

O “Nós” insurgente do “Ataque” na arte

The “We” insurgent “Attack” in Art

Bruno Gomes de Almeida

Doutor em Arte e cultura contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

brugomes7@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3317-7040>

RESUMO:

A tentativa de parte da produção artística contemporânea de promover diferentes tipos de agenciamentos coletivos pode ser pensada como indício de um desejo genuíno de estar junto. Dessa forma, o presente texto, como parte de um estudo mais amplo acerca das formas de estar junto da arte contemporânea, debruça-se sobre uma forma específica, evidenciada em vários trabalhos artísticos. O estar junto do “ataque”. O propósito é de aprofundar o olhar a respeito dessa estratégia relacional, identificando toda a potência que embasa trabalhos que lançam mão do choque e do enfrentamento enquanto verdadeiros dispositivos instauradores de formas de estar junto. Como exemplos dessa tendência, foram analisados trabalhos específicos de Marina Abramovic, Grupo 3nós3 e Grupo de Arte Callejero.

Palavras-chave: *Estar junto. Arte contemporânea. Ataque.*

ABSTRACT:

The attempt of part of contemporary art production to promote different kinds of collective experiences can be considered as a specific desire of being together. Thus, the present text, as part of a broader study of the “being together” forms in contemporary art, intends to focus on a specific form present in several works of art. It is the so called “attack”. The purpose of this is to pay attention to works of art that explore the “attack” as a device for the “being together” forms. In this regard, specific works by artists like Marina Abramovic, grupo 3nós3 and Grupo de Arte Callejero were analyzed.

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Keywords: *Being together. Contemporary art. Attack.*

Artigo recebido em 21/11/2018
Artigo aprovado em 10/03/2019

Introdução

Pensar as formas de estar junto da arte contemporânea implica adentrar os universos relacionais que insurgem em experiências das mais diversas. A tendência de forjar grupalidades é algo presente na arte já há muito tempo. Das vanguardas históricas até os coletivos contemporâneos, nota-se um forte anseio em fazer do grupamento uma potência para a criação. Algo próprio de uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade – como bem enunciou Nicolas Bourriaud (2009), em sua “Estética Relacional”, derivando num processo de elaboração coletiva dos sentidos por meio da arte cada vez mais promotora de um fazer artístico que “se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Por isso, torna-se essencial refletir sobre a natureza dessas estratégias coletivas, no sentido de esmiuçar o jogo de relações que são capazes de promover. Dessa forma, como parte de um projeto de pesquisa mais amplo sobre as formas de estar junto da arte contemporânea, este texto trata do “ataque” enquanto forma específica identificada em alguns trabalhos, uma estratégia artística que faz insurgir um “nós” sempre afrontoso e invasivo, num tensionamento constante. Afinal,

(...) o que a produção atual traz à tona, como um nervo tenso e extremamente sensível, é a grave crise no sentido do comum – na qual antigos modelos e dialéticas, como as oposições entre público e privado, perdem sentido e fronteiras evidentes e identificadoras. Nós, o outro e a distância que nos intermediava perderam desenhos precisos, enfrentam-se nas fraturas de um mundo e nos seus estranhamentos: da história sem destino, do outro distanciado, do mesmo retirado, de um nós obscuro e duvidoso talvez condenado a nunca encontrar a própria voz (CESAR, 2014, p. 24).

Como enunciado na passagem acima de Cesar (2014), sobretudo, um “nós” pautado pela dúvida e, muitas vezes, por certa obscuridade. Causador de verdadeiros enfrentamentos nas fraturas do mundo, um “debruçar-se” sobre seus estranhamentos. O que nos faz buscar um olhar mais minucioso sobre as suas configurações e condições.

A condição humana em sua dimensão social sempre demanda uma postura que exige certo grau de mobilidade das pessoas, tendo que incorrerem dentro de determinados limites, bem como contínuos exercícios de ação e reação como forma de suportar a mutabilidade do mundo; seu incondicional processo de não se reduzir às estruturas fixas.

A necessidade de adentrar certo circuito em movimento, tendo de se acomodar a sua configuração e feitiço próprios, é tarefa fundamental de nosso cotidiano. Mesmo que, ao longo dos caminhos, nos encontremos ora frente aspectos consensuais, ora dissensuais da vida. Algo de inequívoca importância, sobretudo diante do mundo em que vivemos. As cada vez mais enraizadas redes de comunicação adentram as instâncias mais íntimas da existência humana. Na velocidade de um piscar de olhos, pode-se descobrir revelações extraordinárias, tanto quanto infortúnios apavorantes. Nessa vida crescentemente transformadora e transformativa, o estado de vigilância constante se torna obrigatório. Estar de vigia, precavido para o que pode estar prestes a acontecer. O constante sinal de alerta é também uma maneira de resguardar sua própria segurança, preservando, protegendo e acautelando. Inevitavelmente, uma prontidão sempre à espera da ação. Uma disposição que demanda um estado de constante disponibilidade para o combate, para os confrontos que podem insurgir nas rotas diárias.

Seja num campo de futebol, seja num frente de batalha, “Ao ataque!” sempre será um comando a serviço da convocação das forças mais combativas e debelantes das ações humanas. “Ganhar ou perder”, “matar ou morrer”. O instinto

como força propulsora acima de tudo; os atos irrevogáveis e os momentos irremediáveis. A cadência das ações deve seguir um ritmo genuíno: o compasso da pulsação.

