por isso, passados oito anos, devemos tentar furar essa armadura. Das cooptações do discurso público, podemos isolar três: uma no campo reacionário e duas no campo progressista. Enquanto os reacionários, se fiando na velocidade e aparente imediatidade das redes sociais, se entregavam a impulsos homicidas sublimados em obtusos jargões extraídos da velha moral cristã e da *new right* mundial, o campo progressista encontrava-se emparedado entre o pólo dominado pelo jornalismo e o pólo da sensibilidade liberal de esquerda, essa preocupada com a saúde da democracia e crente de que o problema, se não estava entre os que se crêem do lado certo da história, tinha de estar na eterna censura à eterna arte.

1 Como por exemplo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* (2016), de Renata Carvalho, e *DNA de DAN* (2017), de Maikon K.

A massa de notícias, críticas e comentários se tornou tão monstruosa[2] que, com o passar dos anos, sequer assusta o fato de que poucos desses discursos tenham tocado o âmago do problema. Mas o que a distância histórica, a análise da fortuna crítica acumulada e o romance de Schwartz nos fazem perceber é que através de *La Bête* o fantasma de Lygia Clark – sua principal inspiração – não foi apenas espancado; ele voltou para cobrar sua vendeta no melhor estilo: quebrou novamente – e literalmente – a obra de arte.

Foi o próprio artista que entendeu, mais do que muitos dos seus defensores, que a interrupção do *La Bête* não foi um acidente externo à obra, mas seu elemento imanente. No livro "A nudez da cópia imperfeita", cuja escrita foi baseada tanto na obra quanto na sua polêmica, Schwartz (2023, p. 49) escreve: "[Depois da interrupção] a performance continuou a ser articulada, mas de uma forma diferente daquela que Lygia Clark e eu propusemos". Aqui há duas ideias teóricas fundamentais: primeiro, o artista afirma que a obra deseja e fala para além das intenções dos agentes culturais engajados na sua circulação culturalmente saudável; em segundo lugar, a ideia metafísica de que Lygia, apesar de morta, ainda vive. Talvez eles tenham, de fato, criado a peça juntos*;* trabalharam naquela dimensão inaudita que a confluência de desejos inaugura. Mas há ainda uma terceira intuição, tão importante quanto: a de que o romance, escrito seis anos depois, é parte inextrincável da história formal do *La Bête*: "O fato é que as diversas reações às imagens da performance mudaram o rumo da história que eu escrevia até então, criaram este livro. Seria tal mudança o elemento mais relevante desta narrativa?" (Schwartz, 2023, p. 122). Então cai a ficha mais importante: o artista conclui que sua arte, "tão inexpressiva para a mídia, já nasce morta. Foi preciso que o inimigo a descobrisse para ganhar vida" (Schwartz, 2023, p. 122); e ainda, que "esta categoria de arte é dispensável para o mundo do consumo. Aliás, para tornar-se manchete, só através de escândalos" (Schwartz, 2023, p. 19).

Um dos momentos mais tocantes da história do *La Bête* reside na carta fictícia que o fantasma de Lygia Clark escreveu do além e enviou para Schwartz. Na missiva de 2 de dezembro de 2017 – transcrita no romance de Schwartz –, Clark confirma, afetuosamente, as impressões do artista. É como se só isso tivesse o poder de tranquilizá-lo; afinal, ele fez o seu trabalho, fez o que podia. Assim escreveu o fantasma:

> Meu querido Wagner, é uma alegria ter você do meu lado. […] Não se esqueça, estive presente em cada uma de suas apresentações. Morri para ver isso acontecer. *La Bête* é a ação que imaginava para o corpo e para o objeto, não poderia ser de outro modo. Não se trata apenas da criação de um objeto. Um objeto não tem valor. Dão a ele um valor porque não podem afiançar uma ação. Ação não tem custo, meu querido, é de graça. O corpo pelo corpo, ou seja lá o que queira dizer essa frase. No mais, continuo a trabalhar com os objetos relacionais. Sou cada um deles agora. E essa internet, que em vida não conheci, me deu a oportunidade de também ser nuvem. Os materiais se modificaram. Se antes eu espalhava objetos pelo corpo das pessoas, hoje atuo diretamente nos sentidos, onde sempre quis estar. A morte me deu esse presente, você entende agora? Por fim, quero ainda lhe dizer: talvez tenha se entregado demais a essa contingência chamada arte

2 Grande parte desses textos estão reunidos no *site* oficial do artista. Ver link em: (Schwartz, 2023).

> contemporânea. Há graves riscos a experimentar quando uma obra sai de um museu. Se o *Bicho* foi retirado das mãos das pessoas para não ser destruído, imagina uma performance? Essa palavra parece ter a minha idade, mas isso fica entre nós. Dobrar e desdobrar *La Bête* mantém a escultura ativa; caso suas articulações sejam destruídas, não haverá mais um *Bicho* em cena, apenas um corpo ferido. Mas para além das imposturas, temos que festejar também o ocorrido. Eu comemoraria a era das réplicas, o que ainda resta de meu trabalho inaugural. Dois mil e dezessete beijos para você, Lygia (Schwartz, 2023, p. 143-144).

