

O bicho: um corpo artístico que tensiona os limites normativos da liberdade de expressão

The bicho: an artistic body that strains the normative limits of freedom of expression.

Vanessa Sousa Vieira¹

36

Resumo: Este artigo discute os limites democráticos da liberdade artística, a partir da performance 'La Bête', de Wagner Schwartz, apresentada em 2017, do MAM. A nudez do artista diante da presença de uma criança desencadeou inúmeros protestos, por parte de pessoas que, discordando da manifestação artística, pretenderam cancelar a exibição da obra e promoveram o linchamento de Wagner. Com fundamento neste caso, contextualiza-se a obra e suas referências antecedentes, evidenciando que a divulgação de um vídeo fragmentado da obra gera interpretações deslocadas de sua ocorrência real, alienando os espectadores, quanto ao seu tempo e espaço. Aborda-se, posteriormente, como a interpretação espetacularizada de uma situação se presta a fins estratégicos que não podem pretender universalizar-se, a ponto de se tornarem o fundamento decisivo acerca dos limites da liberdade de expressão, pois o compartilhamento de opiniões privadas sobre um evento não as legitimada a fixar o âmbito protetivo da liberdade artística, realizando apenas a privatização da esfera pública, sem tornar-se, por isso, o próprio interesse coletivo discursivamente elaborado.

Palavras-Chave: Liberdade artística. Limites. Contexto. Interpretação. Esfera pública.

Abstract: This article discusses the democratic limits of artistic freedom, based on Wagner Schwartz's 'La Bête' performance, presented in 2017, by MAM. The artist's nakedness in the presence of a child triggered numerous protests by people who, disagreeing with the artistic manifestation, intended to cancel the exhibition of the work and promoted Wagner's lynching. Based on this case, the work and its previous references are contextualized, showing that the dissemination of a fragmented video of the work generates misinterpretations of its real occurrence, alienating the viewers, as to its time and space. Later, it approaches how the spectacular interpretation of a situation lends itself to strategic ends that cannot claim to be universalized, to the point of becoming the decisive foundation about the limits of freedom of expression, since the sharing of private opinions about a event not legitimized to establish the protective scope of artistic freedom, carrying out only the privatization of the public sphere, without, therefore, becoming the discursively elaborated collective interest itself.

¹ Mestranda em Direito pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: vanessavieira@outlook.com.br

Recebido em 30/08/2020

Aprovado em 15/09/2020

Keywords: Artistic freedom. Limits. Context. Interpretation. Public sphere.

Introdução

Em 26 de setembro de 2017, o artista brasileiro Wagner Schwartz abriu o 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), com sua performance ‘La Bête’ (‘A fera’, em tradução livre), desenvolvida em clara referência à série ‘Bichos’, de Lygia Clark, artista neoconcretista brasileira. A obra de Wagner consistia em postar-se nu no saguão do museu, segurando uma réplica de um dos bichos de Lygia, permitindo que o público livremente interagisse com seu corpo e com o objeto replicado, como se o primeiro representasse, afinal, a corporificação humana do segundo. A cada vez em que o trabalho é apresentado, portanto, situações distintas são geradas pela participação imprevisível dos espectadores para a conformação do sentido da obra.

Na montagem realizada no MAM, a singularidade da performance se deveu ao fato de que um dos participantes da obra era uma criança que, acompanhada pelos pais, aproximou-se do artista nu e lhe tocou o pé. Tal momento foi registrado pelos espectadores e divulgado nas redes sociais, onde Wagner foi destinatário das mais diversas manifestações de ódio, dentre as quais a acusação de pedofilia.

O escopo deste artigo é propor uma reflexão acerca da (im)possibilidade do corpo nu, mesmo em um ambiente voltado à prática artística, no qual se supõe protegido o direito fundamental à liberdade de expressão. Debruçam-se, também, os olhares sobre como o exercício dessa liberdade é distorcido pela descontextualização da performance, por meio da distribuição do conteúdo na internet, causando o superdimensionamento dos seus efeitos.

De início, importante adentrar brevemente o universo da criação estética do artista, retornando à referência primordial de ‘La Bête’: os ‘Bichos’ de Lygia Clark. Uma vez situada a obra no espaço e no tempo, isto é, contextualizado o momento de seu acontecimento, refletir-se-á sobre o desvio operado entre a proposta de Wagner e os efeitos por ela causados, em razão da utilização das lentes (e telas) de uma normatividade cujos limites se sobrepujam pelo alargado campo hermenêutico do fazer artístico.

A perspectiva divergente sobre a obra instaura uma nova visada interpretativa possível, mas há que se pensar em que medida é razoável tomar uma análise privada da obra como parâmetro isolado para se delimitar o âmbito protetivo da prática artística, se intersubjetiva e discursivamente é que se constroem os seus sentidos. Busca-se, com isso, questionar de que

forma podem ser aplicados limites democráticos à liberdade de expressão, em âmbitos interpretativos mais abrangentes que o direito - como a arte -, sem nos deixarmos cair na armadilha interpretativa de considerarmos perspectivas privadas mediatizadas sobre uma obra como o parâmetro público de decisões sobre sua possibilidade de existência.