Atacar é investir em algum alvo, principiar todo um fluxo de energia em uma tarefa específica. Algo que pode carregar em si uma variedade de ações. Enfrentar, investir, golpear, maltratar, afrontar, decompor, desgastar, agravar, etc. Uma estratégia de ação sempre sujeita ao risco imediato, às iminentes consequências de seu vigor e veemência.

Particularmente, “investir” e “golpear” são dois verbos que conotam, cada um a sua maneira, duas direções distintas de um ataque. O primeiro, mais preocupado com certo grau de consensualidade, mesmo que a médio ou longo prazo. Algo que encarna, talvez, uma espécie de “devir semente”. A germinação é uma tática a seu favor. Já o segundo, mais disposto à drasticidade de um confronto capaz de um desgaste mais imediato em seu alvo. Certamente, menos minucioso do que o primeiro em seu desígnio transgressor. Duas faces da mesma moeda. Atacar ora mais meticuloso, ora mais demolidor, na tarefa de desmonte do seu adversário. Um desmonte que, conseqüentemente, se realizará como reflexo das ações que o tiveram como alvo. Ações que, quando prestes a ocorrer, sempre são norteadas pela escolha de deixar menos ou mais escombros pelo caminho.

Atacar gera sempre um agir transgressor. Um lutador que precisa reverter sua baixa pontuação no confronto tenta pressionar seu oponente nos cantos do ringue como forma de inviabilizar o ímpeto de suas ações. Embora, caso não consiga dominar e neutralizar a atuação de seu adversário, possa ficar mais suscetível aos seus contragolpes. Deixe a cautela de lado, abaixe a guarda. Sua habilidade em desferir golpes certos necessita de uma precisão tamanha capaz de anular qualquer ímpeto de contra-ataque que possa surgir. Tanto quanto nos ringues, o contra-ataque também é uma estratégia de golpear o adversário no contrapasso nos gramados de futebol. A equipe ofensiva, predis-

posta a tomar as rédeas do jogo, com o domínio maior da posse de bola é quem gera as principais ações em prol do gol adversário. No entanto, como atacar e contra-atacar têm limites muito tênues entre si no futebol, muitas vezes, o resguardo e a precaução defensiva é a outra face do ataque. Esperar o momento ideal para a ação certa, como se costuma dizer nos jargões futebolísticos, “jogar no erro do adversário”. Ainda que os mais ousados taticamente entendam que “a melhor defesa é sempre o ataque”.

O anseio transgressor

Essa transgressão advém do ímpeto de romper com um *status quo* estável. O rompante da ação carrega a vitalidade de quem deseja dar o primeiro passo em favor de uma descoberta, exploração ou subversão.

Anunciar ao público um espetáculo teatral que nunca se realizaria, aguardando-os se acomodarem em seus assentos para lhes desferirem um turbilhão de insultos, é certamente engendrar um “nós” pautado pela ofensividade. O episódio, um entre os muitos realizados pelo dadaísmo francês dos anos 1920, levou ao Salão dos independentes uma multidão, atraída pela possibilidade de assistir a uma atuação teatral de Charlie Chaplin, como descrito no anúncio do espetáculo. Mas, chegando lá, só lhes restou presenciar as leituras que as trinta e oito pessoas presentes no palco faziam do manifesto dadaísta de Ribemont-Dessaignes que detinham em suas mãos. O efeito de indignação causado no público, que ansiava por uma apresentação de arte mais tradicional; era a certeza da eficácia da experiência aos olhos dos artistas. *Performances* semelhantes ocorreram em outros locais de grande prestígio artístico como na Maison de L’Oeuvre e na Salle Gaveau, ambos em Paris. “Os seus dentes, orelhas e línguas podres e cheios de feridas seriam arrancados, e seus ossos pútridos seriam quebrados” (GOLDBERG, 2007, p. 107). Experiências marcadas pela incitação à revolta e ao ódio da plateia. Afinal, para um público marcadamente burguês, acostumado com toda a distinção e requinte próprios dos ambientes e eventos artísticos, ouvir coisas como “Odeio as pinturas de Cézanne, elas me

irritam!”, ou mesmo presenciar uma chuva de ovos e tomates nos *performers* que estavam no palco, não era algo condizente com o que se esperava de uma apresentação artística minimamente respeitável. Essa afronta ao universo burguês e tradicionalista da arte também se manifestava para além dos ambientes propriamente artísticos, como a ação “Oberdada”, alguns anos antes, de Johannes Baader, artista e escritor membro do grupo dadá de Berlim. Durante um culto na manhã de 17 de novembro de 1918, na catedral de Berlim, o artista interrompe o sermão do pregador dizendo em voz alta: “Um momento! Eu lhe pergunto: o que lhe significa Jesus Cristo? Ele não tem a menor importância para o senhor!” Uma fala que causou grande tumulto e custou a prisão de Baader por ofensa a Deus (JÚNIOR, 1994).

Essa tendência já notória de provocação com o público dos surrealistas e dadaístas surgiu primeiramente nas atuações do futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti. O objetivo de trazer à tona uma arte provocativa, improvisada e que flertasse com o grotesco e a sordidez foi a maneira encontrada de propor algo que atacasse os valores estabelecidos, o convencionalismo e a tradição, na visão deles, retrógrados e inertes, do mundo artístico. As *performances*, saraus, declamações e apresentações teatrais tinham um intuito de aproximar a arte de seu público. Sobretudo, consolidar uma nova sensibilidade. Algo deduzível se lembrarmos alguns títulos de manifestos escritos na época, por exemplo, os manifestos: “O prazer de ser vaiado” e “Arte dos ruídos”. Intuito também representado em ações como os passeios que o grupo futurista russo, liderado por Maiakovski, fazia pelas ruas de Moscou e São Petersburgo em 1912. Vestidos com roupas exóticas, rostos pintados, máscaras, casacos de veludo, brincos e cartolas, buscavam apresentar ao público das cidades as ideias daquela arte que se pretendia transgressora. Assim como, quando durante suas apresentações teatrais, vendiam o mesmo ingresso para mais de uma pessoa, ou mesmo quando chegavam a passar cola nos assentos dos teatros.