O fantasma foi certeiro. A delicadeza com a qual o artista escolheu trabalhar com uma miniatura de plástico de um dos *Bichos* de Lygia – originalmente feito com folhas de metal, muito maiores e mais pesadas – não necessariamente suplantaria os rumos inscritos na história da obra clarkiana. É que, assim como outros artistas contemporâneos em sua fase madura e mais radical – entre eles Hélio Oiticica, amigo e confidente –, Lygia desejava a quebra da obra de arte, para que suas linhas fossem se inscrever, tanto concreta quanto virtualmente, na superfície do mundo. Os conceitos e procedimentos dos quais lançou mão foram principalmente a *linha orgânica* – técnica desenvolvida para romper a moldura transcendental dos dispositivos artísticos inventando outras, imanentes à acontecimentalidade da cor –; o *corpo* como suporte último do gesto criativo; e a noção de *relação* elevada ao paroxismo, colocando em risco a própria noção de experiência estética. Tanto quanto Hélio, Lygia era também uma eminente teórica. Tinha plena consciência das diferentes dimensões estruturais coexistentes na obra de arte. Não à toa, estudava psicanálise e desenvolveu, durante os últimos anos de sua vida, uma terapêutica de fato. Por isso escreveu a seguinte conclusão no texto "O objeto relacional", de 1978: "[Durante a terapia], testemunhamos a ruptura das fronteiras entre o corpo e a fantasia" (Clark, 1978, tradução nossa). Quando Lygia fala de fantasia, sabe as implicações psicanalíticas do conceito. E quando fala de corpo, o aproxima, à sua maneira, daquilo que o psicanalista Jacques Lacan chamou de Real. Lacan o define negativamente, confrontando-o com a noção de "realidade",

> pois a realidade está constituída por todos os cabrestos que o simbolismo humano, de maneira mais ou menos perspicaz, passa pelo pescoço do real quando faz deles objetos de sua experiência. O que é próprio dos objetos da experiência, é precisamente deixar de lado […] tudo o que no objeto escapa dessa experiência (LACAN, 2016, p. 512).

Na gramática clarkiana, portanto, aproximar o Real – identificado por ela como uma espécie originária de carnalidade sinestésica[3] – e a fantasia, até conseguir uma mescla total das duas dimensões, significava proceder a uma revolução da sensibilidade. Diz Lygia: "O O. R. [objeto relacional] pode, assim, ser considerado um objeto que aniquila a si mesmo" (Clark, 1978, tradução nossa). Assim, será por meio da luta contra a aparência do objeto de arte que as fronteiras entre a fantasia e o Real poderão se mesclar numa confusão fertilizante. Tal força destruidora, que segundo

3 Importante destacar que tal visão positivada do Real, isto é, identificando-o à carnalidade do corpo humano, tal como aparece em Lygia, é estranha às formulações psicanalíticas lacanianas, onde o Real é de ordem negativa. Na verdade, o estudo da teoria de Clark faz-nos crer que sua leitura psicanalítica era informada principalmente pela teoria freudiana, na qual a noção de Real tal como estabelecida por Lacan ainda não havia sido formulada.

Lygia "dilui a noção de superfície [pictórica]" (Clark, 1978, tradução nossa), deve aniquilar a autonomia da arte enquanto aponta para a revelação de uma cena externa à aparência da obra, na qual se inscreverá uma "linguagem do corpo" necessariamente ética, não necessariamente estética. Caberá à artista, portanto, construir menos um objeto de arte que um dispositivo chamado *objeto relacional*: "anti-obra de arte" que "abole qualquer tipo de suporte" (Clark, 1978, tradução nossa). Na verdade, na sua técnica tardia – que devorou e digeriu toda a prática artística anterior – Lygia já nem sequer falava em termos de experiência estética: falava de cura. Para ela, o encontro com o objeto relacional deveria trazer à "experiência de viver uma unidade totalizada enquanto vida-experiência" (Clark, 1978, tradução nossa). Nessa práxis, fica claro que "nem espectador nem objeto precisam existir" (Clark, 1978, tradução nossa), já que, no ato da experiência clínica, o corpo tocado pelo objeto já não é espectador – a não ser de si mesmo –, enquanto o objeto, no instante mesmo do seu uso, é sacrificado em prol da "estruturação do self" (Clark, 1978, tradução nossa) do paciente. Em suma, o objeto relacional é produzido para ser aniquilado no fogo da "vida-experiência". A arte deve incendiar a arte.

Não importa como seja lida a ideologia que brota da obra de Lygia, o que sobressai é a evidência de um desejo que não apenas atravessou a artista como subsistiu para além dela. Esse é o tipo de coisa que a leitura da fantasia residual de Lygia faz ver. Foi tal resíduo fantasístico, conservando o desejo como um fóssil imerso no âmbar que, viajando através das décadas sobre os trilhos da ordem simbólica de um país, foi finalmente incorporado na gênese do *La Bête*. A cena de Lygia encarnou na cena de Schwartz. Mas se as cenas dos dois artistas, por serem inconscientes, se identificam, os seus dispositivos, por outro lado, resultam bem diferentes, já que é da natureza mesma desses serem profundamente históricos. O Real das duas obras também é muito distinto, certamente: são dois Brasis – dois buracos –, ainda que, pairando acima ou abaixo deles, os fantasmas (esse é o nome que daremos, neste trabalho, aos significantes especificamente estéticos) de uma época se comuniquem com os da outra. Eles persistem como persistem todos os fantasmas, embora flutuem entre dispositivos e fantasias historicamente dissemelhantes.

Num ensaio crítico de 1929 dedicado à defesa da música ainda incompreendida de Villa-Lobos, o jovem Mário Pedrosa – que anos mais tarde se tornaria um dos principais apoiadores do neoconcretismo, e grande amigo de Lygia – acreditava fervorosamente nos fantasmas constituintes da fantasia de toda uma geração. O crítico se encontrava insuflado pelo ímpeto imaginário do primeiro modernismo brasileiro. Na sua prosa brilhante, era certo primitivismo que dava o tom:

> Talvez qualquer brasileiro seja capaz de evocar ao acaso a parte do Brasil que, como natureza e como ser vivo que nele age, entrou na imaginação do artista e o ajudou a moldar sua sensibilidade: as danças e canções populares sob as palmeiras e as estrelas das praias do Nordeste, o batuque do catereté na borda das florestas, as macumbas e feitiços dos negros nos arredores das cidades, as serestas e choros nas cidades, as tradições e as invenções do Carnaval nas capitais etc… Ou ainda alguma coisa mais vaga na amplitude brasileira… Coisas do fundo das florestas: a floresta brasileira tão misteriosa, cheia de lendas e de espíritos familiares, onde ha-

> bitam a onça, a Cobra-Grande e os descendentes lendários de Macunaíma, herói da tribo, e os grandes rios, majestosos e profundos, esses grandes seres fabulosos que sempre se erguem em palácios encantados, morada da mãe d'água, a Iara de cabelos verdes, nossa madrinha etc… (Pedrosa, 2023, p. 35).