1. Do neoconcretismo dos ‘Bichos’ à contemporaneidade de ‘La Bête’

Em 1959, sete artistas brasileiros, incluindo Lygia Clark, opondo-se à arte concreta centrada na relação sujeito/objeto, publicaram o Manifesto Neoconcreto, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, e inauguraram, no mesmo dia, uma exposição de arte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com obras forjadas pela sensibilidade, expressividade e subjetividade do artista e a participação do observador, em detrimento do geometrismo puro e a tendência técnico-científica do movimento concretista.

Nos termos do manifesto, o neoconcretismo surgiu como contraposição à “exacerbação racionalista” da arte, dando-se primazia à prática sobre a teoria, a partir da sua significação pela experiência direta da percepção: “a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela” (CLARK, et al. 1959). O neoconcreto surge, assim, “de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”, negando “as atitudes cientificistas e positivistas em arte” e repondo “o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não-figurativa construtiva” (CLARK, et al. 1959).

A arte é concebida, nesse novo movimento, não como objeto ou máquina, mas como um “*quasi-corpus*” cuja realidade só se dá plenamente na abordagem direta e fenomenológica, transcendendo as relações mecânicas objetivas, para nascer nos organismos vivos. A obra deixa de simplesmente utilizar-se de percepções objetivas de espaço, tempo, cor, forma, estrutura, etc., para fundar uma nova significação que a objetividade não é capaz de abarcar. Para o neoconcretismo, aplicar as noções objetivas como método criativo é insuficiente para compreender a expressão artística plena, pois esse método já prescreve, *a priori*, o resultado do trabalho, impedindo as criações espontâneas e intuitivas, para tornar o vínculo entre artista e espectador algo como uma “reação de estímulo e reflexo” (CLARK, et al. 1959).

Na linguagem neoconcreta, o geometrismo deixa de ser objetivo, ao se conceber a ideia de espaço e forma não como elementos determinados por relações de causalidade, mas como

vivências espaciais no tempo (espacialização da obra). A obra espacializada institui o movimento cíclico e contínuo de recomeçar o impulso do qual se origina e do qual era causa, em *mimesis* da experiência do real que o neoconcretismo pretende reativar.

Consta, ainda, do manifesto neoconcreto, a advertência de que, “se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar” na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas nos organismos vivos. “Essa comparação, entretanto” – alerta – “ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético” (CLARK, et al. 1959).

A arte neoconcreta pressupõe o movimento de transposição da obra do plano pictórico ao espaço, com flagrante convocação do espectador para a participação. A própria Lygia (CLARK, 1998), em cartas trocadas com Hélio Oiticica, acerca de seu trabalho ‘Bichos’, trata da crise da estrutura pictórica e da necessidade da passagem ao ato, ou seja, da transposição do objeto para a realidade viva. Segundo ela, “a forma foi esgotada, o plano não interessa, restando a busca de novas estruturas de expressão e o que faz emergir essa nova estrutura é a vivência do tempo no espaço, que traz uma estrutura viva em si” (CLARK, 1998. p. 34).

Nesse contexto é que os Bichos de Lygia são um convite a que o espectador se desloque da postura contemplativa e passe ao ato mesmo de interação direta com o objeto, criando-o e recriando-o livremente, pois os bichos nada mais são que estruturas metálicas cujos planos se ligam por dobradiças móveis que possibilitam, pelo movimento, a invenção de novas formas. O bicho não é uma obra acabada, senão uma estrutura aberta que funciona conforme o contexto de participação.

Hélio Oiticica, também expoente do neoconcretismo, afirma que:

a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial. (CLARK, 1998. p. 56)

Mais adiante, ainda em diálogo com Lygia, Oiticica diria que:

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação. E às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo. Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: “quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para

modificar tudo”. E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom. Não se reduz a um masoquismo, como se poderia pensar, mas é a verdadeira natureza do negócio. (CLARK, 1998. p. 67)

A proposta neoconcreta, portanto, reivindica a participação do espectador emancipado, que se sabe indispensável para a plenitude da obra, seja pela escolha da inércia, ou pela interação positiva (RANCIÈRE, 2012). No caso de Lygia, o chamamento do público à ação ainda se encerra na manipulação do objeto, sendo a performance de Wagner Schwartz um aceno a que o participante se relacione não apenas com o objeto inanimado, mas com outro ser humano. A interação entre dois corpos humanos provoca desafios ainda maiores ao participante, pois o que se manipula deixa de ser um receptor passivo do ato, para tornar-se também agente, afinal.

