

SEGUNDA PARTE

6

A DEAMBULAÇÃO OU A CAPACIDADE DE CAMINHAR CORPO: DELÍRIO-AÇÃO

TABELA TÁTICA:

- A necessidade da deambulação enquanto mecanismo de escape.
- Trazer o corpo no corpo e inventar, criar o próprio trajeto que se segue.
- Articular as forças em jogo e fazê-las jogar.
- Manter o movimento como referência necessária ao corpo.
- Fazer da ação a casa do corpo.
- Deslocar-se no campo das intensidades; perceber a extensão enquanto propagação das intensidades.
- Experimentar o corpo enquanto multiplicidades de singularidades.
- A multidão é a vida do corpo.
- Desconstruir o controle e suas modulações.
- Criar subjetividades e processos de subjetivação ativos e criativos.
- Extrair do cultural a modulação dos discursos de controle e fazer falar a língua dos traidores.
- Encontrar no delírio a potência da invenção.
- Experimentar o delírio como processo seletivo da criação do campo cultural.
- Delirar enquanto necessidade do processo deambulatório.
- Pensar o movimento enquanto potência perene de encontros e criações do outro.
- Atacar e saquear as estratificações e modulações do controle impressas nos discursos hegemônicos de cultura.
- Saltar sobre os clichês.
- Pensar o corpo como campo de forças; potencializar as forças ativas.
- Extrair as potências constituintes dos corpos criativos e pensar a produção de cultura desses corpos.
- Romper com a lógica hierárquica, acumulativa e desigual.
- Resistir como existência, necessidade e insistência.

- Apostar na potência da vida contra o poder do capital.
- Criar e produzir diferenças.

6.1 UM NU

Em 1912, um corpo irrompeu escada abaixo pela segunda vez. Um corpo multiplicado, fragmentado, multifacetado, propagado, cotizado pela ação que realiza. Trata-se de um encontro com o movimento. Esse corpo não encerra em si sua fisicalidade, não pretende descrever a supremacia do aparelho orgânico ou a naturalidade de sua presença como evento originário. Muito pelo contrário, a sensação que se tem diante deste nu é de uma quase total ausência de objetividade: volumes que lembram algo de origem feminina, couraças ou placas de proteção, superfícies e sonoridades metálicas, rastros de uma figuração que escapa. A não objetividade que emerge nesse evento pode ser traduzida em termos de uma busca pela radicalidade do movimento. O corpo perde sua homogeneidade, perde sua pretensa unidade. Ele é explicitado como coletivo múltiplo e multiplicador. É escancarado pelo movimento; arrebatado pela ação, torna-se a própria ação. O corpo é movimento, é uma multidão.

Estamos falando do *Nu Descendo a Escada n. 2*, de Marcel Duchamp. Esse quadro foi apresentado em uma exposição em Nova York curiosamente realizada num regimento de infantaria do exército americano, mais precisamente o 69º, localizado na *Lexington Avenue*. Inaugurada a 17 de fevereiro de 1913, foi chamada de *International Exhibition of Modern Art*, a *Armory Show*. Os Estados Unidos viram, pela primeira vez, as então *novíssimas* experimentações do que se considera historicamente a arte moderna. Os articuladores dessa empreitada se organizavam em torno de uma publicação chamada *Camera Work*, editada por um

grupo de jovens fotógrafos e por um dos grandes articuladores da arte moderna nos EUA, Alfred Stieglitz¹.

O impacto da exposição foi seguido pelo escândalo provocado pela obra de Duchamp. Segundo Hans Richter, houve um sucesso imediato de público:

Ela teve mais de 100.000 visitantes enquanto permaneceu aberta. (...) Esta exposição tornou-se um evento nos Estados Unidos, pois apresentava a um público desprecaído, e a uma imprensa mais desprecaída ainda, um conceito inteiramente novo de arte. (...) A grande sensação foi o quadro de Marcel Duchamp, *Nu Descendant un Escalier*, que Breton qualificou de obra prima, uma vez que havia introduzido ‘a luz como fator móvel’ na pintura. Este era o problema com o qual Stieglitz, como fotógrafo, se preocupava profundamente. O quadro de Duchamp tornou-se um sucesso escandaloso, único na história das exposições americanas. Da noite para o dia, Duchamp se transformou em uma admirada *bête noire* da arte moderna. Hoje, após cinquenta anos, esta ‘besta negra’ foi inocentada através do título de doutor *honoris causa*, conferido pela *Wayne University de Detroit-Michigan*. (RICHTER, 1993, p. 109-110).

Esse acontecimento é de extrema significação para o presente texto. A operação realizada por Duchamp, mais do que um princípio unilateral de pretensões de vanguarda, estabeleceu uma linha de força que iria fazer da experiência artística uma experimentação do movimento, ou do movimentar-se, ou ainda do deslocamento e da ação.

A grande maioria das expectativas das experiências artísticas até este corte apontavam, de maneira geral, para uma estratificação figurada da imagem obtida pela técnica. O movimento era descrito pela luz – como no caso dos impressionistas – ou ainda a própria luz ou luminosidade – como no caso de um Veermer, por exemplo. O próprio cubismo, com o qual Duchamp se encontra dialogando diretamente, lança mão da figuração geométrica para estabelecer os parâmetros de movimentação da obra. É claro que a questão do movimento está presente em todo o percurso do que se estabeleceu chamar de arte ocidental. Desde os primitivos renascentistas – é necessário pensar na obra de Fra Angelico a Paolo

¹ Ver RICHTER, H. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Apesar do tom extremamente parcial do texto - o autor foi um dos articuladores do movimento -, a riqueza de detalhes o qualifica como fonte preciosa e significativa.

Ucello² – até a esculturas cinéticas do alto modernismo, o movimento é uma questão central que está sendo discutida e posta à prova. Não é possível ignorar toda essa experiência. Não é possível não percebermos que o movimento não é uma discussão exclusiva da arte moderna e de suas máquinas e cidades.

Para além de uma digressão sobre a história da arte ocidental, o que interessa aqui é justamente o caráter singularizante da introdução do movimento, e logo do corpo e do corpo enquanto movimento, na experiência de arte. A aparição do movimento como tema neste trabalho fez com que muitos críticos afirmassem - sem dúvida uma interpretação apressada - que o *Nu* tem uma influência direta dos futuristas italianos. Ainda hoje, defender esta posição é quase um lugar comum. Está claro que, de alguma maneira, direta ou indiretamente, o *Nu* tem uma interlocução com o cubismo, enquanto comentário à limitação da lógica figurativa, e com o futurismo italiano, se relacionado às maquinações e ao desejo de movimento. Octavio Paz³ descreve alguns níveis desta relação entre o *Nu* e outras tendências:

Esse quadro é um dos eixos da pintura moderna: o fim do cubismo e o começo de algo que ainda não termina. Em aparência (...) o *Nu* se inspira em preocupações afins às dos futuristas: a ambição de representar o movimento, a visão desintegrada do espaço, o maquinismo. A cronologia proíbe pensar em uma influência: a primeira exposição futurista em Paris se celebrou em 1912 e já um ano antes Duchamp tinha pintado, a óleo, um esboço do *Nu*...Ademais, a semelhança é superficial: os futuristas queriam sugerir o movimento por meio de uma pintura dinâmica; Duchamp aplica a noção de retardamento – ou seja: análise do movimento Seu propósito é mais objetivo e menos epidérmico: não pretende dar a ilusão do movimento – herança barroca e maneirista do futurismo – mas decompô-lo e oferecer uma representação estática de um objeto cambiante. É verdade que também o futurismo se opõe à concepção do objeto imóvel, mas Duchamp transpassa imobilidade e movimento, funde-os para melhor dissolvê-los. O Futurismo está cativo da sensação; Duchamp da idéia. (PAZ, 2002, p. 12).