Embora fique evidente que muitos desses fantasmas persistem incólumes e com renovada insistência na fantasia do sistema da arte atual, os resíduos espectrais desse primeiro modernismo sofreram variadas mutações ao serem incorporados, primeiro na obra de uma artista marcada pelo neoconcretismo, e depois numa performance contemporânea. Esse foi um dos motivos para o jorro incontrolável de fantasias deflagradas pela abdução de um fragmento da peça pelo Real de um país, tomando rumos tão inesperados e catastróficos: os fantasmas foram incontáveis e selvagens. Mas todo esse caos, tal como acreditamos, ainda faz parte da obra. Pois assim como no trabalho de Lygia, o desejo de heteronomia radical – isto é, de dissolução no mundo social – estava inscrito desde a gênese autônoma do *La Bête*.

A fantasia da performance se mostrou ambígua desde o início do processo de criação. Se na intimidade do ateliê ela surgia paulatinamente como um bordado costurado num trapo logo depois, no contato com os aparelhos culturais de exibição, se transformou numa pequena joia curatorial. Precariedade e *glamour* – esses dois aspectos nunca deixaram de coexistir. Tudo surgiu ainda em 2005, num encontro intempestivo com um dos *Bichos*.

> Ao visitar as galerias da cidade, me deparei com uma das esculturas *Bichos*, de Lygia Clark, exibida dentro de um cubo de vidro. Ela era maior que minhas mãos, feita de metal, e tinha por volta de oito partes planas e pontiagudas como golas de camisas envelhecidas pelo tempo. Na França, os *Bichos* podem ser chamados de *Bêtes*. Quando foram criados, na década de 1960, permitiam a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. Nas exposições, eles somente realizariam a sua função como obra de arte quando houvesse a participação do público. Ao ver um *Bicho* preso, prometi a ele e a mim mesmo que iria soltar o seu corpo do cubo, para que a relação entre o objeto e as pessoas fosse retomada. […] Seria impossível, no entanto, soltar aquela escultura dali. Pensei: "Vou me tornar um *Bicho*" (Schwartz, 2023, p. 43).

Naquele ano, o artista ainda não podia saber que a sua auto-profecia se realizaria, ainda que por vias tortas. Ao livrar a escultura de sua gaiola de vidro, dar-lhe autonomia e incorporá-la, Wagner libertou não apenas o bicho, mas a besta – acepção de *bête* cuja ausência no discurso do artista talvez não seja casual. A voz autônoma e arredia da besta, quase monstruosa, já havia sido inoculada por Lygia, décadas antes: "Quando a perguntavam quantos movimentos um *Bicho* poderia fazer, ela [Lygia] respondia: 'Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe'" (Schwartz, 2023, p. 43-44). Sabendo bem disso, Wagner se dirige, décadas depois, ao leitor do romance: "Antes que eu siga com minhas perguntas, veremos como o *Bicho* pode dar respostas" (Schwartz, 2023, p. 44). Mas o *Bicho* já as tinha dado. E se o artista demorou tantos anos para conseguir escutá-las e escrevê-las é porque a fantasia que bordou – isto é, a dimensão que, segundo a psicanálise lacaniana, lhe daria chão, teto e norte – fora urdida com tecidos tão delicados quanto frágeis. Entre tantos outros fatores, o artista, como boa parte dos artistas brasileiros, era relativamente pobre – embora

tivesse seus contatos. Foi assim que o encontro na casa de um colecionador de arte, apenas vinte dias após a interrupção da peça, pôde se tornar uma anedota exemplar, revelando como a equação que liga a fantasia ao dispositivo artístico depende, muitas vezes, menos de ideias do que de fundos monetários. Portanto, não fosse a recusa do rico colecionador em aceitar as condições que Wagner solicitara pela venda de sua obra, parte da história recente da arte contemporânea teria sido outra. Conta-nos o artista:

> Álvaro Marinho [o colecionador] foi atencioso. […] Estava hospedado com sua família em um hotel ao lado da avenida Champs-Élyseés. Fui recebido para o café da manhã com um abraço e um bom-dia em português brasileiro que, naquele momento, me fizeram muito bem. Conversamos sobre o país com o qual dividíamos interesses estéticos e políticos. Era preocupante o cenário à nossa frente: a retirada de um governo de esquerda, a ascensão da extrema direita. Temas antagônicos faziam parte do café da manhã, embora o objetivo fosse criar uma relação entre a galeria e o meu trabalho. Agradeci. Pedi um tempo para pensar. Prestes a me despedir, Álvaro afirmou ter um *Bicho* em sua coleção. Ao mesmo tempo que sinto que poderia estar próximo de uma das esculturas que mais aprecio no mundo, deixei escapar: "Quanto você pagou por ele?" "Um milhão e oitocentos mil dólares" (Schwartz, 2023, p. 138).

Wagner não tinha um milhão e oitocentos mil dólares àquela altura, nem tinha outrora, à época do primeiro impulso. Mas se o artista quase nunca é rico, ele tem de ser criativo; uma fantasia pode ser construída com o material mais vagabundo: "[Após a morte de Lygia], réplicas de plástico foram criadas a partir de suas esculturas, mas nem assim receberam os preços populares dos camelódromos. O óbito delega funções: inflaciona. Contrariado, comprei uma réplica em forma de caranguejo" (Schwartz, 2023, p. 13). Era essa a fantasia possível que o artista tinha em mãos, portanto; uma fantasia de plástico rosa-choque que ele seria obrigado a repassar ao público como objeto de arte autêntico, transformando-o, através de gestos ilusionistas, numa pequena joia.