A decisão de libertar novamente o bicho teve como ensejo o fato de o artista ter encontrado, em 2005, um dos objetos de Lygia preso em uma caixa de vidro, em uma exposição em Paris. Vendo-o castrado da potencialidade real para a qual havia sido criado, Wagner lhe concedeu novamente a possibilidade da vivência no tempo-espço e sentiu, na pele, o que acontece com um corpo que ousa sair da caixa.

Em entrevista concedida ao El País², o artista explica o processo criativo para a concepção de ‘La Bête’:

Lygia Clark dizia que um *Bicho* era um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre o público e ele se estabelecia uma integração total, existencial. Na relação entre ambos não havia passividade, nem do público, nem do objeto. Nesse contato, produzia-se uma espécie de corpo a corpo entre o que ela nomeava como “duas entidades vivas”: o *Bicho* e aquele que o dobra e o desdobra. Os *Bichos* não foram concebidos para serem observados, mas para serem manipulados. Clark considerava a ação das pessoas que formam um público tão importante quanto as suas esculturas, porque, de fato, essa ação é parte integrante de suas esculturas. No momento em que um *Bicho* é fechado dentro de uma caixa de vidro, desconsidera-se a ação da pessoa, desconsidera-se uma parte da obra, desconsidera-se uma das partes dos *Bichos*. À vista disso, eu me senti trancado. E, de fato, precisava encontrar uma forma de transformar a sensação de ter sido preso. Seria impossível, no entanto, “soltar” aquela escultura da caixa de vidro, já que eu não podia adquirir um original. Para que seus movimentos voltassem, pensei, eu deveria me tornar um *Bicho*. Comprei uma réplica de plástico e criei (a performance) *La Bête*. (BRUM, 2018)

Abrindo-se à imprevisibilidade decorrente da pluralidade de interações, o artista se postou diante do público e o tornou parte da performance. Até que uma criança ali presente o tocou:

Como meu corpo tinha sido estendido no chão por outras pessoas e meu olhar fixava o teto do museu, entendi que se tratava de Elisabete, amiga que não via há algum

² https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

tempo, e de sua filha, somente quando ambas atravessaram meu campo de visão. Aquele momento foi, para mim, como os demais da performance. (BRUM, 2018)

O momento, registrado com a câmera de celular de um espectador, viralizou na internet, dando início ao linchamento de Wagner, a partir do descolamento entre as *fake news* propagadas e a situação concreta em que o ato aconteceu.

É certo que a mensagem se transmite pela linguagem e, uma vez proferida, se descola do autor, no movimento chamado por Roland Barthes de morte do autor, tornando o produto da linguagem - no caso, a obra de arte - um elemento objetivo apartado de sua voz de origem (ATROCH, 2015) e sobre o qual os demais sujeitos podem emitir seus juízos. A linguagem performa e não mais o eu (BARTHES, 2004). Diferentemente do que propõe Barthes (2004), no entanto, o interlocutor do ato performativo não é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, no qual se inscrevem todas as citações da escritura. Ao contrário, o leitor, considerado como sujeito, reage e constitui o texto a partir dos elementos históricos e simbólicos que o constituem, criando significados a partir do significante proposto pelo artista.

Ainda que sem considerar a morte do autor, Judith Butler também trata da necessária implicação do outro na ação performativa e, portanto, da abertura interpretativa inerente à união dos corpos em assembleia:

Quem somos, corporalmente, já é uma maneira de ser “para” o outro, aparecendo de formas diversas, que não podemos ver nem ouvir; isto é, nos tornamos disponíveis, corporalmente, para um outro cujas perspectivas não podemos antecipar nem controlar completamente” Dessa maneira, eu sou, como um corpo, e não apenas para mim mesma, e nem mesmo primariamente para mim mesma, mas eu me encontro, se me encontrar de todo, constituída e desalojada pela perspectiva dos outros. (BUTLER, 2018, p.86)

A autonomia da performance em relação ao artista, contudo, bem assim a abertura interpretativa plural do outro, não afastam o fato de que o conhecimento da origem da obra complexifica a sua compreensão. Por isso, ao analisar a morte do autor, Daniel Cavalcanti Atroch (2015), valendo-se das notas de Antônio Cândido, afirma que:

Enfocar o texto literário e suas vicissitudes do ponto de vista estético, portanto atrelado aos termos da convenção literária, é de extrema pertinência, no entanto, há de se lembrar que, como Antonio Candido (2000) bem nos ensina, o contexto social, a psicologia e outros traços do indivíduo que escreve, são indissociáveis de sua escrita, estando esses fatores organicamente integrados a ela. Para o crítico, só podemos entender integralmente a obra literária, “fundindo texto e contexto numa interpenetração dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2000, p. 6). (ATROCH, 2015, p.2)

O que se quer dizer é que, no momento mesmo do ato de linguagem performado, a obra se abre ao outro, a quem se faculta até mesmo interpretações transcendentais à intencionalidade da mensagem original (ECO, 2005). Obviamente os juízos são plurais e devem mesmo ser, na medida da pluralidade dos espectadores/participadores. Mas é importante pensar nos efeitos de um juízo privado sobre a obra, quando o seu sentido não se constrói isolada, mas intersubjetivamente.