A diferença básica consiste na distinção do par velocidade/figura, dos futuristas e cubistas, para o movimento/abstração de Duchamp. O que é marcante nesta experiência é a intencionalidade radical de desconstrução do discurso

² Não se pode esquecer o notório *Nicoló de Tolentino na Batalha de San Romano (1456 – 60)*, de Paolo Ucello..

³ Ver PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

geométrico cubista, e também a aposta na ação, no movimento, em detrimento do sentido retratista da velocidade das cidades e de suas máquinas tão presente em Carrá e Bocioni. A antiga dicotomia entre figura e abstração parece encontrar-se sobre um desvio: não se trata de pensar o *Nu* como um precursor *avant-la-lettre* das experiências do expressionismo abstrato dos anos 50 e 60, mas sim de perceber o limite dos dois campos da experiência pictórica. O que é absolutamente singular no *Nu* é a sua capacidade de implosão dos parâmetros da figura, não em busca da abstração pura e simples, mas em busca do movimento, da experiência de tornar-se o movimento. Esse movimento não tem como pano de fundo, como alguns críticos pretendem, a então nova vida mecanizada das grandes cidades; ele tem no movimento seu próprio fim, o movimento enquanto a própria vida. Mais do que uma crítica ou apologia às cidades, às indústrias e suas linhas de montagem, o *Nu* remete ao movimento enquanto produção de vida: extrapola as couraças e aparelhos que estão sobre o corpo, agindo como libertador de potências deste corpo vivo. Enfim, o movimento é a vida do corpo. Esta aposta na vida seria suficiente para diferenciar Duchamp dos futuristas italianos e de suas ideologias belicistas. Retomemos Octavio Paz em seu exercício de distinção entre Duchamp e os futuristas:

Antes de tudo: a atitude diante da máquina. Duchamp não é um adepto de seu culto; ao contrário, ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna. As máquinas são grandes produtoras de refugos e seus resíduos aumentam em proporção geométrica à sua capacidade produtiva. (...) As máquinas são agentes de destruição e daí que os únicos mecanismos que apaixonam Duchamp sejam os que funcionam de um modo imprevisível – os antimecanismos. Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação com a utilidade é a mesma que de retardamento e movimento, sem sentido e significação: são máquinas que destilam a crítica de si mesmas. (PAZ, 2002, p. 13).

Não se trata de uma vida sobre as máquinas, mas da vida que atravessa as máquinas para achar no movimento sua potência constituinte. O *Nu* é, ainda hoje, mais do que um marco da história da arte moderna ocidental, uma linha de força que propaga a intensidade do movimento de produção de diferenças nos corpos da contemporaneidade em suas ações de resistência à sociedade de controle global.

Nas palavras de Duchamp, esses postulados talvez possam ser clarificados como pontos conscientes do processo de criação do artista. Em uma entrevista a Pierre Cabane⁴, Duchamp descreve como se deu o processo de constituição do trabalho em questão e traça uma distinção em relação ao futurismo:

Pierre Cabane – O manifesto futurista apareceu em 20 de janeiro de 1910, em *Le Figaro*, você não tinha lido?

Michel Duchamp – Neste momento não me ocupava muito dessas coisas. E mais, a Itália estava longe. A palavra ‘futurismo’, aliás, me atraía muito pouco. Eu não sei como aconteceu mas após *Dulcinéia*, senti a necessidade de ainda fazer uma pequena tela que se chamava *Yvonne e Madeleine Retalhadas*. O retalhamento era, no fundo, uma interpretação da deslocação cubista.

Pierre Cabane – Havia de um lado a decomposição cubista, e, de outro, a simultaneidade, que não era de todo cubista?

Marcel Duchamp – Não, não era cubista. Picasso e Braque jamais se ocuparam dela. *As Janelas* de Delaunay, devo tê-las visto em 1911, no *Salão dos Independentes*, onde estava também, creio, a *Torre Eiffel*. Esta *Torre Eiffel* deve ter me impressionado muito, pois Apollinaire, em seu livro, disse que eu fui influenciado por Braque e Deleunay. Muito bem! Quando se frequenta as pessoas, mesmo que não se dê conta, você é influenciado da mesma forma!

Pierre Cabane – Às vezes, a influência se manifesta depois.

Marcel Duchamp – Sim, quarenta anos depois! O movimento, ou ainda as imagens sucessivas dos corpos em movimento, aparece em minhas telas apenas dois ou três meses mais tarde, em outubro de 1911, quando pensei em fazer o *Jovem Triste num Trem*. Primeiro, há a idéia do movimento do trem, e depois, a do homem triste que está num corredor e que se desloca; havia, então, dois movimentos paralelos que se correspondiam um ao outro. Depois há a deformação do homem que eu chamei de paralelismo elementar. Era uma decomposição formal, quer dizer, em lâminas lineares que se seguem como paralelas e deformam o objeto. O objeto é completamente distendido, como se fosse elástico. As linhas seguem paralelamente, enquanto mudam sutilmente para formar o movimento ou a forma em questão. Empreguei este mesmo procedimento, da mesma forma, no *Nu Descendo uma Escada*. (CABANE, 2002, p. 50)

A maneira pela qual Duchamp demonstra como o cubismo se apropria de determinadas técnicas, transvalorando-as, mostra o sentido da distensão que estava apenas sendo esboçada neste momento, pelo trabalho deste então jovem pintor de sua época. A opção pelo movimento paralelo, o que ele chama de *paralelismo elementar* – ou seja, a multiplicidade dos movimentos de corpos que se interferem e se combinam, sendo atraídos ou repelidos, propiciando o encontro enquanto processo de decomposição do caráter objetal da figura – é a tentativa de dar conta

⁴ Ver CABANE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

de uma experiência de vida que não se pressupõe mais homogênea e linear. O corpo é arrancado de sua aparente inércia para ser potencializado enquanto movimento, deslocamento, linhas que se propagam na tentativa de implosão do signo estático do objeto. O corpo é experimentado como campo múltiplo de ações e forças.

Sigamos com a entrevista de Duchamp e sua descrição do processo de construção do *Nu*:

Pierre Cabane - Você fez muitas ilustrações da obra de Laforgue?

Marcel Duchamp – Umas dez. Eu nem mesmo sei onde estão. Acho que Breton tem uma delas que se chama *Mediocridade*. Havia também um *Nu subindo uma escada* de onde saiu a idéia da tela que executei alguns meses depois...

Pierre Cabane – É a *Ainda a Este Astro*?

Marcel Duchamp – Sim, é esta. Na pintura, representei o nu em processo de descida, era mais pictórico, mais majestoso.

Pierre Cabane - Qual é a origem deste quadro?

Marcel Duchamp – A origem é o nu em si mesmo. Fazer um nu diferente do clássico, deitado, em pé, e colocá-lo em movimento. Havia ali alguma coisa de engraçado, que não era tão quando eu o fiz. O movimento apareceu como argumento para que eu me decidisse a fazê-lo. No *Nu Descendo uma Escada* eu queria criar uma imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que se saiba se uma personagem real desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro.

Pierre Cabane – Apollinaire escreveu que você era o único pintor da escola moderna que se preocupava – era outubro de 1912 – com o nu.