Uma afronta à arte, conseqüentemente, à vida. Mesmo que os intuitos das *performances* futuristas e dadá surrealistas se baseassem em propósitos distintos, de uma negação mais pessimista de um lado, e uma mais construtiva e “otimista” de outro. Em suma, traziam à tona uma atitude capaz de atacar as práticas e modalidades hegemônicas no campo da cultura. Os valores e as tradições reinantes desafiados através de uma arte que buscava o confronto.

Essas experiências, parte dos repertórios desses movimentos, foram precursoras na tentativa de fazer arte a partir da coexistência, por mais que caótica e aleatória na maioria das vezes. Mas o que mais as destaca para os propósitos deste texto é o fato de suas estratégias de ação terem se norteado pelo confronto. Eles fizeram surgir uma arte fundamentada em certo grau de convivialidade, mesmo que com aparência desconexa. Um “nós” que deriva do enfrentamento, do conflito, do choque. Nós e eles. Os artistas e o público. A ação subversiva contra a inércia convencional da “contemplação” do tradicional mundo da arte.

Assim surgia uma das formas de estar junto mais genuínas dessa arte que adentra a esfera das relações. A drasticidade do ataque, suas causas e efeitos. O anseio por tormentas e insurreições, variando entre dimensões mais explícitas ou subjetivas. Por vezes, excepcional e barulhenta, ou mais discreta e insidiosa, mas não menos implacável. Uma arte acostuada a “partir para cima”, remeter-se a um alvo, a agir na esteira do desagravo e da tensão. O desarranjo e o enfrentamento enquanto nortes de ação.

As faces do “ataque”

O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente (ABRAMOVIC, 2010).¹

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

Entre 18h e 2h, no Studio Morra, em Nápoles, Itália, Marina Abramovic realizou a última das *performances* de sua série “Ritmo”, realizadas entre 1973 e 1974. Naquela galeria de arte, tudo começou com a artista parada em frente a uma mesa. Essa continha 72 objetos das mais variadas naturezas: lâminas, correntes, comida, bebidas, plantas, perfumes, além de uma arma carregada. Ademais dos materiais, também havia um pequeno texto explicativo e orientador sobre o que aconteceria naquele local durante as seis horas seguintes. “Instruções: há 72 objetos na mesa que se pode usar em mim como quiser. Performance. Eu sou o objeto. Durante esse período eu me responsabilizo totalmente.”

Essa foi uma das performances mais emblemáticas da carreira da artista sérvia. Dispôs o seu corpo em cena, quase como uma oferta, para ser usado, manipulado, explorado, abusado. Acima de tudo, um jogo de força, persistência e controle mental.



Figura 1 – Marina Abramovic, Rhythm 0 - 1974.

Fonte: Disponível em: <<https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>>. Acesso em: 19 maio 2018.



Figura 2 – Marina Abramovic, Rhythm 0 - 1974.

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Fonte: Disponível em: <https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 19 maio 2018.

Tudo começou da maneira leve, com o público mexendo seus braços, fazendo-lhe carinho, envolvendo uma corda pelo seu corpo. Mas, aos poucos, as ações foram ficando mais agressivas. Acorrentaram seus pés, rasgaram suas roupas, derramaram bebida em sua cabeça. Chegaram até a fazer cortes com lâminas em sua pele, com um indivíduo chupando o filete de sangue que escorria de seu pescoço. Pouco a pouco, a artista foi sendo despida, tocavam todas as partes de seu corpo, seus seios e genitália foram alvos dos que viam na situação uma oportunidade de realizar o fetiche de tirar proveito de um corpo feminino totalmente disponível, inerte à exploração dos outros, suscetível a um abuso também de ordem sexual.

Fizeram cócegas nela, a forçaram a andar pelo espaço, sentar, deitar, espetaram espinhos em sua barriga, além de amarrá-la com correntes como uma prisioneira em cima de uma mesa. Mas, sem dúvida, um dos momentos mais graves foi quando a fizeram segurar a pistola que estava carregada. Chegaram a ponto de colocar sua mão no gatilho com o cano da arma apontado para o céu de sua boca. O alto risco da situação levou um dos presentes a retirar a arma de sua mão, descarregá-la e jogá-la pela janela.

Um fato curioso da experiência foi o momento em que ela encerra a *performance*. A artista conta que começa a caminhar pela galeria e, surpreendentemente, as pessoas ali presentes não se sentiam confortáveis em encará-la, confrontar o seu olhar. Pareciam constrangidos, cientes de a terem submetido a uma experiência torturante. Como se tivessem plena consciência das situações de abuso e violação que alguns a submeteram, embora também os outros não tenham reagido a ponto de impedi-las.