2. Um corpo espetacularmente incriminado

Dando seguimento à narrativa os eventos subsequentes à realização da performance de Wagner Schwartz, ele relata³ o momento em que soube dos efeitos negativos decorrentes da divulgação descontextualizada de um vídeo que continha um fragmento de *La Bête*:

Logo após a apresentação de *La Bête*, Elisabete, seu marido e eu combinamos de ir ao teatro, na mesma semana. Nos encontramos, assistimos a uma peça juntos. Ao final, me aproximei de outros amigos no *foyer* e os perdi de vista. Assim que os reencontrei, percebi que o marido de Elisabete estava ao telefone, inquieto. Perguntei se alguma coisa grave acontecia. Elisabete me disse, então, que um vídeo, contendo o breve recorte em que sua filha e ela participavam da performance no MAM/SP, tinha viralizado na internet, sem a proteção do seu rosto e do rosto de sua filha. Fiquei assolado, preocupadíssimo com a família, com a proteção da criança, com os graves problemas que surgem quando uma performance é retirada de seu contexto e espalhada massivamente. (BRUM, 2017)

A divulgação da presença de uma criança numa galeria de arte onde performava um homem nu fez com que Wagner recebesse mais de 150 ameaças de morte por supostos crimes que jamais cometeu. Segundo consta de sua entrevista⁴, ele:

teve que dar um depoimento de quase três horas na 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia. Um inquérito foi aberto pelo Ministério Público de São Paulo para apurar se houve crime. A CPI dos Maus-Tratos, do Senado Federal, decidiu aproveitar o momento para faturar com seu próprio factóide, convocando os curadores, a mãe da criança e o artista para prestarem depoimento. (BRUM, 2017)

Desde 2005, Wagner já havia apresentado esse trabalho dez vezes, no Brasil e na Europa, mas um contexto propício à utilização do corpo como pretexto para a disseminação do ódio torna as narrativas privadas sobre esse evento uma mercadoria facilmente vendável,

³ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

⁴ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

sobretudo para fins políticos estratégicos. Ao tratar da apropriação da produção cultural como forma de instrumentalização política da estética, Schwartz reforça⁵ que:

A arte é um território fora do controle, mas o fragmento da performance – e não a performance – que se desdobrou de nossa proposta foi recontextualizado para articular tarjas ideológicas conservadoras, tais como: “a família brasileira” ou “as nossas crianças”. Esse ato performativo também existe enquanto experiência, mas, ao invés de expandir a relação das pessoas no mundo, ele a silencia através do medo. Esse ato performativo não propõe imagens emancipadoras, mas doutrina, reduz um conceito aberto à propriedade privada da crença de um grupo específico de pessoas. (BRUM, 2017)

Aqui facilmente se vislumbram dois atos performativos lançados com propósitos diametralmente opostos, mas propositalmente confundidos entre si pela mídia. O primeiro deles, obra artística, visava quase que a uma retomada à proposta neoconcreta, fazendo nela um adendo, para recobrar a ideia de que o sentido da arte se constrói pela vivência coletiva.

O segundo ato performativo consistiu na *espetacularização* da obra, mediante a fragmentação do contexto em que ela ocorreu, a fim de retirar do receptor do fragmento divulgado a consciência acerca do processo histórico do qual resultou ‘La Bête’.

O conceito de *espetáculo* desenvolvido por Guy Debord (2016), para pensar a sociedade de seu tempo e as desigualdades inerentes à divisão social do trabalho, ainda hoje é atual, se considerarmos os pressupostos por ele apresentados, de alienação intencional entre história e sujeito, para fazê-lo reproduzir a lógica do consumo capitalista, mediante o uso instrumentalizado da imagem, como estratégia de dominação e desarticulação entre os indivíduos, o tempo e o espaço em que se situam.

Para Debord (2016), a *sociedade do espetáculo* tem por objetivo fazer esquecer a história, enquanto que a arte é o *locus* do tempo histórico. Com isso, quero dizer que a performance consubstancia a vivência real de tempo e espaço, em que artista e participantes experimentam a consciência do corpo no aqui e agora. A experiência de ‘La Bête’, contudo, foi alienada quanto ao seu contexto original, mediante o deslocamento do espaço concreto do museu à virtualidade da ação, deixando os receptores do fragmento recortado ignorantes da situação real adjacente à obra.