Marcel Duchamp – Você sabe, ele escrevia o que passava pela sua cabeça. Mesmo assim, gostava muito do que ele fazia por que não tinha o formalismo de certos críticos.

Pierre Cabane – Você declarou a Katherine Dreier que, quando teve a visão do *Nu Descendo uma Escada*, você entendeu que ela ‘rompia para sempre os grilhões do naturalismo...’

Marcel Duchamp – Sim. É uma frase da época, 1945 creio, eu explicava que quando se quer mostrar um avião em vôo, não se pinta uma natureza-morta. O movimento da forma, em um dado tempo, leva-nos fatalmente à geometria e à matemática; é a mesma coisa quando se constrói uma máquina... (CABANE, 2002, p. 50 - 51).

A questão do movimento como figuração do próprio movimento, tão cara aos futuristas italianos, aparece na fala de Duchamp com uma outra coloração: como conseguir escapar à simples caracterização sem cair na ilustração? A essa pergunta ele responde que o movimento não é figurado, mas acontece no *olho do espectador*. É como se o movimento fosse o próprio olhar. É claro que isso pode nos remeter ao cinema, linguagem que estava ocupando um lugar significativo no espaço de debates da arte naquele momento. Mas a distinção que ocorre entre o cinema, que é imagem em movimento, e a pretensão do *Nu* é da ordem da materialidade. É verdade que a maioria dos artistas do período estava utilizando a fotografia e o cinema como suportes para suas experiências artísticas. Contudo, o que Duchamp vai realizar através da criação de seus *ready-made* é uma discussão radical sobre o que significa a opção por um ou outro suporte, ou, em última instância, por que isto ou aquilo pode ter algum tipo de supremacia na escolha e na seleção para ser usado como objeto de arte. A problematização do suporte, que hoje em dia está mais do que digerida pelos meios de arte, leva ao questionamento do que é ou não artístico, do que pode ou não ser considerado arte, ou ainda, da necessidade desta chancela enquanto atividade do campo da vida. Voltemos à entrevista de Duchamp:

Pierre Cabane - No *Nu Descendo a Escada*, não havia uma influência do cinema?

Marcel Duchamp – Seguramente, sim. É aquela coisa de Marey...

Pierre Cabane – A cronofotografia.

Marcel Duchamp – Sim. Eu tinha visto uma ilustração de um livro de Marey que indicava às pessoas que fazem esgrima ou galopam cavalos, com um sistema de pontilhados, os diferentes movimentos. É assim que eu explicava a idéia de paralelismo elementar. Isso tem um ar bem pretensioso como fórmula, mas é divertido. Foi o que me deu a idéia do *Nu Descendo a Escada*. Empreguei pouco este procedimento nos desenhos foi mais na última etapa do quadro. Deve ter acontecido entre dezembro em janeiro de 1912. Ao mesmo tempo, guardava um pouco de cubismo em mim, pelo menos quanto à harmonia de cores. Algumas coisas que vi de Picasso e de Braque. Mas tentava aplicar uma fórmula um pouco diferente. (CABANE, 2002, p. 56).

O *Nu* é, de alguma maneira, aquilo que Duchamp nomeará como a busca de uma experiência *anti-retiniana*. A utilização que ele vai dar ao suporte filmico romperá com a perspectiva linear da própria linguagem cinematográfica. Em *Anemic Cinema*, realizado por Man Ray e Marc Allégret, esferas giram contendo

frases sem sentido aparente: são objetos cinéticos fotografados, projetados e utilizados como superfícies para os jogos de palavras que Duchamp utiliza em muitos de seus *ready-made*. Ele não está exclusivamente interessado na investigação visual do suporte fílmico, mas sim na experiência sensorial desenvolvida pelo movimento da obra. Assim, o deslocamento de referencial problematiza a própria idéia de referência. A atitude do evento de arte cria situações de deslocamento constante diante da necessidade de manutenção de pontos de vista comprometidos com o olhar exclusivamente retiniano. Nesse sentido, Duchamp se propõe a construir uma experiência para além da simplificação objetual dos materiais, dos suportes e das figuras. O que impressionou-o em relação ao cinema foi o movimento, não a figuração ou representação deste.

A luta contra a unilateralidade do suporte inserido em seu significado, encerrado em sua lógica, isolado em seu sentido *a priori*, fez da busca de Duchamp a construção de uma experiência não retiniana da arte. A tradição que se sustentava sobre o plano objetivo da tela impôs um exercício ao olhar, justamente aquele que Duchamp teve a pretensão de desestabilizar.

O *Nu* é o primeiro lance. O que vai se seguir na sua trajetória é da ordem do rompimento e da abertura de miradas ainda passíveis de investigação e exploração. O interesse específico do presente texto pelo *Nu* remete à tentativa de entender, para além do contexto de realização da obra, a aventura que, de uma forma ou de outra, despontava.

O evento do *Nu* insere o movimento na arte e a arte no movimento. Esse movimento, como foi dito anteriormente, escapa às pretensões figurativas e, a partir de parâmetros racionalmente constituídos, alcança um nível de corporeidade até então apenas esboçado. O movimento e o corpo são o duplo intencional desta aventura. Esse corpo não parece estar descendo as escadas como o poeta que acompanha Virgílio numa visita a planos inferiores, ele está se liberando do próprio peso de sua não capacidade de se presentificar ação, como algo que está vivo, algo que está em movimento. O lento deslizar escada abaixo – se realmente podemos falar de uma escada – revela-se uma ação de escape, a fuga para o vivo,

para o objeto que escapa de sua univocidade, o rompimento com toda construção da homogeneidade metafísica ocidental. Trata-se da explicitação da experiência do múltiplo, a desconstrução do modelo objetivo encerrado em si mesmo; agora podemos pensar a multiplicidade para além da relação com o outro, para além de uma relação com o inconsciente, para além de um dentro, de um interior que justificou e justifica as maiores atrocidades ideológicas do pensamento hierarquizador do processo civilizatório europeu.

A insurgência da multiplicidade constitui-se como um dos acontecimentos mais significativos do início do século XX. Após toda a invenção da alteridade enquanto conceito científico no século XIX, a criação e o levante das *massas* forçou, de uma maneira ou de outra, a Europa e todo o mundo ocidental a rever os conceitos que tinham sobre si mesmos. Aquele corpo nu múltiplo que desce escada avisa que, agora, terá que se levar em consideração a emergência de novas forças: o corpo potente através da máquina, mas também para além dela, o corpo como máquina de possibilidades infinitas, um corpo que vai lutar para não ser capturado pelos aparelhos belicistas e suas tecnologias de estratificação, um corpo desobediente que irrompe contra as antigas linhas disciplinares e as modulações do controle e anuncia uma resposta possível à questão espinozista: o corpo pode estar vivo.

6.3 BARRIO 1

O criador não é um ser que trabalha por prazer.

Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.

O ato de criação, Gilles Deleuze

Em 1969, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um gesto é proposto: fazer de um material sem nobreza, altamente perecível, uma situação de pintura sobre o ambiente, uma quase total fragilidade, um lance do devir-arte

jogado no espaço público. A ação/situação *P.H.*.....1969 acontece logo após o *Salão da Bússola*, que fora realizado paralelamente ao boicote de artistas brasileiros à *Bienal de São Paulo*. Barrio já tinha apresentado uma de suas obras mais marcantes, as *T.E.*, ou seja, as *Trouxas Ensangüentadas* que mereceu as seguintes observações do crítico de arte Paulo Sérgio Duarte⁵:

Nesse trabalho provocador, o artista transformou sacos de papel, jornal, espuma e saco de cimento em lixo e, em seguida, em obra de arte, ao apresentá-lo no museu. Essa obra contém também as chamadas *Trouxas Ensangüentadas*. Depois da mostra, o trabalho foi colocado nos jardins do *Museu de Arte Moderna*, causando suspeita da polícia a forçando sua retirada. (DUARTE, 1999, p. 167-168).