Rhythm 0 foi uma *performance* que transitou por limites. O controle mental da artista em se manter neutra e inerte frente ao imponderável das situações que surgiam a cada momento. Ofertar o seu corpo como um espaço de exploração alheia, completamente à mercê do bel prazer das pessoas que a manipulavam. A

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ausência de restrições a destituía de um poder sobre seu próprio corpo; não lhe cabia mais demarcar até que ponto uma ação poderia ir. A única barreira era a própria consciência. A sua e as daquelas pessoas presentes. A resignação mental era o trunfo a seu favor, afinal, o controle de si era imprescindível para ter de lidar com os descaminhos daquela submissão. Um controle, sobretudo, interior. Os limites das ações iam até o ponto em o discernimento dos participantes pudesse defini-las. Estava em questão a barreira de suas responsabilidades; saber que embora aquilo fosse uma experiência artística das mais ousadas e experimentais, isso não era um alibi para se cometer crueldades. Os limites postos às claras externavam um jogo de moralidades. A humanidade / desumanidade das pessoas era o norte subjetivo das ações. O limite corporal da artista em sua total subordinação e o limite das atitudes dos outros. Qual seria o limite dessas ações?

Assim, a *performance* de Marina Abramovic foi uma experiência artística que envolveu a participação do público. Algo na esteira da tendência experimentalista dos anos 1960 e 1970, sobretudo no campo da *performance*, em que o corpo do artista era parte integrante das obras, mas ganhando gradativamente a companhia dos espectadores como elementos também fundamentais para a produção de sentido e significado das experiências. *Rhythm 0* promove um espaço de intensa troca afetiva entre artista e público, já que a performance só faria sentido se ocorresse justamente imersa nesse intercâmbio interpessoal sugerido desde o início. No entanto, o espaço relacional que surge não instaura propriamente uma zona de consensualidade. Senão o seu contrário, uma ambiência de confronto contínuo, de apropriação e conflito, em que o campo de batalha era o próprio corpo da artista. Quase como se antes de iniciar a *performance* Marina tivesse interpretado a mensagem da famosa montagem de Barbara Kruger como uma espécie de conselho para encarar as seis horas que viveria a seguir.

As entranhas do conflito, as zonas de embate, os caminhos tortuosos, os locais proibidos, os pontos inexplorados. Esse corpo que é um campo de batalha instaura uma fronteira, escancara toda drasticidade possível e existente entre o

imbricado enfrentamento do que está fora com o que está dentro. Dessa forma, surge um “nós” forjado no abuso. Os compartilhamentos afetivos que têm no corpo da artista sua centralidade são configurados pelo desejo de certa apropriação. Apossar-se daquele corpo era, antes de mais nada, confiscar-lhe o direito sobre si mesmo. Valer-se de uma submissão temporária para assumir uma postura de ataque. Investir sobre esse corpo aquilo que guardamos dentro de nós, mas que, na maioria das vezes, poucos conhecem. O desejo de poder, de ser o responsável pelos rumos daquele composto orgânico a partir de agora. Golpeá-lo, maltratá-lo, abarrotá-lo, dar vazão aos instintos primitivos que nos habitam, convencer-se de que o momento pedia justamente isso. O descomediamento, a arbitrariedade e a violência eram parte da *performance*, ou não? Afinal, ela mesma se dizia um objeto, que se colocava à disposição para o uso aleatório dos espectadores. “Se a própria artista não impôs os limites para esse uso / abuso, quem somos nós para fazê-lo?”



ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Figura 3 - Barbara Kruger, Sem título, 1989.

Fonte: Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/barbara-kruger>>.

Para os espectadores / testemunhas / cúmplices não bastava aquela oportunidade de convivência ser baseada na comunhão e na harmonia, ela surgia como uma chance de se cometer atos subversivos. Atos que em qualquer outro lugar seriam sinônimos de atrevimentos e agravos criminosos. Mas, naquele contexto, naquela galeria de arte, neutralizavam-se por meio do que a transgressão artística costuma mais atacar, a “aura” da arte. A sua suspensão enquanto experiência dotada de uma “atmosfera aurática” era o que servia de pretexto para que toda a subversão fosse permitida, convencimento que as pessoas deveriam se autoimpor para a justificativa de seus atos. Mesmo que consentir com aquele estado de agressão soasse, de alguma maneira, como uma espécie de permissividade para com momentâneas desumanidades que pudessem surgir. Mas com a ressalva de ser uma tarefa nobre, a serviço da arte.

Os vários objetos que evidenciavam significados ligados a atos de violência eram parte da provocação já planejada pela artista: lâminas, facas, espinhos, revólver, correntes, cordas. Eram como uma já predisposta incitação ao público. As faíscas necessárias para suscitar as ações mais pulsionais e primitivas. Como se estivessem à beira da selvageria, algo sempre reprimido dentro de si, mas que na primeira oportunidade relativamente segura, pode vir à tona num piscar de olhos. De qualquer forma, qualquer leitura que os espectadores fizessem da narrativa inicial criada pela artista era de sua inteira responsabilidade.

A artista costuma relatar um momento revelador vivido após a *performance*. Ao chegar no hotel onde estava hospedada, quieta e beirando à exaustão, encarou seu corpo abatido no espelho, analisando os resquícios ainda visíveis da experiência, cabelo encharcado, marcas de sangue em seu pescoço. Mas, uma coisa lhe chama a atenção, notou um pequeno fio de cabelo branco em seu rosto. Aquele fio de cabelo não era seu. Os espectadores / agentes deixaram vestígios. Suas presenças ficaram marcadas no corpo da artista. Sua carne e ossos eram

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um composto que havia sido revirado, lugar onde desejos comedidos tiveram seus rompantes de revelação. A presença daquele fio de cabelo demonstra que, mesmo num descomedimento de si mesmos, em descompasso com os seus estados sociais e conviviais do dia a dia, deixando-se levar por um instinto de poder e dominação sobre o outro a serviço da arte, os seus atos nunca são abstraídos. Aquele corpo inerte, aparentemente alheio e indiferente a tudo tornara-se, pois, um “corpo em extensão”; aberto aos sentidos e a tudo que pudesse brotar daquela condição totalmente subversiva. Ou seja, um corpo acometido por uma subversão de si como ampliação de domínio, como espaço para se insurgir novos acessos a si mesmo.