A partir disso, que *La Bête* nascesse como uma peça mínima, delicada e iridescente. Não possuindo sombras, fazia lembrar o modernismo que contribuiu para a sua gestação. Nem clássica nem *pop*, era apenas contemporânea, simplesmente por estar muito próxima, perigosamente próxima das convulsões do tempo presente – tal como defendeu Giorgio Agamben (2009) na célebre conferência "O que é o contemporâneo?". *La Bête* não possuía nenhuma ironia, embora estivesse aberta a todas; não era voluntariamente pós-moderna, portanto. E seu modernismo, no momento da fruição pública, terminou se restringindo à citação. A obra era tão simples que sua descrição pôde caber elegantemente no depoimento que o artista foi obrigado a dar para um policial da 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia de São Paulo: "Estava deitado em um tapete de papelão com um objeto de plástico nas mãos. Meu corpo estava disponível para ser manipulado pelas pessoas" (Schwartz, 2023, p. 119). Até hoje não houve descrição mais rigorosa da peça – nem em notícias nem em críticas –, pois de fato era só isso o que constituía a sua materialidade empírica e a sua beleza. Nela, o mínimo literal superava qualquer minimalismo paródico.

Fundamental, portanto, é a pergunta sobre o porquê de tanta comoção em torno da obra. A nudez e o toque de uma criança no corpo nu de um adulto – os estopins da polêmica – são, decerto,

fantasmas importantes no atiçamento de fantasias sociais, mas não são essenciais. Quando aspectos sociológicos são utilizados, como o foram, enquanto justificativas irrefutáveis para explicações teóricas, a dúvida deve imperar. O melhor é estudar o interior da obra, encontrando buracos por onde mundos atravessam. Deve haver, assim, algum procedimento estrutural que, encontrando-se com os atravessamentos sociais, entrou em processo de mutação, como uma célula rebelde.

No artigo "A violência de um gesto", Renan Marcondes (2021) articula a hipótese de que, em certos contextos históricos, uma política da atividade pode ser menos politicamente efetiva do que certa política da passividade. Para ele, foi a passividade extrema do *La Bête* que determinou o seu destino violento, denunciando, porém, a um só tempo, a violência sistêmica de todo um país. Baseando-se numa leitura de Walter Benjamin, Marcondes (2021, p. 4) afirma que se o "fazer político mais radical seria da ordem do gesto", este corresponderia a uma "interrupção da ação". O diagnóstico é elegante: "Essa que foi ao mesmo tempo a performance mais violentada e mais acusada de violência, é, na verdade, constituída por uma passividade quase absoluta do artista" (Marcondes, 2021, p. 8). Dessa forma, *La Bête* "apenas expõe a violência", desarticulando e desvirtuando a sua função de uso socialmente naturalizada. Disso deduzimos que o caráter crítico da peça, ou seja, a sua força real, apareceu simultaneamente à revelação da violência perpetrada contra a própria obra; pois se trata de "uma força que apenas abre espaço" (Marcondes, 2021, p. 17). É que negando o imperativo da produção, a suspensão da eficácia inaugura um "espaço aberto de interrupção e suspensão" (Marcondes, 2021, p. 19).

Com tais argumentos, Marcondes atinge o núcleo procedimental do *La Bête* sem precisar isolar a obra num parêntesis formalista ou historicista, tal como aconteceu em boa parte dos comentários; tampouco incorre na tentação de fazer apologias vitimistas da integridade ferida da arte ou da cultura. O artigo prova que heteronomia e autonomia da arte não precisam ser aspectos autoexcludentes. Porém, o mais importante é que nele fica evidente, também, que a *interrupção* e a *suspensão* são os dois procedimentos nucleares da obra.

Foram tais células que entraram num processo de mutação acelerado, pondo em risco o próprio corpo da obra. É que a força de interrupção, se assumida, conduz a impasses cujo fechamento lógico abre, paradoxalmente, para o trilhamento de novas lógicas. Mas tal mutação só foi possível porque cada procedimento, a partir da explosão da obra, abriu-se num par espelhado cujos termos ressoaram dramaticamente entre si: se a *interrupção*, no acontecimento estético, consistia na passividade encenada do artista – isto é, em certa forma de apresentar-se como um sim que esconde um não, e vice-versa –, por outro lado, como acontecimento social ela sobreveio na forma de uma violência atávica e caótica, mas principalmente ativa. Quanto à *suspensão*, se enquanto acontecimento estético ela residia no isolamento duracional dos gestos físicos para a transformação emancipatória da sua significação (as poses impostas ao corpo do artista pelo público), no acontecimento social ela se encarnou no procedimento de extração de uma única imagem – a do toque da criança no corpo nu do artista –, sua elevação às nuvens digitais e sua progressiva manipulação segundo as fantasias vigentes em disputa. Foi assim que o acontecimento *La Bête* deflagrou, entre outras coisas, uma

espécie de delírio semiológico cujos rastros, se mapeados em toda a sua amplitude, revelariam muito sobre o mapa geopolítico — e por que não, afetivo – do país. É bem como escreveu Wagner (2023, p. 198): "Esfreguei o mapa do Brasil no corpo inteiro".

Em suma, no dispositivo estético da obra já estava inscrito, desde a origem, o seu sentido ético: tudo clamava pela deflagração de impasses. Afinal, ninguém que deseje evitar a vulnerabilidade se colocaria na posição que o artista assumiu em meio à obra. A própria história da *performance art* é repleta de dispositivos cujo cerne é a transformação da fragilidade corporal em potência estética. Acontece que a fantasia schwartzeana – além de ambígua no seu jeito de se estender entre a precariedade objetiva e o *glamour* curatorial – encontrou-se com outro tipo de real: o brasileiro, o do terceiro milênio e o da era neoliberal.

Num primeiro movimento, a obra foi interrompida depois que um fragmento da sua cena consciente – o vídeo, gravado por uma amiga do artista – foi isolado e publicado na *internet*, sua cena inconsciente. Num segundo tempo, a obra foi suspensa, no duplo sentido da palavra: ao mesmo tempo que teve de parar as máquinas do dispositivo, os seus fantasmas continuaram a correr mundo afora, penetrando as fantasias mais díspares e conflitantes; eles se tornaram os elementos em suspensão de uma substância fervente chamada Brasil do século XXI, no qual, segundo as palavras de Eliane Brum (2018), "a ficção se tornou obsoleta" porque "tudo é realidade".