O espetáculo, como esforço ininterrupto de separação entre os sujeitos, de reforço do individualismo, de manutenção dos corpos apartados, do tempo consumido em vivências pseudo-reais, como se o corpo fosse – também ele - uma mercadoria, não poderia mesmo

⁵ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

permitir que o momento daquela performance não fosse um tempo consumível. Por isso, a espetacularização da obra, em detrimento de sua vivência real no tempo e espaço, ganhou a repercussão midiática que furta ao receptor da mensagem a consciência de sua dimensão qualitativa.

O tempo espetacular implica o consumo de imagens e a alienação necessária para a reprodução da lógica de vivências inconscientes. Paralelamente, a alienação espacial aparta o sujeito do lugar de realização de suas atividades. Dessa forma, a subtração da consciência do tempo e espaço reais da obra, isto é, da sua duração dentro do museu em que foi concebida, implica uma partilha do sensível de ordens distintas, que dicotomizam a apreensão daquele acontecimento. Com efeito, as pessoas que estiveram no local durante a realização da obra tiveram uma vivência bastante diferenciada daqueles que apenas emitiram seus juízos com base em um vídeo fragmentado sobre o mesmo evento.

Obviamente nenhum desses dois tipos de espectadores se furta à partilha, porque todos estabelecem um tipo de relação com a obra, mas existem limites à partilha apta à conformação do sentido público – e não privado – capaz de decidir sobre o interesse coletivo na proteção da liberdade artística de uma determinada forma de expressão.

Também a repercussão da ação, no não-lugar da virtualidade, alcança dimensões não planificadas, gerando efeitos exponenciais da descontextualização, para além da base natural do tempo e do espaço iniciais, pela supressão da distância geográfica e o rompimento das fronteiras entre local (museu) e global (internet) (MASSEY, 2008). Nas palavras de Debord, “essa sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância, como separação espetacular” (DEBORD, 2016. p. 131).

O espetáculo criado em torno da performance reforça o distanciamento entre o artista e o espectador virtual (e aqui chamo espectador àquele que não tem mesmo o potencial de construir pela presença), que não pode interagir diretamente para criar a obra e, por isso, se aliena segundo a lógica materialista da separação entre os sujeitos, os tempos e espaços.

Quanto mais separados estivermos, menor a compreensão da realidade e total é a inviabilidade de se construir sentidos atrelados às práticas da vida, que pressupõem a participação. Mais uma vez, nas palavras de Debord, citando Lewis Mumford, “com os meios de comunicação de massa a longa distância, o isolamento da população revelou-se um meio de controle bem mais eficaz” (DEBORD, 2016. p. 132). Não por outro motivo, no vertente caso, a internet foi responsável pela manipulação do conteúdo da obra em um nível tal, que o artista

foi acusado de pedofilia e a comoção social mobilizou instituições públicas a perscrutarem se, de fato, houve a prática de algum crime.

O Ministério Público Federal, por meio da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, deflagrou o procedimento preparatório n.º 1.11.000.001318/2017-25, em desfavor do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, em razão de diversas denúncias eletrônicas, nas quais se solicitavam providências em relação à exibição de ‘La Bête’, ao argumento de que, nela, os visitantes eram “estimulados a tocar o corpo nu do artista”. O conteúdo das denúncias já era objeto, ademais, do Procedimento Investigatório Criminal n.º 1.34.001.009602/2017-35, instaurado na própria Procuradoria da República do Estado de São Paulo e do Inquérito Civil n.º 207/2017, junto à Promotoria de Justiça da Infância e Juventude do Estado de São Paulo.

O procedimento foi arquivado, pelo fato de a promotoria federal já ter tomado as devidas providências quanto ao caso, publicando, inclusive, a Nota Técnica nº 11/2017/PFDC/MPF, com o objetivo “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).

3. Pretensão privada de universalidade interpretativa na esfera pública

Para chegar às conclusões e sugestões de critérios interpretativos da citada Nota Técnica, a Promotoria recorreu ao direito comparado, valendo-se da jurisprudência do Tribunal Constitucional Alemão sobre a questão, por considera-lo como aquele que melhor desenvolveu a técnica de ponderação de princípios constitucionais. No julgado utilizado como paradigma, conhecido como caso do ‘Teatro de Rua’⁶, foram formuladas as observações adotadas pelo Ministério Público Federal, acerca da interpretação constitucional da liberdade artística abaixo transcritas:

- a) Os limites contidos em dispositivos constitucionais que servem para proteger outros interesses fundamentais também podem incidir sobre a liberdade artística. Isso se aplica, em particular, aos direitos de personalidade. Ao definir esses limites em um caso concreto, porém, não basta estabelecer a existência de um prejuízo ao direito de personalidade alheio, sem levar em consideração a liberdade artística: é necessário determinar se este dano é tão grave que exige a subordinação da liberdade artística; um pequeno dano ou a mera possibilidade de dano não são suficientes para este propósito, tendo em conta a importância considerável da liberdade artística. Um dano sério aos direitos de personalidade (como um ato de violência cometido contra uma criança), por outro lado, não pode ser justificado com base na liberdade artística.
- b) As manifestações artísticas dependem de um trabalho de interpretação, e uma visão geral do trabalho do artista constitui um elemento indispensável dessa interpretação. Por conseguinte, não é permitido remover partes individuais de uma obra de arte do