Mas, ao fim, aqueles agentes que a exploraram, que a dominaram e abusaram de seu corpo não souberam lidar com o fato de aquele corpo ter despertado. Eles não sabiam que o corpo da artista não estava adormecido. Não tinham ideia de que o corpo subjugado e manipulado deixara a impassividade autoimposta de lado e avançara pelo espaço. Fez suscitar um neles recato por não saberem como encarar o corpo que agora tinha sua autogestão recuperada, que se havia recomposto. Os momentos de desfrute do proibido haviam acabado, mas a certeza do deleite da dominação e do abuso estava presente na mente de cada um. O constrangimento de não saber como lidar com o corpo que, ao ser explorado agressivamente, também pôde explorá-los. Era, então, o corpo testemunha do que aquelas pessoas guardavam dentro de si, do que são compostas e do que são capazes de fazer em situações limítrofes.

O estar junto de *Rhythm 0* é determinado por um “nós” que ataca. Foi uma experiência que propôs um espaço aberto às incertezas. Ao se autodenominar um objeto, a artista sugere uma hierarquia de poder naquele espaço. Estava lá para ser manipulada, revirada, mas a forma como isso se daria era bastante imprevisível. Foi criada uma atmosfera de confronto entre a sua condição de objeto, passiva, e a do público, ativa, a princípio, autorizado a infligir ao seu corpo atos de qualquer natureza. Esses enfrentamentos marcavam uma convivialidade caracterizada por uma constante zona de tensão. O corpo inerte e manipulável,

algumas pessoas se apropriavam dele “atacavam-no”, de fato, alguns apenas assistiam de longe, seja pelo prazer de presenciar a submissão, seja pela falta de coragem de também se aproveitar da cena de completa sujeição. Havia também aqueles que igualmente assistiam à experiência, porém, ruminando em si o incômodo de presenciar os atos oportunistas e violentos que se seguiam. Sem dúvida, uma experiência coletiva e participativa de uma dimensão antagônica bastante intensa. A permanente oposição entre os diferentes atores da situação era uma forma também de legitimar aquela condição de conflito imanente. Um conflito que se principia no toque, nas peles que se encontram, na inércia interrompida por uma manipulação não propriamente consensual, mas apropriativa. Fazer o que se quer, o que é permitido naquele espaço, e que, provavelmente, não se poderia fazer em mais nenhum outro espaço. Vale lembrar que havia também a incredulidade dos que presenciavam a cena sem concordar com o que ocorria, que nutriam certa comiseração pela artista e sua condição de total subalternidade. Todavia, Marina Abramovic estava ciente dos riscos. Ou melhor, entendia que vivenciar esse limiar, no qual seu corpo era um dispositivo de inteligibilidade naquele espaço, era parte fundamental de uma experiência que pretendia viver em sua mais pura intensidade.

Há uma dimensão que só o corpo pode captar, tanto que o corpo provém desta dimensão, sob a qual o pensamento não pode ser a visão dominante, uma vez que não é possível para o pensamento dominar um objeto, se este objeto está separado de si mesmo. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse entrelaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre mundo e eu, a visibilidade e a opacidade (...). (UNO, 2012, p. 58).

A passagem do filósofo japonês Kuniichi Uno é exemplar quanto ao reconhecimento de que o corpo adentra uma dimensão particular da existência. Um lugar recheado de intensidades que não são facilmente capturáveis pelo pensamento. Isso é evidente na *performance* de Abramovic na qual todo o agenciamento coletivo causado por ela deixa claro o quanto a sua condição de obra era fruto de um arranjo que transitava por dimensões macro e micro. O público foi coautor dela,

um jogo de intenções e desejos. Um contínuo tensionamento daquela convivialidade como marca de um “nós”, delineado no dissenso. Um entrelaçamento entre o visível e o invisível latentes ali. Tudo o que era factível naquela sala era fruto de um composto entre visibilidades, escutas, sentidos e ações. Um irresoluto estado de impermanência, dissidências dos lugares comuns da cautela e do cuidado. Aquele “nós” se sedimentava numa confluência de arremetidas e ressaltos que visualizavam no corpo da artista o anteparo apropriado para canalizar todo o fluxo pulsional disparatado ao longo de suas seis horas de duração.

Esse “nós” que se constitui no enfrentamento é composto por uma sucessão de subversões de variados níveis. No caso de *Rhythm 0*, marcadamente dois polos opostos, o corpo da artista e o público participante. Embora também seja possível de se configurar formas de estar junto, pautadas no ataque, mas que sejam frutos de certa consensualidade. A desarmonia não é a única saída para aqueles que desejam instaurar um “nós” no confronto e no golpeamento. As possibilidades de parceria que podem surgir no caminho, muitas vezes, são as sincronias perfeitas, as estratégias que só conseguem se realizar numa cooperação solidária.

Entre 1979 e 1982, muitas das produções artísticas nacionais, de uma maneira ou de outra, surgiram como contranarrativas ao poder instituído naquele período. A ditadura militar, conseqüentemente, fomentava reações que emergiam como estratégias estético políticas, subversivas, trazidas à tona sob um envoltório estético que as elevava ao plano do simbólico. Entre as ações mais notórias, o grupo 3nós3 foi um dos coletivos que engendraram ações pelo espaço público, explorando a criação como forma de acionar vetores de politicidade pelo cotidiano.