Os três tempos de *La B*ête – interrupção, suspensão e transformação – são, portanto, a escansão de sua sintaxe. Essa cadeia maquínica foi o que garantiu a ligação forte entre as faces do acontecimento estético e do acontecimento social, ainda que o espetáculo, enquanto dimensão fetichista da obra, tivesse se reduzido a pó. O ponto exato da interrupção não poderia ser determinado empiricamente, porque se deu simultaneamente dentro e fora, durante e após o dispositivo espetacular: se a menina tocando o artista ao lado de sua mãe, em meio ao espetáculo, era apenas uma figura, entre outras tantas, da interrupção estimulada pela passividade encenada do dispositivo artístico, quando publicada nas redes sociais se transformou numa imagem fantasmática que deflagrou uma interrupção não esperada no sistema estético, embora fosse tão eloquente quanto a sua forma anterior. Acontece que a obra continuou acontecendo; a cena apenas se estendeu monstruosamente mundo afora. Tanto que a hiperexposição de um pequeno fantasma – simples como aquela imagem – bastou para que o dispositivo curatorial, no caso o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, acossado pelas ameaças institucionais, forçasse a parada das engrenagens do dispositivo artístico, de modo a nos fazer questionar, hoje, se esse medo é de fato um bom conselheiro político.

A *Nota de posicionamento* do museu foi institucionalmente assertiva, mas historicamente regressiva. Fora todas as informações de cunho oficial destinadas a aplacar os ânimos – embora, como hoje sabemos, sem sucesso –, o que importa é o teor estético e ético da declaração. O dispositivo institucional, na tentativa de aplacar a inaplacável cena deflagrada fora de suas paredes, acaba contrariando a própria obra que comprou e exibiu, como lemos em certo trecho lacônico que, se pôde passar desapercebido em leituras institucionais, numa leitura analítica passa a ser o ponto nodal. O

museu afirma que "o trabalho apresentado na ocasião não tem conteúdo erótico e se limitou a uma leitura interpretativa da obra *Bicho*, de Lygia Clark" (Schwartz, 2023, p. 21), quando na verdade trata-se – tal como defendo – precisamente do contrário: o trabalho é profundamente erótico *porque* não se limitou a uma leitura interpretativa dos *Bichos;* ele foi sua *encarnação* ilimitada. Ou seja: na tentativa diplomática de separar o erotismo real da alusão à pedofilia, o museu acabou legitimando a imposição fantasiosa dos reacionários: mesclou as duas imagens em uma só – uma pedofilia erótica ou um erotismo pedófilo – e alegou não tê-la perpetrado. Com isso, o próprio acontecimento foi mais uma vez violentado: as suas duas maiores potências, o erotismo concreto e a encarnação do modernismo, se transformaram na própria obscenidade a ser vergonhosamente ocultada. Eis, portanto, uma mensagem política que a história recente proporciona: o que coordena, atualmente, muitas instituições empenhadas em "estimular um diálogo construtivo, tolerante e plural com todos os seguimentos da sociedade para o fortalecimento da cultura e da nossa democracia" – tal como afirma a nota do MAM – é o medo. Acontece que "todos os seguimentos da sociedade", em sua pluralidade, parecem nos mostrar justamente o contrário: não é – e nunca foi – possível conversar com um fascista; um facista se combate.

Mas, para tanto, seria preciso assumir a temporalidade singular do conflito. Acontece que é extremamente difícil sustentar tal suspensão. Por essa se constituir como um tempo no limite do intemporal, demanda uma força ética cada vez mais rara, quando é certa "ontologia da aceleração" (Lepecki, 2006) que rege igualmente a vida pública e privada. Sustentar a suspensão, portanto, significaria sustentar todas as forças conflitantes envolvidas num impasse. Abraçar o conflito; não denegá-lo.

Em *La Bête*, a suspensão tem, assim como a interrupção, duas sub-figuras procedimentais, uma consciente e outra inconsciente: se na cena do dispositivo artístico a imagem do corpo do artista aparece como um fantasma *voluntariamente* aberto à manipulação, na cena do mundo social esse mesmo fantasma aparece *involuntariamente* aberto à manipulação. Portanto, o procedimento continua o mesmo, apenas ocorre uma troca de sinais. Só que neste segundo tempo o fantasma não é mais a imagem do trio; a imagem do corpo do artista, agora sozinho, é destacada do anteparo concreto – o *frame* transformado em *meme* – e se torna pura virtualidade, corpo incorpóreo jogado para lá e para cá, sobre a arena convulsiva do território brasileiro. A metáfora é do próprio artista:

> Fui morto na internet. Sou testemunha. […] Escrevo, agora, como se navega. Curiosa a experiência de escrever sem corpo. […] Caso faça uma leitura em voz alta ou coloque o timbre da minha voz na sua cabeça, você poderá participar dos acontecimentos que transformaram meu corpo numa espécie de peteca, atirada ao ar por saques opostos (Schwartz, 2023, p. 11).

Para que a abstração necessária à suspensão acontecesse, foi preciso que o artista fosse simbolicamente morto. Tal comportamento, que remete à atávica dimensão ritual da humanidade, é também a repetição trans-histórica de um umbral inerente ao regime simbólico.

Um significante, como explica Lacan (1995; 1998), é a presença de uma ausência. Para que uma linguagem seja articulada, é preciso que ocorra a desmaterialização do mundo empírico, procedimento realizado pelas palavras. Com as imagens o mesmo se passa. Como lembra Agamben (2012), a palavra imagem vem do latim *imago*. Sendo esse o nome dado às máscaras mortuárias dos antigos povos latinos, a proximidade etimológica da noção de imagem com a noção de fantasma se torna ontológica: em toda imagem encontra-se em curso uma vida após a morte (Agamben, 2012). É isso o que garante a velocidade assombrosa dos simulacros contemporâneos.