Esta situação demarcaria um território de imersão singular da obra/vida deste artista no cenário cultural brasileiro. Temas como a problematização da instituição de arte, o limite da obra, os suportes inusitados e perecíveis, o rompimento ou o transpassamento das fronteiras museu/espço público, a surpresa e o choque diante do objeto de arte, as situações de *enfrentamento* com os poderes constituídos – o curador, a polícia, etc - e a necessidade e intensidade da ação do corpo, são linhas de força comuns neste momento da arte brasileira e global.

A emergência do conceitual e do experimental nos anos 60/70 atualiza toda uma série de questionamentos que já estavam presentes nos debates e ações das vanguardas do alto modernismo europeu. Esse caráter de *resgate* não é um problema real e não alcança um nível tão significativo a ponto de desvalorizar ou esvaziar o sentido potente destas obras/artistas.

Uma leitura conservadora, norteadas por uma linha de pensamento que poderíamos chamar de *pós-moderna*⁶, faz dessa relação um problema de valor e legitimidade. Mais do que uma desqualificação deste período em detrimento de outros - sejam estes mais dignos de *pureza*, sejam mais significativos do ponto de vista da racionalidade -, a questão que surge aqui é da forma reativa que diz respeito ao modo de valoração destes críticos. Existe um recorte ideológico, uma mirada que deixa transparecer a construção exclusiva da relação do trabalho de

⁵ Ver DUARTE, P. S. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: ed. Globo, p. 167-168

⁶ Ver por exemplo: *arte ou lixo* entre outros na linha de Lyotard, Baudrillard, Ferreira Gullar etc...

arte com lógicas de mercado. Não se está, ingenuamente, querendo dizer aqui que a arte, em algum momento de sua existência enquanto tal, conseguiu ou pode viver de maneira autônoma, distante e auto-suficiente, em relação ao que comumente se acostumou chamar de mercado. O próprio estatuto do *artístico* tem, já no momento em que emerge, uma relação de intimidade e quase dependência – em um nível que se poderia qualificar de *existencial* - com o que estamos acostumados a chamar de mercado. O problema não reside aí, mas na maneira como isso é construído enquanto lógica unilateral e fundamental de toda a relação do campo artístico. O fundamentalismo de mercado é uma arma perigosa apontada para a capacidade de criação. Ao inverter a lógica de valor da experiência artística, o fundamentalismo de mercado esvazia o sentido de invenção e a aventura da criação, presentes nos caminhos de tantos artistas. O caráter predatório deste pensamento é a configuração de um universo referencial que tem como ponto de vista a constituição de uma área institucional que despreza a idéia de invenção e investigação em detrimento de uma facilitação da noção de arte enquanto algo do campo da informação e do entretenimento. Aquilo que é a experiência da aventura, do âmbito do jogo da invenção, do caráter afirmativo e ativo, produtor de diferenças e singularidades, deve ser pensado de maneira enfática numa época de tão pouca coragem e desprendimento.

Neste sentido, Barrio é um ícone. Retomando a discussão em torno dele, é necessário fazer um processo de diferenciação. Apesar das primeiras vezes que suas *T.E.* foram usadas, e apesar do impacto que elas provocaram por realmente serem um trabalho que modificou, em certo nível, a relação artista/museu - justamente por esse ponto - ele se torna menos interessante para esta análise.

De uma certa maneira, o trabalho das *T.E.* acabou virando um evento super valorizado na trajetória do artista. Muitos historiadores da arte, críticos e curadores constituíram um coro de ovação a essa série de trabalhos, contribuindo, de uma certa maneira inclusive, para a diluição da potência do trabalho. O perigo de clichêização do trabalho é um problema real. Artistas como Helio Oiticica acabam vendo suas discussões serem reduzidas por algum tipo de *approach*, no mínimo complicado, de suas obras: Helio parece muitas vezes estar reduzido aos

Parangolés. Barrio, dentro do que poderíamos chamar de história da arte, pode acabar reduzido a essas intervenções. Não que esses trabalhos não façam sentido em toda a sua trajetória: realmente o evento das *trouxas*, seja no MAM do Rio, seja em Belo Horizonte um ano depois⁷, formam uma série de ações que serão fundamentais para se pensar o estatuto do fazer artístico no Brasil. Mas o problema reside justamente na crítica e não no trabalho, na tentativa de se homogeneizar um percurso em relação ao fundo conjuntural de leitura.

A história de uma ação artística, ainda mais quando se trata de um acontecimento que foge às possibilidades estanques de uma leitura de primeira mão, sempre será uma narrativa constituída a partir de olhares que se encontram, de uma maneira ou de outra, conformados por esquema de dependência de regras institucionais e valores de mercado. A figura do curador, que ganhou nas últimas décadas mais autonomia de articulação do que o artista, é um fiel elemento desta narrativa. O ato de *curar* foi um elo central na formatação do discurso de poder exercido pela tríplice conexão – instituição, curadoria e historiador – em prol da lógica do fundamentalismo de mercado no campo da arte.

O evento das *T.E.* foi e sempre será um marco na ação/relação do artista com os níveis institucionais, curatoriais e de mercado. Mas, justamente por este princípio, ele é, de alguma maneira ainda, reativo: Barrio pretende ainda dar conta de um diálogo que não parece gerar grandes textos. A situação de rompimento da primeira ação das *T.E.* ainda está muito ligada à necessidade de se contrapor aos regimes institucionais e às suas formas de captura.⁸ O pano de fundo da ação ainda mostra-se ligado à problemática dos limites do espaço físico do museu.

É necessário, no entanto, distinguir a ação das *T.E.* realizada no evento *Do corpo à Terra*, realizado em Belo Horizonte, no ano de 1970, da primeira aparição no MAM do Rio de Janeiro. Essa distinção pode ser feita em dois níveis: no sentido de ocupação espacial e na direção da possível recepção. O primeiro nível lança a experiência na busca de uma relação direta com o espaço público – no

⁷ Estou me referindo aqui ao trabalho realizado no evento *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte, organizado pelo crítico Frederico de Moraes, em que Barrio apresentou o trabalho *Situação T/T, I*.

⁸ Trata-se especificamente aqui ao trabalho que foi realizado no Salão da Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, que tem como título *Situação...Orhhhh...ou 5.000....T.E....em N.Y...City...1969*.

caso, o ribeirão-esgoto da cidade de Belo Horizonte, de maneira diferente da primeira experiência que permanece nas redondezas do MAM. Esse espaço público é transformado em cenário da ação: se de um lado o espaço é colocado na obra, do outro ele é encenado enquanto parte da ação que se desenvolve. Aqui temos uma questão significativa que distingue os dois trabalhos de outros eventos na trajetória de Barrio. O fator da encenação é extremamente perigoso em se tratando de um trabalho de Barrio, já que a relação entre ato e arte é tão simbioticamente articulada que fica impossível distinguir os dois. Nesse momento, surge o elemento do acaso, ou seja, do corte da lógica causal – tão pertencente ao universo da encenação, do cenário, do teatral. O acaso funciona, então, sobre a recepção do trabalho. O segundo nível de distinção reside aí: o olhar do *público de museu* é totalmente distinto do olhar de quem vivencia um acidente. Seu caráter casual aproxima-se da ordem da catástrofe: rompe com qualquer possibilidade de racionalização do acontecimento através do elemento de recepção. O acaso nos remete, sem dúvida, a uma parentesco conceitual com Duchamp, mas isto não é o mais significativo na lógica do acaso. O que vai realmente romper com o sentido unilateral da experiência artística – a relação autor, obra, receptor – é o evento do acaso. Toda pretensão objetiva do trabalho de arte vai ser esgarçada diante da impossibilidade da manutenção do olhar; a recepção, nesse sentido, passa a ser um dos elementos em ação no ato, no lance do acidente. Vejamos como Barrio descreve a segunda parte dos procedimentos deste trabalho:

SITUAÇÃO T/T,1 (2^A PARTE)

Trabalho realizado em Belo Horizonte, minas gerais, em 20 de abril de 1970.