Com a maioria de suas ações realizadas na Cidade de São Paulo, o grupo era formado por três jovens artistas com formações universitárias, Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França. Influenciados por textos e estudos da arte concei-

tual, emergente naquele momento, amadureceram a ideia de realizar ações artísticas planejadas em conjunto, intervenções criativas nos espaços públicos da capital paulista.

Em razão do contexto social da época, era comum que os repertórios da arte do período girassem em torno da repressão, violência e tortura, instituídas como políticas de Estado pela ditadura militar. Dessa forma, o Nós se ocupava de táticas que pudessem, primeiramente, subverter os sentidos e significados vigentes nos espaços públicos.

Entre as principais ações, *Ensacamento* foi uma das de maior apelo simbólico e político. Em 1979, o grupo se organizou para ensacar a cabeça de sessenta e oito estátuas públicas da cidade. Intervenções sempre realizadas à noite, à espreita de qualquer flagrante que alguma autoridade policial pudesse lhes causar.

Assim, *Ensacamento* foi uma intervenção urbana com forte apelo subversivo. Os sacos de lixo na cabeça das estátuas são uma forte alusão a uma das técnicas de tortura mais conhecidas. A asfixia com sacos plásticos gera um atordoamento próprio de quem se vê numa agonia interminável, em que cada segundo de respiração, cada sopro de ar, por mais vertiginosos que sejam, são as únicas alternativas restantes para se resistir com o mínimo de consciência àquele martírio. Prática habitual, sobretudo, nas estratégias repressivas de regimes autoritários como o que imperou no Brasil durante boa parte da segunda metade do século passado.

As intervenções urbanas, embora de essência originária minimalista, foram práticas que, ao longo dos tempos, adquiriram gradativamente forte teor político. Algo que se dissemina principalmente a partir dos anos 1980 quando a arte se encontrava mais posicionada como “ativista” e se utiliza dessa estratégia como forma de dissolver as fronteiras entre a ação política, o estético e a vida cotidiana. Causas sociais tornam-se questões centrais das narrativas de grupos e coletivos de arte. Assuntos ligados a demandas minoritárias, como identidade, reconhecimento, sustentabilidade e direitos civis surgem como destaque. Algo

bastante presente em trabalhos de grupos, por exemplo, os brasileiros Frente 3 de Fevereiro e Atrocidades maravilhosas, o grupo argentino Arte Callejero, e o grupo dinamarquês Superflex, para citar alguns.



Figura 4 - 3nós3, Ensacamento - 1979

Fonte: Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist/3nos3-hudinilson-jr-dot-mario-ramiro-e-rafael-franca>>.

Todavia, o momento de atuação do 3nós3 ainda não era tão pautado em um tipo de ativismo autoafirmativo. Certamente, a presença clara de um inimigo iminente e tão soberano quanto o governo militar fazia com que todas as ações e resistências se canalizassem fortemente para o alvo maior. Algo que com o avanço do capitalismo globalizado e a conseqüente consolidação da cultura democrática no mundo ocidental fez surgir um novo leque de problemáticas a serem exploradas pelos grupos artísticos, incrementados e potencializados pelo

surgimento das novas tecnologias e redes de comunicação. Além, obviamente, de todo movimento que a arte fez ao longo das décadas em prol da dissolução ou redefinição de suas fronteiras com a vida, com o mundo real.

Ensacamento é, pois, um exemplo de atuação artística configurada por meio de uma ação coletiva premeditada e colaborativa. Os artistas elaboraram as tarefas, definiram a estratégia de ação, distribuíram as funções que cada um deveria ser responsável e, no todo, agiram de maneira cooperativa. A autoria é coletiva, conjunta. O grupo se torna responsável pelo ato, como uma entidade que representa um propósito artístico que não mais se atém ao individualismo tão comum do universo da arte. As obras são resultado de uma convergência, todos em favor de uma tática criativa que pudesse encarnar uma dimensão grupal do fazer artístico, uma forma de potencializar sua causa e efeito. O “comum” era o ponto de chegada e de partida.

A arte que advém daí anula o “eu” no coletivo, na interseção de subjetividades, nos processos de existência que convergem as ações em realizações comuns. “Este comum é não só a terra que compartilhamos como também as linguagens que criamos, as práticas sociais que estabelecemos, os modos de sociabilidade que definem nossas relações e assim por diante” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 162). O comum, acima de tudo, sujeito ao risco do poder instituído. A sua expropriação é uma constante, seja tanto nos regimes autoritários quanto nos liberais. Dessa forma, esse tipo de ação insidiosa pelo ambiente público age como uma contrapartida do comum que não se permite capturável.

Esse “nós” que se forja é fruto da união de forças. Diferentemente da *performance* de Marina Abramovic, os corpos dos artistas do 3nós3 não são os elementos centrais da sua obra. As intervenções urbanas agem muito mais no plano de dispositivos de visibilidades. O seu caráter processual advém de uma materialidade bem definida e que opera as suas narrativas de interferência nos espaços comuns. Ao artista cabe a função de “operador de intromissões”. O foco não está em si mesmo, mas na forma como executa. A ousadia de repensar o espaço

público enquanto espaço político por meio de ações criativas. O atrevimento de adentrar um campo de pertencimento alheio a suas vontades; “não é dele”, “é de todos”. De todo modo, o resultado das ações em si também não é suficiente para conduzir os sentidos dos trabalhos. É preciso considerar o desfecho da experiência sob o ponto de vista de suas estratégias de realização. O seu propósito de desarranjar as visualidades reinantes nas grandes cidades gera um ato transgressor que encontra na desobediência, desacato e insubmissão o seu norte criativo.