No livro "A superindústria do imaginário", Eugênio Bucci (2021) descreve o que chama de "telespaço público" como um território virtual sobreposto ao território geográfico e governado pela "tirania das imagens". Essas, inaugurando um "espaço zero" e um "tempo zero" (Bucci, 2021) – isto é, o simultâneo e o instantâneo, respectivamente –, ordenam a vida pública em toda a sua abrangência. Bucci (2021, p. 39) conclui: "A história [já] não se escreve, a história se desenha". De fato, toda a evolução algorítmica das redes sociais – outrora mais abertas ao texto, hoje centrada na imagem – confirma tal diagnóstico. Mas se é na nuvem digital que a vida pública passa a acontecer, tais acontecimentos serão, segundo Bucci (2021, p. 64), acontecimentos zumbis*:* "Uma cena perdura no ar e, assim, faz perdurar o acontecimento num estado de *acontecendo*, numa temporalidade elástica". A suspensão de *La Bête*, portanto, não significou a parada da obra; desse ponto ela apenas iniciou uma outra viagem – "*La Bête* passou desta para melhor" (Schwartz, 2023, p. 12) –, no pós-vida de uma *outra cena,* as nuvens digitais: "Não houve enterro, nem vai haver: a internet inventou a eternidade" (Schwartz, 2023, p. 42). Será, então, no interior de tal temporalidade suspensa da eternidade "telespacial" que começará o terceiro tempo de *La Bête*: o tempo das transformações.

Se nos dois primeiros tempos não haveria muito o que fazer com relação aos rumos do acontecimento – já que as intervenções vieram majoritariamente de fora –, no terceiro tempo é que residiria o lugar de onde agenciar estratégias que perseguissem as vias do desejo imiscuído na obra. Pois o que esteve em jogo a partir de então, na imensa arena brasileira, foi a disputa pela significação da imagem do corpo do artista. Foi deflagrado um conflito de fantasias.

Mas o pontapé inicial para tal ciclo de transformações foi, mais uma vez, previsto décadas antes, pela própria Lygia. Ao apresentar uma versão de borracha do *Bicho* ao amigo e então já célebre critico de arte Mário Pedrosa, esse "deu um chute no *Trepante* e falou: 'até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!' Eu adorei isso!, Lygia declarou" (Schwartz, 2023, p. 24). Wagner incorporou tal possibilidade como núcleo do seu dispositivo. Podendo manipulá-lo como quisessem – limitados, porém, pela opacidade, peso e elasticidade da sua carne, dos seus ossos e tendões – o público impunha à cena consciente da obra as suas fantasias inconscientes. Entretanto, ao morrer para o mundo concreto e passar ao virtual, o seu corpo já não opunha limites às projeções. Daí que seu corpo tenha se tornado um laboratório infinito de experimentações. O corpo do artista e o território do país se confundiram: de certa maneira, a interrupção da obra mesclou os dois numa espécie de corpo mítico puro, passível a múltiplas inscrições significantes. Assim, a passagem e a distância

aberta entre as transformações da cena consciente e a cena inconsciente do *La Bête* é demasiado sintomática: faz ver os signos da época.

Uma página inteira do romance é dedicada a uma lista obsessiva do ciclo das manipulações da imagem corporal do artista:

> Sim, já abriram a minha boca; enfiaram o dedo no meu ouvido; criaram uma arma com meus dedos; me colocaram de quatro; me abraçaram; simularam conchinha; botaram um guarda-chuva em minhas mãos; deitaram em cima de mim; me deram um abraço; me vestiram; disseram um poema no meu ouvido; narraram uma história segurando minha mão; usaram o próprio telefone para tocar música ambiente; me maquiaram; dançaram comigo; recriaram no meu corpo as posições da Pietà, de Jesus Cristo, da Monalisa, do Super-Homem, da Estátua da Liberdade; me fizeram ajoelhar; me massagearam com óleo de arnica; fixaram a placa "Fora Temer" no meu pescoço; me estapearam; choraram na minha frente; fizeram o público chorar; modelaram o sinal de "foda-se" nos meus dedos; anunciaram o fim da performance; me pediram para parar; conversaram comigo; tentaram me manipular com a voz; me deixaram cair; fecharam meus olhos; me fizeram cócegas; relutaram em participar; me pediram licença antes de tocar meu corpo; me puseram um turbante; moveram meu pênis do lado esquerdo para o direito; fizeram minha cabeça encostar meus pés; me deixaram em pé sustentado por uma perna; taparam meu pênis com minhas duas mãos; me cobriram com um manto vermelho; me beijaram no rosto; me pegaram no colo e me retiraram do teatro; roubaram a réplica de plástico; quebraram a réplica de plástico; trocaram a réplica por um origami de papel; me colocaram na posição fetal; cantaram para mim; me pediram desculpa; torceram meu joelho; me fizeram correr; se transformaram em um Bicho; dançaram comigo; tocaram no meu pé (Schwartz, 2023, p. 120).

Acontece que todas essas transformações, não importa o quanto pareçam variadas, ainda se encontravam sustentadas – e principalmente protegidas – por três dimensões limitantes: a concretude empírica do corpo do artista, o dispositivo institucional e a fantasia conatural a tal institucionalidade. A ideologia do museu garantia certa segurança interpretativa do dispositivo artístico, de tal forma que, dentre as imagens listadas por Wagner, não há só uma que indique a extrapolação real de certa sensibilidade progressista. É bem como escreveu Theodor Adorno (2011, p. 58) na sua "Teoria Estética": "O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta das obras". Portanto, é a partir do momento em que "as paredes [do museu] já não mais separam interior e exterior" (Schwartz, 2023, p. 60) que, paradoxalmente, o desejo da obra começará a ficar perigoso de fato. Pois a partir de então as transformações deixarão de ser apenas as projeções unilaterais de uma classe e de uma ideologia para se tornarem mutações projetivas da complexidade monstruosa de um país em crise.

Não à toa, a primeira transformação descrita no romance é a repetição ampliada e funesta do chute inaugural de Pedrosa. Enquanto ocorriam a publicação do vídeo e a deflagração da polêmica na *internet*, Wagner entrava no metrô de São Paulo e descia na estacão Vila Mariana. A partir daí o escritor inventa sua ficção – como dizem, baseada em fatos reais[4]:

4 Um procedimento essencial da primeira parte do livro consiste num constante retorno ao trauma sob várias formas possíveis; várias versões são narradas, sem nunca revelar qual é a verdadeira.