⁶ Disponível em inglês em: http://www.kas.de/wf/doc/kas_32858-1522-1-30.pdf?121123115540

seu contexto e sujeitá-los a um exame independente para se determinar se devem ser considerados como delitos. c) Uma pessoa que desconhece as formas em que a arte se manifesta não pode definir os padrões quando se trata de entender a arte. Por outro lado, no entanto, também não é possível tomar como referência uma pessoa com uma educação abrangente em arte em qualquer caso, especialmente quando a manifestação é dirigida a uma audiência aleatória em um local público. Nesse caso, um critério possível seria indagar como um transeunte que estivesse preparado para levar em consideração toda a performance poderia perceber a obra (figura denominada de “expectador reflexivo”). (MPF, 2017)

Das conclusões da Procuradoria Federal, a partir da jurisprudência comparada, dois pontos merecem maior atenção. O primeiro diz respeito aos sujeitos que participam da construção do sentido da obra. Isso porque, assim como a visão do leigo não é suficiente para legitimar a censura à liberdade artística, tampouco a do *expert* pode ser a única a embasar a ampliação desse âmbito de liberdade, se o público a que a obra se destina constitui uma audiência plural.

Considerando a estética como um dos territórios nos quais também se desdobram os discursos políticos das demais searas da vida, é preciso pensar naqueles que, discursivamente, constroem os sentidos possíveis da obra. Rancière (2005), ao pensar a ideia de partilha das experiências sensíveis, afirma a existência não apenas do comum partilhado, mas também das partes exclusivas, que evidenciam a disputa travada em torno do conceito do comum, a partir das competências e incompetências dos sujeitos para a partilha.

No caso de ‘La Bête’, a visão que atribui o predicado ‘pedófilo’ ao artista é também um horizonte possível da partilha do sensível, já que a todos é dado participar na ação performativa de construção intersubjetiva de sentidos. Mas a censura à liberdade artística não pode se ancorar apenas nessa perspectiva, pois, como concluiu a Procuradoria Federal, alguém que desconhece as formas em que a arte se manifesta não tem a competência unilateral para delimitar os padrões da arte, pois, do contrário, estar-se-ia autorizando a prevalência de uma visão sobre as demais, em vez de se criar um espaço discursivo aberto à pluralidade interpretativa.

O segundo ponto importante, que não se dissocia do primeiro, aliás, concerne ao fato de que a arte pressupõe um exercício hermenêutico completo, que impede a fragmentação da obra para fins de definição sobre sua possibilidade de existência, conforme ocorrido com o recorte de ‘La Bête’ lançado na internet. Por isso, a interpretação parcial dos que viram apenas um trecho da performance documentado em vídeo não tem o condão de influir na decisão sobre a interdição da obra e do cerceamento da liberdade artística do autor, pois esses espectadores não devem determinar a possibilidade da obra, por estarem espetacularmente alienados do contexto em que ela foi performada.

A questão afeta aos limites da influência de juízos individuais na tomada de decisões políticas sobre a liberdade artística traz à tona a importância de se pensar as fronteiras de interpenetração entre o público e o privado. Isso porque a melhor delimitação do âmbito de influência de um juízo privado em âmbito público nos permite vislumbrar até que ponto uma opinião sobre algo pode pretender universalizar-se como se interesse coletivo fosse.

Ao pensar no giro operado entre as esferas pública e privada, Habermas localiza o momento histórico em que a separação desses âmbitos deixou de seguir uma lógica dicotômica, para orientar-se segundo um complexo fluxo de determinação e sobredeterminação. Analisando a história alemã, ele constata que o estado de bem estar social realiza um entrelaçamento entre Estado e sociedade, em que se pressupõe a atuação estatal positiva, no sentido de igualar os sujeitos na vivência de suas liberdades e gozo de direitos fundamentais, em detrimento da desigualdade engendrada pela autonomia privada calcada na capacidade econômica de disposição patrimonial. (HABERMAS, 1990).

Segundo ele, a sociedade civil, como esfera inteiramente privada, sempre se contrapôs ao governo, como titular do poder público. Mas a emancipação das camadas sociais mais baixas mobilizou as massas cultural e politicamente, impulsionando o exercício efetivo de seus direitos de comunicação e participação na construção política do público. A desfiguração do direito privado liberal burguês engendrou, assim, a socialização neocorporativista do Estado, por um lado, e, por outro, uma estatização da sociedade (HABERMAS, 1990), imbricando essas duas esferas.