Um devir vândalo conduz aquele agrupamento. As ações conjuntas fortalecem a causa, afrontam a uniformidade. O grupo precisa estar em sintonia, cada um sabendo a exata função que lhe cabe. Calcular e recalculando os riscos constantemente, um jogo das proximidades e distâncias mais ameaçadoras que podem surgir de uma hora pra outra. Enquanto um sobe no monumento, outro lhe garante a retaguarda, sem falar no registro, tarefa incumbida por um terceiro agente igualmente compactuado com aquela subversão. Afinal, a imagem é o que lhe garantirá a publicidade e posteridade da ação. As intervenções necessitam de uma produção de imagens que não apenas catalogue o resultado, mas registre o seu passo a passo. Em trabalhos como Ensacamento, o processo de realização é sua parte mais fundamental. Afinal, a afronta de sua prática de confrontação da legalidade, sobretudo, numa referência explícita a atos repressores e abusivos, demarca o alcance discursivo do trabalho. O ilícito a serviço da busca pela legitimidade democrática.

Dessa forma, nota-se um estar junto que atua na disposição dos artistas para se associarem entre si em função de uma empreitada. Sua clandestinidade só se opera num arranjo sistemático. Essa compactuação coletiva é geradora de uma parceria que se quer validar por meio da manipulação de um sistema de códigos semiclandestinos. Seu ataque é um afrontamento como tática de investimento. Desgastar as estruturas hegemônicas por meio de alargamentos forçados nas camisas de força das relações de poder. Ele golpeia por intermédio de intervenções simbólicas, ações que buscam desfigurar e deslegitimar os códigos domi-

nantes. Um “nós” que se delibera no *modus operandi* dos artistas. Agem como uma quadrilha, só que, nesse caso, sob o emblema da resistência, da luta política, mesmo que mais acionada no plano do simbólico. Um “nós” guerrilheiro é o que se enuncia. A batalha não é marcada pelo enfrentamento direto, o poderio superior de seu adversário faz com que os duelos tenham de ser repensados cuidadosamente. A impossibilidade de confrontá-lo com uma semelhante onipresença combatente, reconfigura suas táticas, uma forma de compensar o seu “desfavorecimento bélico”. A ocultação, a mobilidade “invisível”, o jogo psicológico e a surpresa, são essenciais para que as artimanhas estratégicas da guerrilha tenham sucesso. No caso do trabalho do Nós3, “um ataque enquanto legítima defesa”.

Ações como essa ajudaram a fortalecer a clara tendência ativista na arte contemporânea das últimas décadas. Artistas em sua maioria organizados em grupos e coletivos consolidaram a cultura artística própria de uma verdadeira guerrilha urbana.

Um dos tipos de experiência mais conhecidos e de maior representatividade é o escracho público. Uma ação de forte caráter antagonista e reivindicador. Normalmente, direcionado a pessoas que colaboraram ativamente com regimes militares, tendo seus nomes envolvidos diretamente em casos de tortura, estupro, assassinato e ocultação de cadáveres. Mas que, por questões jurídicas, como no caso das leis de anistia, não foram penalizados pelos crimes cometidos. Assim, o escracho é uma forma de tornar públicas essas figuras de passado tão perverso. Nas ruas e bairros onde moram, seus vizinhos nunca imaginariam que aquela pessoa que costuma dividir a calçada consigo, que passa despercebida em suas caminhadas diárias, supostamente inofensiva, na verdade, é alguém que já cometeu inúmeras atrocidades e abusos imperdoáveis.

O escracho se junta a outras estratégias criativas dessas ações de guerrilha artística. O rebatismo popular de ruas e avenidas, a colagem de lambe-lambes, as ocupações, e as impressões de estêncil pelo espaço público são algumas das

outras atividades realizadas pelos grupos de ação. E que, obviamente, não se limitam à narrativa de condenação das práticas opressoras de regimes militares, adentrando um contexto bem mais amplo de causas e reivindicações.

Organizado em 1997, formado por estudantes de arte interessados em expor seu descontentamento social pelos muros de Buenos Aires, o Grupo de Arte Callejero (GAC) transformou-se em um destacável coletivo no cenário cultural da capital portenha desde então. Seu nome já insinuaria quais temáticas suas propostas artísticas perpassariam. “Callejero”, palavra do vocabulário espanhol, significa aqueles que vagueiam pelas ruas, errantes, vagabundos. Nada mais sugestivo para uma arte que entende as ruas como o seu melhor cenário.

O surgimento do grupo coincide com um momento econômico bastante conturbado na Argentina do presidente Carlos Menem. Crise econômica e taxa de desemprego nas alturas, com constantes protestos nas ruas por parte dos grupos mais afetados. Vários movimentos sociais decidem realizar manifestações. Um clima oportuno para a propagação de práticas de intervenção no espaço público como as do GAC, que, além da notória contrariedade e desconformidade diante do mundo institucional da arte, buscava combustível nas controvérsas políticas privatistas e neoliberais do governo.



Figura 5 - Grupo de Arte Callejero, Aqui viven genocidas - 1998

Fonte: Disponível em: <<https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2001/04/24/aqui-viven-genocidas/>>.