LOCAL: em rio/esgoto, colocação de 14 T.E., Parque Municipal.

PARTICIPAÇÃO: do público em geral, aproximadamente 5.000 pessoas Este trabalho (colocação das T.E. no local) teve início pela manhã, sendo que as cenas registradas comentam visualmente o que aconteceu a partir das 3 horas (15 hs), com a afluência/participação popular e mais tarde com a intervenção em princípio da polícia e logo após do corpo de bombeiros – os registros

foram feitos anonimamente, em meio à (da) massa popular, é claro.(BARRIO, 2002, p.23).

A maneira como ele vai descrever a presença do público reforça o caráter teatral da ação, ao mesmo tempo em que a intenção do registro aparece, a partir de algum nível, relacionado à questão do acaso. Não que o caráter teatral da ação não permaneça na constituição do registro. Fica claro que a pretensão da idéia de participar da ação é articulada e pensada de uma maneira absolutamente não-linear, contudo, é bom não se esquecer que certos elementos da idéia de uma participação frontal, distanciada e objetiva, ainda permanecem como vetores nessa ação. O acaso é ainda o elemento mais significativo do evento. A surpresa diante do fato, a mobilização popular em torno do evento desterritorializam a ação e a transformam num ato coletivo. Os *objetos de arte* passam, então, a acessar um estatuto em que a sua objetividade literal não é fundamental para o desenvolvimento do percurso da ação. Não que a literalidade dos objetos – sangue, barro, ossos, carne, espuma de borracha, cinzel, etc – possa ser ignorada, mas o que acontece é que o deslocamento propiciado pela presença do público transforma o participante em *movimento* destas materialidades. Será no encontro do participante/público com o objeto propositor que a ação ganhará o estatuto de um evento singular. Ou seja, a materialidade presente nos componentes das *T.E.* é, se se pode dizer, socializado enquanto experiência pelo coletivo dos participantes. As *T.E.* perdem sua objetividade literal para serem singularizadas como acontecimento precipitado pelo acaso. É o acaso que vai liberar as potências dos objetos de sua literalidade e lançá-los no campo dos corpos em movimento, na experimentação da experiência. Dessa forma, Barrio vai buscar escapar dos elementos territorializantes do esquema teatral para alcançar um acontecimento que se dá no campo da corporeidade ativa.

Nesse sentido, a *Ação/Situação P.H.....1969* é mais libertária e significativa. A começar pelo imenso descaso em relação ao pano de fundo institucional. O gesto de criar, o gesto de empreender no ambiente a ação de um corpo precário em movimento, o encontro do material precário e da *casualidade* provocada e provocadora do gesto detonador da experiência,

suas relações com o meio, em verdade com os meios, sejam eles naturais, a cidade ou o próprio corpo. Daí se chega ao segundo ponto: a idéia de que o corpo não tem uma autonomia solitária diante da ação, ou seja, como meio, ele também é suporte. No entanto, apresenta uma preponderância em relação aos outros meios: é nele e por ele que se dá o movimento. Esse movimento é a sua capacidade de tornar-se vida, de realizar a experiência do acontecimento, de fazer o ato, de tornar-se ato.

O terceiro momento é relativo à maneira pela qual vai se realizar a tática imanente das práticas artísticas da contemporaneidade. De maneira diversa de um enfrentamento dialético em relação ao campo institucional da arte, a tática desenvolvida a partir de novos estatutos da ação artística vai desembarcar em uma discussão do que é, e do que pode ser o elemento de comercialização e apreensão da experiência criativa. Se, de um lado, os suportes vão sendo destituídos de sua antes necessária nobreza, por outro, os elementos que vão compor o estatuto de obra, também vão sendo descaracterizados e desconstruídos.

A idéia de *registro* da ação criativa ganha vulto a partir da quebra do museu como único e possível detentor da obra. As primeiras vezes em que esse recurso foi utilizado devem estar relacionadas, possivelmente, às experiências de *Land Art* do grupo de Robert Smithson, dentre outros, em meados da década de 60. Seus trabalhos eram realizados em situações que excluía completamente a presença e/ou a necessidade do público: as intervenções eram realizadas em desertos, florestas, bosques, paisagens e espaços naturais em geral. Esta incrível mudança de foco estabelecia uma nova relação do artista com e como meio, bem como com o viés institucional do mercado de arte. O artista perdia sua singularidade social em detrimento de uma experiência radical de encontro com o meio: a arte era o meio. A desconstrução da objetividade do gesto artístico era *ressemantizada* através da ação como tempo *natural* do meio. Num lance de uma completa inversão de valores, a obra acontece no/como/por/pelo evento do meio a que está intimamente ligada. A *Land Art*, de Robert Smithson, estabeleceu outros parâmetros entre a autonomia da arte em relação ao mercado. Contudo, o que é mais significativo, é a utilização dada ao registro do processo. Essa demanda surge a partir de uma necessidade de veiculação em museus e galerias. Nesse sentido, o registro

*substituí*a a presença da obra em nome de um subproduto de segunda mão. A experiência de criação não poderia ser mais comercializada, somente seus registros. Sendo assim, os desenhos, os estudos, as fotos, os filmes, etc. tornavam-se elementos que compunham o cenário apreensível enquanto mercadoria e resíduo do acontecimento.

Aqui existe uma distinção significativa que deve ser cuidadosamente trabalhada: a diferença entre resíduo e registro. Tentando escapar de uma relação antagônica e pouco dinâmica entre os dois, o que primeiro deve ser estabelecido é que não se trata de uma questão exclusiva da ordem do valor. O registro pode ser pensado como algo mais estático, mais ligado ao pictórico, muito preocupado com um certo nível de descrição da ação. Já no caso do resíduo, o que é mais potente são as linhas de força que perpassam os dejetos que são ou que foram realmente objetos da ação – é a transvaloração da objetividade dos objetos para a singularidade dos dejetos. Os dejetos constituem fragmentos de acontecimentos, potências dos movimentos e da ação dos resíduos, na mesma medida em que os objetos são partes da extensão da ação transcorrida – a descrição do percurso como atualização da objetividade do acontecimento.