Essa integração passa a ocorrer, ademais, como consequência do surgimento dos meios eletrônicos de comunicação em massa, que fundem as noções de informação e entretenimento. Em suas palavras:

Com uma rede de comunicação mais comercializada e condensada, com o crescimento dos custos de capital e com o aumento da escala organizacional das instituições editoriais, as vias de comunicação foram canalizadas de forma mais rígida e o acesso à comunicação pública ficou sujeita a uma pressão seletiva cada vez mais rigorosa. Por essa razão, surgiu uma nova categoria de influência, a saber, o poder da mídia, que, usado de modo manipulado, privou o princípio da publicidade de sua inocência (HABERMAS, 1990. p.57)

A indissociável relação entre público e privado, portanto, nos leva a refletir sobre a interferência de juízos midiáticos na formação do conceito de esfera pública. Busco, com isso, ponderar sobre se a difusão de meras opiniões, por mais que compartilhadas por muitas pessoas, as torna arautos públicos sobre os limites da liberdade artística, valendo-me da concepção habermasiana da diferença entre o público e o privado.

Ainda segundo o autor, a esfera pública dominada pelos meios de comunicação em massa tornou-se uma arena permeada de relações de poder, na qual se disputam a influência e o controle sobre fluxos comunicativos que ocultam suas intenções estratégicas. A comunicação, no seio dessa disputa, visa a influenciar a decisão dos consumidores numa esfera midiática de massa (HABERMAS, 1990). O que importa pensar, contudo, quando se trata de dominação do público pela mídia estratégica é que as opiniões por ela forjadas, na verdade, usurpam a esfera pública na qual os consensos se formam discursivamente, porque a manipulação midiática intencional dos consumidores impede a comunicação horizontal, inclusiva, para tornar-se a execução de uma estratégia destinada a um fim específico.

Essas relações da mídia com a esfera pública privatizam a esfera pública, em detrimento da manutenção de um público politicamente ativo. Os sujeitos se tornam consumidores de cultura, em vez de discuti-la. Habermas, por ocasião da edição de seu livro *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, assume certo pessimismo quanto ao potencial crítico de um público de massa pluralista, pois o novo vínculo traçado entre cultura e política criou novas relações entre informação e entretenimento, além de ter modificado os próprios critérios de avaliação da difusão dos conteúdos.

Se avulta, portanto, no bojo de uma sociologia da comunicação, a nítida discrepância entre o contexto institucional da mídia e o contexto cultural da recepção, inserindo-se, nesse último, a possibilidade interpretativa consoante três critérios: a do espectador que se submete à estrutura midiática oferecida, a do que a nega e a do que sintetiza o que é oferecido com interpretações próprias.

No caso do espectador do fragmento da performance Wagner, me parece que seu critério interpretativo se adéqua à terceira categoria das formas de interpretação midiáticas propostas por Stuart Hall e mencionadas por Habermas (HABERMAS, 1990), para delimitar os âmbitos público e privado. Esse enquadramento se daria em função do fato de a opinião viralizada sobre a performance ter se baseado em interpretações diversas tanto daquela proposta pelo artista, quanto da conclusão a que chegou o poder institucional, aqui refletida no arquivamento dos procedimentos investigatórios instaurados para apurar a indigitada performance.

Dessa forma, percebe-se que a separação funcional entre Estado e sociedade se dissolve no contexto da sociologia da comunicação, demonstrando como o entrelaçamento complexo operado entre esses âmbitos pode degenerar-se na privatização do público, fazendo com que opiniões privadas se pretendam universais, a ponto de fundamentar uma decisão pública acerca do âmbito protetivo da liberdade artística, atravessado por relações de poder.

Quanto mais as opiniões informais se pretendam públicas, maiores as relações de poder que atravessam a comunicação midiática estratégica, porque, nessa situação, menor é a possibilidade crítica de uma comunicação pública, voltada ao equilíbrio de interesses. Se a esfera pública de fato é uma instância de limitação do poder e das liberdades, então ela não pode se constituir de opiniões não discursivas que se pretendem racionalmente universalizáveis, a ponto de determinarem os limites dos direitos de liberdade, como ocorreu com os julgamentos privados a que o artista foi submetido.

Em relação ao desfecho dos fatos, quanto à acusação de pedofilia, a própria procuradoria afirma, primeiramente, que tal vocábulo é estranho ao âmbito jurídico, por tratar-se de termo afeto ao campo patológico alheio ao Direito, que, em seu âmbito criminal, não penaliza psicopatologias, mas apenas as eventuais violações ou ameaças a direitos delas decorrentes. Em segundo lugar, pela lei penal e pelo Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA, a penalização se dá quando há **‘intenção sexual** do agente em produzir ou divulgar conteúdo envolvendo uma criança ou adolescente real, em cena de natureza pornográfica, ainda que não explícita, definida a partir de seu conteúdo lascivo’ (MPF, 2017).