Esse cenário efervescente contribuiu para algumas parcerias entre diferentes grupos que também se organizavam por manifestações públicas. O grupo HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), criado com o propósito de difundir a defesa dos direitos humanos de minorias, dando atenção especial para os desaparecidos políticos, vítimas da sanguinária ditadura militar argentina, pôde criar com o GAC estratégias criativas de ações públicas. Os escrachos foram fruto da parceria entre os dois grupos.

Algumas de suas ações coletivas envolvia a distribuição de panfletos e colagem de cartazes contendo os dados pessoais de seus alvos, local de residência e número de telefone eram algumas das informações presentes nos mapas confeccionados para identificar os genocidas impunes. O objetivo era expor a identi-

ALMEIDA, Bruno Gomes de. O “Nós” insurgente do “ataque” na arte.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

dade do repressor, seu rosto, seu endereço e seus antecedentes repressivos (LONGONI, 2005). Além disso, os mapas e cartazes não só faziam referência às identidades dos criminosos mas também traziam informações específicas sobre a relação existente entre as ações repressivas do passado e determinadas localidades da cidade. Os principais locais de prisão, os trajetos das rotas policiais, os prédios onde ocorriam as torturas e os circuitos realizados para se desfazer dos corpos assassinados, incrementavam suas mensagens. Faixas, placas, gritos de guerra, palavras de ordem, bonecos e até estandartes eram usados nas ações.

Os escrachos do GAC foram, então, geradores de um estar junto bastante politizado. O que os movia, aquilo que os fazia se reunir e agir em conjunto, era uma profunda crença na justiça. Não exatamente a justiça institucional, mas aquela que se pode fazer com as próprias mãos até os limites da legalidade. Assim como já insinuado nas intervenções dos ensacamentos do grupo 3nós3, os escrachos consolidavam também um “nós” guerrilheiro, de guerrilha urbana criativa, sem se esquecer da dimensão simbólica que permeia o ato estético. Afinal, são ações que não exatamente dissolvem as fronteiras da arte e do ativismo, mas as faz compactuar em uma coisa só.

Essas ações são muito marcadas pelo propósito de denúncia que embandeiraram em suas manifestações. No entanto, são igualmente parte de estratégias de contra-ação que revelam uma verdadeira crise social das afetividades, próprias de um universo mais meticuloso. E a arte se torna um dispositivo para lidar com as potências das subjetividades que escapam. É uma forma de lançar luz sobre esse imbricado âmbito em que o macro intervém no micro e vice-versa. O mundo das relações interpessoais é permeado de estruturas invisíveis. As pessoas, seus modos, gestos, valores e sentidos, inferem em visibilidades e inteligibilidades variadas, compõem os enunciados da vida. E nesse campo, em que grandes batalhas são travadas, o que costuma prevalecer são as visões hegemônicas. Dessa forma, verdadeiras “insurreições criativas” surgem como estratégias

contra-hegemônicas, organizadas para que se formem novas redes discursivas e fluxos de resistência, legitimando o conflito como maneira de reinventar os laços sociais existentes.

Conclusão

Assim, temos um estar junto que se configura no ataque. Ações que encarnam a subversão, sobretudo, de si mesmas. Os trabalhos citados são alguns dos exemplos existentes na arte, de como o jogo relacional se configura em experiências pautadas pelo enfrentamento. E analisá-los é tentar compreender a gênese do estar junto que são capazes de instaurar, sempre perpassando uma dimensão de inquietude e tensionamento.

Em *Rhythm 0*, a condição propícia para que isso ocorresse era ter a sua frente um corpo feminino posicionado como objeto e disponível para que fizessem o que bem entendessem dele. Logo, o investimento sobre a condição de inércia da artista foi se transfigurando em descomedimento, até incorrer em flagrante abuso – a exploração de um corpo alheio como forma de golpeá-lo, deixar claro sua impotência e conseqüente submissão. Algo diferente de *Ensacamento*, pois ali o “nós” instituído girava em torno do *modus operandi* dos artistas entre si. A ação grupal pautada na clandestinidade era um meio de agredir o poder instituído, mesmo que através de um plano mais subjetivo, mas não menos transgressor. Já nos escrachos do GAC, percebe-se a continuação de uma tradição de intervenções urbanas principiadas em táticas artísticas como as do 3nós3. Uma arte mais ativista, em prol de uma causa social, minoritária, símbolo das lutas pela democracia mais institucionalizada e inclusiva. A luta por direitos civis se mistura com a dimensão estética da reivindicação, fazendo surgir novas formas de se sensibilizar frente determinadas questões sociais. Um “nós” auto-organizado e que luta por uma causa. A sua grupalidade é conseqüência, antes de mais nada, de um ajuntamento de forças.

Entre “golpear” e “investir”, o ataque é um estar junto que, acima de tudo, se efetiva na tensão. O anseio de rompimento é uma sensação inerente aos movimentos. Romper as barreiras dos corpos, das relações sociais, da opressão política, da complacência judicial. Um desejo a serviço do embate como emergência de novas configurações relacionais.

PÓS:

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance** – Do Futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-estar comum**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.
- JAMES, Westcott. **Quando Marina Abramovic morrer**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- JUNIOR, Norval Baitello. **Dadá-Berlim**: Des/montagem. Brasília: Editora Nacional, 1994.
- LONGONI, Ana. **La legitimación del arte político**. In: Revista Brumaria, n. 5, 2005.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

NOTAS

1 Relato da artista sobre a experiência: Disponível em: <<https://www.moma.org/multimedia/audio/190/1972>>.