Sendo assim, a primeira diferença perceptível diz respeito ao tempo de cada uma das duas táticas. O registro escapa do tempo do acontecimento para, de alguma maneira, lançar-se no congelamento do instante. No caso do resíduo, ele é tratado como um resquício efetivo de uma ação que permanece como desejo de movimento. O processo de presentificação do registro corre o perigo de recair no tema da ilustração do ato, ao mesmo tempo em que o resíduo ganha em objetividade o que ele tem de densidade do processo. Contudo, não se pode ignorar que a presentificação do registro muitas vezes possibilita uma experiência mais dinâmica – no sentido do processo próprio da experiência de criação do ato artístico – do que a do resíduo, que pode ser simplesmente uma breve memória secundária do acontecimento. Da mesma maneira, é interessante perceber que o registro, por sua aparente estratificação do acontecimento, permanece incólume. Porém, ele também tem a possibilidade de potencializar acontecimentos a partir da recepção do evento recolhido. O mesmo pode acontecer com o resíduo: corre-se o

risco da potência de desterritorialização da fruição do dejetos ser capturada pela simples exposição estática e objetiva do resíduo. Nesse sentido, ele também pode não passar de uma simples descrição do transcorrido, um terreno inerte, onde o movimento torna-se mera lembrança.

Na realidade, o que acontece às forças que estão compondo o campo da obra é que de alguma maneira, direta ou indiretamente, elas vão apontar para a possibilidade ativa da potência do trabalho. A percepção de vetores que potencializem a singularidade daqueles dejetos expostos é parte da experiência da obra. Esses dejetos tanto podem ser capturados e propagarem controle – e retomarem seu sentido *objetal* – como podem ser elementos de fruição e de atualização da experiência de criação do ato artístico.

Não se trata exclusivamente do caráter ou do grau participativo da *obra* – não é desse movimento que estamos falando - trata-se prioritariamente da capacidade de singularização de cada dejetos enquanto vetor afirmativo das potências da experiência do processo de criação. O resíduo e os registros são campos de atualização dessas potências e cabe ao trabalho do produtor de arte fazer vibrar as cordas tensas dos processos de criação e prover uma situação singular para aquele que está vivenciando o trabalho através desses dejetos

A experienciação do trabalho do produtor de arte é parte do processo de rompimento com a lógica de reprodução de mercado. Existe uma inversão de valores neste campo: o artista via seu trabalho, de uma maneira ou de outra, ser capturado, desqualificado e territorializado pelo crivo das instâncias que o revalorizavam como objeto de consumo, nicho de mercado. A partir da transvalorização da experiência artística, ou seja, de uma atualização do fazer, do ato de criação necessariamente *vivível* e vivido, a antiga cisão entre a vida e arte perde sua função. O que vai acontecer com produtores de arte de diversas linguagens, a partir do evento da modernidade, é a aproximação, ou a junção da vida e da arte, que de certa maneira nunca estiveram separadas. A cisão entre vida e arte é da ordem dos aparelhos de captura que transformaram a criação num elemento secundário dentro da lógica de comercialização do objeto de arte.

E o que veio a ser então este objeto de arte a não ser um resíduo do artístico, que poderia ser mostrado na sala dos despojos como se fazia na Roma Antiga quando da volta das legiões à capital? Em nome deste resíduo de segundo grau, constituiu-se uma imensa máquina de produção de valores e sentidos. A operação que está sendo realizada por Barrio e por muitos de seus contemporâneos vai romper, ou pelo menos explicitar, esse imensa rede de produção de significados *a priori* que se formou em torno do objeto de arte.

Muitas correntes artísticas confundiram toda essa estrutura de valoração com o próprio fazer artístico. A perda da objetividade na arte passou a ser o ganho de produção de subjetividade do artista e do evento artístico, fazendo com que a arte novamente ganhe corpo. Barrio é, portanto, um traidor dos esquemas de arte de sua época, um inventor de uma inflexão, de uma língua, de um nomadismo que cria o próprio terreno pelo qual passa. Barrio, ao mesmo tempo em que des-objetiva a arte enquanto elemento de captura, cria registros com a nostalgia da ação do elemento capturado. O registro em Barrio é, portanto, a expressão da possibilidade do outro, da valoração da ação *per se*, da possibilidade de uma criação de subjetividades que escapa ao controle, que não o reproduz, ao mesmo tempo em que é o encontro com as forças reativas que vão compor o universo constituído da arte.

A tática de Barrio vai delimitar um campo que é potência constituinte: o encontro do corpo com o meio e com outros corpos, a elaboração de uma teia coletiva de experiências de criação, a ser produzida pelo mesmo encontro afirmativo e produtor de vida.

6.4 POTÊNCIA E PODER: PARA ALÉM DE ANTAGONISMOS DIALÉTICOS

A crise de representação remete à crise de um modo de produzir a vida. Em pleno alto modernismo, a questão da impossibilidade de representar já se encontrava delineada, por um lado, como elemento propulsor de novas

necessidades e, por outro, pela denúncia explícita de falência generalizada do arsenal teórico.

Esta crise vai se arrastar por todo modernismo. Sua área não se restringe a uma discussão estética. A dimensão ética desta crise talvez seja sua inflexão mais crítica. Dois dados históricos podem contribuir para uma melhor compreensão desse fenômeno: a máquina de morte nazista e a guerra civil espanhola. A primeira, transporta o âmbito da linha de montagem para os campos de extermínio – a morte em série - desqualificando e retirando da vida sua força de parâmetro de coesão social. A segunda demonstra a impossibilidade de sustentação do regime de operações da democracia representativa. Assim, o que se tornaria uma prática corriqueira na composição geopolítica na era da guerra fria - nos países do terceiro mundo - foi, de certa forma, inaugurado por esse evento trágico. Ambas são traduções da falência da representação, ainda em plena modernidade; ambas apontam no sentido da exaustão de um mundo nutrido por uma coerência de gênero, ainda norteado por contratos sociais baseados no humano como liame comum a todas sociedades, ainda associados a uma relação direta entre o que se pensa e o que é possível de ser representado no/pelo campo da vida.

A representação da chamada humanidade entra em crise. O *Homem* já não existe mais, sendo apenas uma figura do campo da representação que sucumbe com o seu desejo de se manter unitário, de representar toda a vida. Mas esta segue permanecendo como parâmetro ético real – a vida não é do campo da representação, a vida se insere no modo do irrepresentável: ela simplesmente é, em sua estrutura básica e direta, corpo. Assim, a produção de vida ainda se conecta à reprodução de uma representação exaurida. Aqueles que apresentam problemas de manutenção do sistema acabam por incorrer na impossibilidade de sustentação do caráter predatório do mesmo. Em outras palavras, a chamada crise da representação em sua dimensão ética deve ser pensada como falência dos modos de viver como representação de uma unidade, bem como da organização social hierarquizada e acumulativa dotada de um sistema político coercitivo e de fundamentalismos de mercado.

Assim, inclusive o que viria a ser pensado como o apogeu de uma sociedade de massas é, também, o fim de uma possibilidade de representação no sentido democrático clássico. Existe, então, a necessidade de elaboração de novos modelos de aparelhos democráticos que escapem da reprodução de antigas representações exauridas. Segundo Michael Hardt,¹⁰ o século XVIII teve que inventar novas formas de representação, pois o *Anciën Regime* não só era uma ordem que deveria ser renegada, como também era impossível de prover um modelo para as questões contemporâneas pelas quais estavam passando aqueles contingentes constituintes em seu acontecimento histórico. Como afirma Michael Hardt:

Hoje, a crise global da democracia nos leva de volta ao século XVIII. Revolucionários que defendiam a democracia nos primórdios da moderna Europa e da América do Norte eram confrontados pelos céticos que bradavam que a democracia tinha sido possível nos confins da antiga Cidade-Estado ateniense, mas era completamente impossível nos territórios do moderno Estado-Nação. Todos os que defendem a democracia hoje se defrontam com o mesmo argumento de escala: a democracia poderia ter sido possível no espaço limitado do Estado-Nação, mas é inimaginável no terreno global. Talvez possamos aprender como os revolucionários do século XVIII encararam o problema de escala. (HARDT, 2003, p. 4-5)

É claro que não vivemos numa época que prima por movimentos de transformação social, no sentido moderno que se pode dar a esse conceito; e, simultaneamente, não se trata de pensar a contemporaneidade a partir destes modelos e de aplicá-los como programa sobre a criação de realidade. No entanto, a questão da escala, colocada por Michael Hardt, mostra a necessidade de se pensar e de se criar práticas do devir democrático que perpassem as atuais formas de estar no mundo que hoje se apresentam configuradas, ou em vias de configuração. Existem, e isso é algo perceptível do ponto de vista das operações e produções das práticas sociais, mudanças no âmbito da sensibilidade, do econômico, do político, do tecnológico, do social, do cultural e do controle que apontam para o desejo de desconstrução de antigos os modelos de atuação, na grande maioria das áreas da vida em sociedade.