> Saí do vagão, subi as escadas. Meu telefone atualizava novas mensagens. Já não eram somente agressivas. Havia milhares de outras: de apoio, escritas por amigos e desconhecidos que estavam on-line no momento em que eu atravessava a catraca para seguir em direção à casa onde estava hospedado. Avistei um carro de luxo estacionado na entrada da garagem de Olivia, minha anfitriã. Duvidei que fosse um de seus amigos. Ao mesmo tempo, me senti acompanhado em um trajeto que poderia deixar qualquer pedestre hesitante […]. Passei pelo carro. Havia quatro passageiros. "Boa noite". Ao pegar as chaves da garagem, escutei o abrir e fechar de portas. Caí no chão. Olhei para cima, era um taco de beisebol. Perdi a força e brevemente o sentido. Um deles me agarrou pelo cabelo. Vozes masculinas repetiram os mesmos insultos que rebentavam na internet. Eu não consegui gritar, muito menos abrir o portão para que a cadela rasgasse aqueles homens pelo pescoço. Recebi um murro nas costas que agravou a minha hérnia de disco. Em seguida, eram oito pés chutando o meu peito, a minha barriga o meu sexo. Reconstruíram outra versão do *Bicho* (Schwartz, 2023, p. 24).

Se essa narrativa é inventada, a sua contraparte real não deixa de ser violenta. Em vários comentários e em algumas notícias falsas da imprensa marrom, o artista aparece como se tivesse sido fisicamente linchado. Uma das manchetes mais tenebrosas noticiou o suicídio de Wagner. No caso desse trecho do romance, a fantasia ficcional do taco de beisebol – objetos fálicos são recorrentes em boa parte das ameaças – apenas atualiza a fantasia expressa de um dos seus detratores, que escreveu numa rede social: "Chegou a hora de mudar as coisas. Se ao menos eu pudesse enfiar uma vara de ferro aquecida a 850º no rabo dessa mãe e do artista, outros pervertidos pensariam cinco vezes antes de irem a público fazer asneiras" (Schwartz, 2023, p. 52). Tal fantasia surpreende pelo esmero no detalhe. Mas no texto integral que a expressa, é curioso como a sexualidade latente – mas também patente – funciona, ironicamente, como uma espécie de véu: ela tem por fundamento um dos mais graves sintomas sociais do Brasil atual: a união entre política e religião. Assim escreveu o detrator:

> Todos em nosso movimento se levantarão e usarão seu intelecto para tirar nossa raça dessa situação estrumeira. Vamos trabalhar como formigas, invisíveis, mas ativas. Vamos aproveitar este contexto bastante tenso para difundir nossas ideias e convencer as pessoas. Não vamos descansar até que tenhamos convencido todos para agir. A queda desta república é inevitável. Tudo está podre, só se mantém por milagre. Tudo aqui está fodido: mais desempregados, mais migrantes, mais terrorismo, um presidente caindo nas urnas. No entanto, esta bondade cristã, este politicamente correto nos trouxe para onde estamos, em ruína moral e financeira, numa degeneração quase irrecuperável. Chegou a hora de mudar as coisas. […] Há muitos anos me pergunto como sair moralmente limpo desta batalha contra judeus e muçulmanos, sem sujar minhas mãos com sangue — pois quero me mostrar sem pecado diante de Cristo, meu Salvador, quando o dia chegar. Não é possível combater estas duas sementes de Satanás e todas as outras perversões e permanecer limpo. É impossível. Tenho observado os ícones da igreja. Noto que alguns anjos têm espadas nas mãos — soldados de Cristo, que vão para a guerra. Portanto, um pouco menos de caridade e escrúpulos faria muito bem ao nosso povo, porque os tempos são muito difíceis. É agora ou nunca (Schwartz, 2023, p. 52)[5].

5 No romance, onde o trecho aparece, não fica claro se a declaração é real ou fictícia, embora logo depois Schwartz deixe subentendido que sim, é real. Mas ainda que não o fosse, uma leitura dos comentários reunidos no *site* do artista é o bastante para fazer ver que uma declaração como essa está longe de ser improvável.

É sempre surpreendente quando, num manifesto de natureza conservadora, reluzem certos trechos de ímpeto revolucionário; pois frente ao atual estado de coisas, radicalmente neoliberal, não haveria como refutar, por exemplo, a constatação hamletiana de que "tudo está podre, só se mantém por milagre". Como tem defendido o filósofo Vladimir Safatle (2006) em várias ocasiões na imprensa, foi justamente tal inversão que reconfigurou a suposta polaridade entre esquerda e direita: se hoje a ação conservadora vai se tornando crescentemente revolucionária – ao menos no caráter de intervenção direta no mundo social e no forçamento dos limites do estabelecido –, por seu lado, a ação progressista mingua, num enfraquecimento da força política cuja intervenção sobrevém apenas no sentido de conservar direitos anteriormente conquistados.

Rodrigo Nunes (2022), no livro *Do transe à vertigem*, usa o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, como modelo teórico para a exposição de um diagnóstico – e esboço de prognósticos – no que diz respeito às posições da esquerda brasileira face ao abismo político. Para Nunes, ressoando Glauber, a ação política – e estética – não consistiria em tentar mimetizar, nostalgicamente, certa síntese violenta hoje presente no ímpeto da reação conservadora. Antes, o primeiro passo consistiria em reconhecer o abismo, estudar e finalmente expor a complexidade contraditória da sua anatomia:

> *Terra em transe* não tinha pretensão de responder às questões levantadas – mas também não permitia que as pessoas se esquivassem delas. Na verdade, a falta de respostas era efetivamente parte do que estava sendo dito. […] Em vez de massagear ou aplacar a consciência dos espectadores, a ideia era forçar a esquerda a encarar o impasse coletivo no qual ela se encontrava – a reconhecer que, como diz Martins a Sara em determinado momento: "O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele". […] Comparados ao mergulho crítico implacável de *Terra em transe*, os documentários que tratam da queda do PT não têm como não parecerem confortáveis demais, dispostos demais a poupar a esquerda de se haver com perguntas difíceis (Nunes, 2022, p. 161).