No caso em análise, já longamente se discutiu sobre a intencionalidade do artista, de resgatar um movimento de ruptura com a separação entre artista e espectador, sendo certo, ademais, que a divulgação da cena em que aparece nu não foi por si disseminada, a fim de expor a criança em cena pornográfica. Nos termos do art. 241-E do ECA, a cena pornográfica se define como “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” (BRASIL, 1990), evidenciando que a performance de La Bête nada tem, portanto, de pornográfica. Trata-se de nudez sem caráter sexual e que, por si só, não implica a prática de nenhum crime, mas apenas a expressão de uma ideia esteticamente reconhecida.

No que toca à presença da criança na cena artística, a Constituição brasileira não veda o acesso de menores a espetáculos de nenhum tipo, desde que acompanhados pelos responsáveis, competindo a lei federal “regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao Poder Público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada” (BRASIL, 1988).

Considerações finais

A performance ‘La Bête’, em verdade, foi um ensejo para dar início à discussão sobre a construção discursiva dos limites democráticos à liberdade artística. Partindo-se da sua realização polêmica, que abre o convite interpretativo a sujeitos com perspectivas diversas, é importante pensar no contexto em que a obra se insere, quais os seus antecedentes interpretativos e em como o deslocamento do tempo e espaço de seu acontecimento cria uma defasagem do espectador fragmentado e virtual, em relação ao seu significado.

Apesar das controvérsias geradas por causa da obra, pretendeu-se pensar que a pluralidade interpretativa é legítima, mas que as visões privadas sobre determinado assunto, ainda que compartilhadas por inúmeros sujeitos, não legitima essas opiniões a, de maneira não discursiva, determinarem a pauta pública do âmbito protetivo da liberdade artística, sobretudo quando tal opinião se forja de maneira dissociada do contexto de realização da obra.

Para fins de delimitação dessas fronteiras, deve-se considerar que a partilha do sensível se abre à pluralidade de interpretações, mas não se limita àquelas descontextualizadas e espetacularmente alienadas ao contexto da obra. Segundo conclusão do próprio ministério público federal, a obra tem seus sentidos construídos tanto pelo *expert*, quanto pelos leigos, pois se constitui como campo hermenêutico aberto à pluralidade discursiva a partir da qual se constitui a esfera pública.

Exigir uma arte sem corpo – e que, precisamente nessa ausência, deixa de ser arte, da perspectiva neoconcreta, pois exclui o participante e, portanto, o momento de surgimento da obra, a partir do embate com o outro – é a violenta imposição de uma interpretação privada que se pretende universal, sem que a decisão pública sobre a liberdade artística se forme discursivamente.

Referências bibliográficas

ATROCH, Daniel Cavalcanti. *Questões relativas à morte do autor e suas implicações*. Revista Memento. Vol. 6. Nº 1, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5106117>

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O rumor da língua. 1 ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64.

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>.

BRASIL. *Lei n. 8.069*, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Lex: Estatuto da Criança e do Adolescente*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8069.htm

BRUM, Eliane. *'Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead'*. El país, 12/02/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

_____. *A invenção da infância sem corpo: O que há de tão ameaçador em um homem nu junto a uma criança?*. El país, 12/3/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html

BUTLER, Judith. *Corpos em ale a política das ruas: noras para uma teoria performativa da assembleia*. Trad. Siqueira Miguens. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, 266 p.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARTA, Mino. *O triunfo da estupidez*. Carta Capital, 06/10/2017. Disponível em: <https://rotanews176.com.br/o-triunfo-da-estupidez/>

CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Org. Luciano Figueiredo. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____. et al. *Manifesto Neoconcreto*. In: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/cultura-geral-80603/47-textos-escolhidos/2214-manifesto-neoconcreto-1959>, acesso em 14/5/19, às 11:47.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2016.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

GALUPPO, Marcelo Campos. *É arte ou não é arte?*. Revista Pela Ordem. Nov/dez, 2017.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 1990.

MARTHE, Marcelo. *O silêncio dos inocentes*. Revista Veja. 6/10/2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-silencio-dos-inocentes/>

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão. *Voto E nº 5.156/2018/NAOP/PFDC/PRR3ªREGIÃO*. PRR3ª-00002237/2018. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/requerimento-arquivamento-exposicao-mam.pdf>, acesso em 16/5/19

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão. *Nota Técnica* n° 11/2017/PFD/MPF. Disponível em: <http://www.comunicacao.mppr.mp.br/2018/02/20049/NOTA-TECNICA-Liberdade-artistica-e-protecao-de-criancas-e-adolescentes.html>

OITICICA, Hélio. *O museu é o mundo*. Org. César Oiticica Filho. 1. Ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental. Org. Ed.34, 2005. 72p.

_____. *O espectador Emancipado*. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Duanne. *O bicho está nu: a polêmica 'La Bête' no MAM*. Revista Cult, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ensaio-polemica-la-bete-mam/>