¹⁰ Ver HARDT, M. *Democracia global: América Latina*. Revista Global, n. 0, Rio de Janeiro. pp. 4-5

Se partirmos da idéia sugerida pelo livro *Império*¹¹ - de que não há fora na sociedade de controle, não há fora no regime imperial - devemos perceber que a realidade está sobre um caráter permanente de ocupação; ocupação essa que se refere à produção de produção de controle, que se dá sobre/no/pelo corpo. É o chamado *biopoder*: a produção de produção de sentido de controle pelo/no/sobre o corpo. Acontece que, ao mesmo tempo em que se reproduz controle, pode-se produzir potência de resistência, já que o corpo, instância de domínio, também segue produzindo e afirmando a dominação de uma produção de sentido que rompe com a escala exclusivamente reprodutiva, e contamina os elementos de controle com sua potência de transformação e criação. É, portanto, no âmbito do contágio que vai ser percebida uma primeira escala de produção de resistência. Se toda a extensão está sob ocupação, cabe aos corpos insistirem na realização da resistência. Essa é a força afirmativa do contágio.

A resistência pode, então, ser pensada como a dobra da potência do existir, ou seja, enquanto intensidade da insistência na vida. O embate com a sociedade de controle se dá pela inserção da intensidade, através da produção de um *ruído* na modulação da extensão do controle. Dessa forma, a afirmação de movimentos de intensidade pode romper, desatar, abrir brechas nos vetores de controle sobre as subjetividades e seus corpos. Há, nesse contexto, uma descrição prática de um antagonismo insolúvel. As dinâmicas da contemporaneidade imprimem movimentações que estão para além de uma simplicidade dialética: o corpo e sua subjetividade são os campos de luta, os espaços onde se dão os embates entre os modos de ocupação e de resistência. Se estivermos todos globalizados, a potência da resistência dá-se também numa extensão muito maior do que em outros momentos anteriores, ao mesmo tempo em que a intensidade do controle consegue galgar pontos nevrálgicos dos corpos e de suas subjetividades.

Nesse sentido, a horizontalidade dos atuais modos de resistência pode romper com a centralização e com a hierarquia presentes nos modos de operação do controle e de suas produções. Haja vista que a produção de produção de controle é um instrumento de centralização nas redes de biopoder por toda extensão do

¹¹ Ver nota 14.

Império. É importante notar que a centralização não impõe a idéia de um núcleo unitário, gerenciador dos mecanismos de controle. Muito pelo contrário, é um elemento da linguagem do controle: é pela sua capacidade de centralização que o controle permanece em muitos lugares e em nenhum especificamente, e é por essa articulação que as modulações se propagam pelos corpos. Portanto, o poder do controle reside em estar centralizado sem nunca se limitar a um único centro, e em impingir às subjetividades e aos corpos uma produção constante de centralização como elemento endêmico da reprodução de vida.

Contudo, a naturalização da necessidade de centralização é um perigo, uma arma de intensidade presente no regime de ocupação nos corpos resistentes. Estes devem apostar na horizontalidade, na descentralização, nos vetores de espaçamento e desconstrução dos valores hierárquicos, para produzirem potência de vida para além do poder do controle, mesmo que disseminado por toda parte. Em uma palavra, os corpos resistentes têm a potência de produção de desconstrução dos sentidos de acumulação, agindo na horizontalidade constituinte da desobediência, atacando e sabotando os extratos de acumulação.

Se partirmos da idéia de que estamos sobre uma situação de permanente ocupação, então a resistência é um direito constituinte, é a potência de invenção e atualização de um outro real em meio a um território ocupado que se pretende homogêneo e unívoco. Ao romper com a lógica de acumulação, centralização e hierarquia, a resistência articula a sabotagem contra os esquemas de corrupção administrados pelos regimes de ocupação e controle através de redes centralizadoras espalhadas pela extensão global do Império, cujo instrumento mais eficiente é a linguagem.

Assim, a sabotagem, ou saque, configura-se como ações diretas de *contra-poder*. Inserida no contexto de ocupação, produz alguns curtos-circuitos nos modos de operação do poder. Sem a premissa básica de que *estamos todos dentro*, as ações de saque e sabotagem perdem seu sentido. O ruído é um desses elementos que irão atacar as noções de modulação do regime de controle. Ele interfere na pretensa homogeneidade presente na variação de modulação. Enquanto a modulação é realizada pelo controle como blocos de frequência unitária, o ruído

trabalha com/como acaso, irrompendo em meio à pretensa estabilidade prevista pela modulação. É claro que aqui temos algumas variantes possíveis: a repetição unívoca e reincidente de um ruído também pode ser transformada em regime de estratificação e controle dos corpos, e por outra via, na mesma medida, as modulações podem produzir geografias, cartografias de resistência intensiva em meio à extensão do campo do controle. Cabe ao corpo-resistência produzir ruídos afirmativos e desobedientes, bem como inocular modulações alegres através dos regimes de controle em suas extensões.

A desobediência é uma luta corporal, a afirmação de uma política inventiva diante das centralizações modulares das corporações transnacionais. Criar os próprios *logos* é produzir a necessidade de subjetividades que escapam aos fluxos de modulação. A atitude de produzir *logos*, diante de um mundo marcado, funciona também como a força de se fazer dobrar a marca diante de si mesma, de estranhá-la e de usá-la como única linguagem possível. Em pleno mar de produção de mesmidades faz-se necessário a produção de produção de outros. A linguagem é o campo do comum. É nela que se cria a comunidade, o comunitário, o comunal.

A desobediência, portanto, estabelece um instrumento real e constituinte de real, um lance preciso no tabuleiro do Império. É através dela que podemos configurar linguagens outras, criadoras de comuns que produzam diferenças, que rompam com o desejo unilateral de acumulação e desigualdade. Enfim, apostar na desobediência como ruído é afirmar a vida diante da morte enquanto proposta de captura instituída pelas modulações de controle.