Não se trata, portanto, nem de uma busca do vigor perdido nem da entrega ao cinismo niilista. Trata-se de aguçar os ouvidos para as oportunidades históricas, que vibram nos abismos e irrompem nas estruturas dos acontecimentos. É aí, então, que as diferenças entre uma obra ruidosa como *Terra em transe* e uma silenciosa como *La Bête* são dissolvidas. As duas articulam a possibilidade de, através da exposição do impasse, reconhecer e agenciar os rumos transformadores do desejo histórico que atravessa e anima cada obra de arte.

> Há algo num acontecimento que não é redutível a seus resultados. Isso é porque seus resultados são objeto de disputas em torno do que se inscreverá nas instituições, nas práticas, nas formas de vida; e disputas podem ser vencidas ou perdidas, pois são justamente o ponto onde a contingência entra na história. Já o acontecimento é aquilo *que abre a possibilidade dessas disputas*, ou seja, *que permite que coisas anteriormente impensáveis ou impossíveis entrem em jogo – seja para vencer, seja para perder*. […] "Fazer justiça" não implica romantizar, tentar isolar um núcleo ideal puro no meio da impureza dos eventos, ou dizer que o sonho importa mais do que aquilo que efetivamente se soube realizar. Significa apenas reconhecer o que há de irredutível no acontecimento: que um momento como aquele não é trivial; que um novo momento político, para o bem e para o mal, se abre ali; que o potencial contido naquele instante é maior que todos os seus desdobramentos posteriores e não se esgota em nenhum deles (Nunes, 2022, p. 168-169).

É nesse sentido que a interrupção é o procedimento primordial do *La Bête*. Não fosse a abertura desse "ponto onde a contingência entra na história" – ou seja, o próprio Real –, provavelmente a história da obra estaria, ainda hoje, submetida à história administrada. Seria mais uma obra entre outras tantas, e tal como essas, potencialmente invisível. Foi a quebra, portanto, que a emancipou; a heteronomia forçada a autonomizou. Pois quem sabe *La Bête* tenha surgido menos para ser vista do que para fazer ver. Através dela, a contingência se transformou em destino, de modo que hoje a obra já não é somente parte de uma história da arte: há uma história *através* da obra.

Segundo Luciano Gatti (2009), Walter Benjamin formula a noção de uma história virtual inerente às obras de arte: "Essa história virtual é qualificada por Benjamin de história natural, termo que confere às obras uma vida natural, na qual se incluem não só sua produção, mas também os momentos de sua sobrevida, como sua duração, seu efeito, sua crítica e sua tradução" (Gatti, 2009, p. 110). Em outras palavras, se a obra continua para além da sua duração imediata, a crítica é um momento imanente a ela e à sua história. É tarefa da crítica, portanto, expor os modos como tal virtualidade estética se dá:

> A exposição destaca as obras da vida histórica, permitindo que a história interna delas venha à luz. […] Descobrir nos fenômenos sua interpretação objetiva, seu pertencimento virtual a outra constelação de fenômenos, consiste em delinear uma imagem da história neles concentrada. Essa imagem não se confunde com o mundo dos fatos: ela é uma constelação histórica de verdade, mas não é deduzida sistematicamente das obras singulares. Ela é a interpretação objetiva das obras, a reordenação, pela crítica, de seus elementos numa nova constelação (Gatti, 2009, p. 111).

Sendo assim, não é como se acompanhar e defender o poder das transformações virtuais do *La Bête* fora do seu campo de autonomia conduzisse a uma aniquilação da experiência estética. Na verdade, conduz a uma rejeição de qualquer luto pela arte perdida e à busca de uma experiência estética que se dará, então, sempre em lugares novos, inesperados. Se uma obra violentada pode ser um dos momentos críticos de uma obra emancipada, é porque ela obriga a própria experiência estética a se emancipar dos seus lugares administrados. A obra violentada, nesse caso, continuou na experiência de um país, ainda que não estivesse mais lá.

Mas está.

Referências

ADORNO, T. W. *Teoria estética.* Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

AGAMBEN, G. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental.* Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, G . *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BRUM, E. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead. *El País,* São Paulo, fev. 2018. Seção Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 03 fev. 2023.

BUCCI, E. *A superindústria do imaginário:* como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CLARK, L. *The relational object.* Acervo digital do Portal Lygia Clark: São Paulo, 1978. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4800/the-relactional-object . Acesso em: 20 set. 2024.

GATTI, L. *Constelações:* crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LACAN, J. *O Seminário, livro 4:* a relação de objeto. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, J. *Escritos.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação.* Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LEPECKI, A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

MARCONDES, R. A violência de um gesto: contribuições benjaminianas para a arte da performance. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Campinas, p. 01-32, 2021. Disponível em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4107/3373 . Acesso em: 05 nov. 2024.

NUNES, R. *Do transe à vertigem:* ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

PEDROSA, M. *Obra crítica, vol. 1*: das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951). São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo:* Lacan e a dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SCHWARTZ, W. *A nudez da cópia imperfeita*. São Paulo: Editora Nós, 2023. Disponível em: https://www.wagnerschwartz.com/ . Acesso em: 14 abr. 2025.

Biografia acadêmica
Daniel Freire Guerra - Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Doutorando em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.
E-mail: freireguerra@gmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Daniel Freire Guerra

Contribuição de autoria (CRediT)
Não se aplica

Licenciamento
Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br

Modalidade de avaliação
Avaliação Duplo Cego

Editoras responsáveis
Christina Fornaciari
Júlia Guimarães
Júlia Morena Costa
Juliana Coelho
Raquel Castro
Thálita Motta

Histórico de avaliação
Data de submissão: 12 novembro 2024
Data de aprovação: 17 fevereiro 2025