6. 5

TUNGA I: SEMEANDO IMERSÕES

(encontrando Barrio)

Estamos diante do mar. Não. Estamos num jardim. Estamos num destes jardins tropicais, exuberantes, excessivos, dispendiosos. Estamos num jardim que não termina. Olhamos para ele. Olhamos para a sua voluptuosa capacidade de

tornar tudo frondoso. Olhamos para a maneira como ele ocupa o tempo. Olhamos para maneira como ele ocupa o espaço, como ele se espacializa no tempo, se espacializa perdendo de vista o tempo que se quer contado. Enxergamos algo. Enxergamos uma protuberância, um tubérculo, um pedaço da capacidade de ser frondoso. Largado, esquecido, brotado da terra, da terra úmida - umedecida pelas secreções da própria terra, umedecida por nossas secreções lançadas na terra. Enxergamos nossa própria cabeça. Vamos para o mar. Agora, estamos novamente diante do mar. O mar tateia as pedras. Mar permanece. O mar está imerso nele mesmo. Nos ligamos ao mar. Eu e Eu nos lançamos no mar. Lançamos minha cabeça no mar. Nos envolvemos nas tranças do mar. Os cabelos entrelaçados em nós e no mar. No mar brota uma flor. Uma flor em um jardim de mar. Um corpo que não é meu. Um corpo fêmea transborda do mar, escapa do mar. Um corpo fêmea que retorna do mar, que se encontra no mar com minha cabeça. Um corpo mar fêmea. Um corpo que deve ser plantado. Um corpo que deve ser semeado. Um corpo que volta semeado aos jardins, que volta semeando florestas, que volta semeando séries, que volta semeando torres, que volta semeando sereias...

Em 1987, na 19ª Bienal de São Paulo, Tunga vai dar início a um processo que seguirá até preincípios da década de noventa - ou quiçá, até os dias de hoje. Trata-se do trabalho intitulado *Semeando Sereias*, realizado como processo ao longo destes anos e sendo apresentado em três situações específicas: a já citada Bienal de São Paulo, em 1987; a experiência ambiental no ano seguinte, realizada na praia da Joatinga, na Barra da Tijuca; e a instauração no *Second Tyne International Exhibition of Contemporary Art*, em Newcastle nos EUA, em 1993.

Esse trabalho se encontra num local bastante específico dentro da trajetória-obra de Tunga. Para além das famosas instaurações realizadas por ele – a *Teresa* ou o *Assalto*, por exemplo – *Semeando Sereias* é um trabalho que mostra um artista intimamente ligado ao seu processo de criação, discutindo suas possibilidades e limites e, ainda, experimentando uma radical experiência poética de imersão num

universo trágico e solitário, no qual se transformou o processo dos produtores de arte na contemporaneidade.

De maneira mais ampla, a escolha por este trabalho é também a escolha de um momento que – segundo a presente leitura – vai balizar, através do campo da *tradição delirante*, toda uma série de situações distintas nas práticas que acompanham as formulações e táticas da contemporaneidade. De uma maneira mais específica, esse processo explicita uma condição a que os produtores de arte ligados a movimentos de invenção irão se conectar, constituindo-se como um *link* entre forças potentes. Além disso, tem a singularidade de explicitar um jogo de relações de forças que vai compor o campo de ação de produções lançadas nos limites dos processos de imersão da invenção e da criação como ato de insistência e de resistência pela/na vida.

Tunga utiliza a idéia de instauração para designar o transcurso dos acontecimentos e das trajetórias de seus trabalhos. A atividade da obra nada mais é do que a capacidade de instauração de experiências que ela pode prover. Assim, cada obra atualiza e estabelece um mundo real; cada real é instaurado a partir da obra – seja do objeto, do dejetivo, seja do registro, ou do resíduo – em movimento. A noção de movimento aqui é significativa: por ele configurar-se-á o estatuto corporal do acontecimento.

O corpo é, dessa forma, o local da experiência da imersão. Estar imerso é vivificar a potência afirmativa do corpo enquanto mundo - entendido como um conjunto de corpos imersos. A imersão define, assim, o meio em ação, o entorno em movimento, a criação de campos de intensidades que se deslocam a todo o momento. Definida de outra forma, podemos dizer que a imersão é o meio transformado em ato, ato de vontade, de afirmação de crivos e vetores criativos, de invenção de mundos que se configuram em suas densidades, capacitando-as.

A imersão é a instauração de mil meios dentro. Não há fora na imersão, só dentro. O corpo é imerso: ele perpetra a ação de atualizar reais, age multiplicando as potências de instauração de diferenças. O corpo muda o meio e é por ele mudado. Dessa forma, a imersão do corpo ataca a pretensa e aparente estabilidade das coisas pré-dispostas. Não há *a priori* possível diante de um corpo, só há ato: o

ato de estar imerso no meio, instaurado e instaurando diferenças, multiplicando potências de significação, ampliando e tensionando os estratos rígidos. A imersão é uma necessidade do corpo, uma necessidade do ato de criação.

Imersão: ato de estar imerso. Não submergir, nem emergir, mas estar imerso, ser imerso. Simultaneamente mergulhado e içado. Mão dupla de sentidos e desejos. Gesto cúmplice com a densidade. Encontro do corpo com outras densidades, outras texturas. A maior densidade da natureza: o mar. O encontro do corpo com o mar. Este é o primeiro ponto de aproximação de Barrio e Tunga: a constatação da densidade infinita do mar como extensão do instante. Paralisado ou em movimento, o mar como constatação da eternidade diferenciada, pois nunca é o mesmo, e quando parece se repetir, na verdade se desloca e produz outro. De uma certa maneira, não existe fora nem dentro do mar. Ele é um limite múltiplo que aponta no sentido da distensão dos limites. Ele é a fronteira das densidades, o espaço produtor de outros, a experiência do múltiplo multiplicador. O mar é também o *locus* dos caminhos da individuação. Diante da sua extensão interminável, constata-se um paradoxo de nuances trágicas: não poder ser experimentado como um todo, ao mesmo tempo em que qualquer parte parece ter a capacidade de ser o todo experimentado.

Para Barrio e Tunga, o mar é a experiência do limite de si, a indiscutível conformação dos contornos do corpo, os desejos do corpo ser multiplicado e transformado em meio, em densidade, de ser muitos, muitas texturas, desejo de corpo sem limites. Barrio instaura essa percepção do processo de individuação do artista diante do próprio gesto de criar, a partir de desenhos efêmeros sobre/no mar. O *gestus*¹² de um corpo potente diante de sua impotência. A intensidade da diluição do papel higiênico que se modifica – não é mais papel, é outra coisa: é forma que perde contorno, é encontro de matérias que se permeiam –, que se transforma em *gestus* afirmativo da vida, do prazer provocado pelo ato de estar vivo, de estar sentindo seus limites, pelo desejo de rompê-los, pela realização do rompimento. Barrio dança solar nas pedras da praia do Flamengo. Ele se deixa

¹² Utilizo aqui, o conceito de Bertold Brecht – *gestus* – para tentar ampliar as potência de ação do gesto – exclusivamente corporal - com seu meio – seja ele social, natural, cultural etc.

perceber a vida sendo produzida pelo seu entorno. Ele dança e gesticula libertando e libertado do peso das funções primárias – papel higiênico, corpo humano. Transforma-se em portador de limites em diluição, experimentando a imersão como realidade constituinte de um real instaurado a partir do *gestus* de criação. Ele encontra no mar o meio, no meio ele e nele o mar, o papel, o corpo, o outro o meio que não cessa de avançar em todos os sentidos de criação de sentidos.

O enfrentamento de Tunga é diverso. Nele, o processo de individuação parece não ter volta. Tunga encontra sua própria cabeça em meio aos jardins: planta que se bifurca, mandrágora que anuncia o momento seguinte. Começa um caminho. Nessa deambulação solitária, nos convívios com a proliferação perpetrada pelos encontros do seu corpo, dos dejetos de seu corpo lançados pela exuberante multiplicação da mata, ele teve que achar sua cabeça e levá-la ao mar. A operação solitária e matinal deve ser realizada: lançar a cabeça no mar. O caminho o transforma em um mítico e insistente Sísifo que não teme seu destino: o encontro com o limite, o rompimento do limite, o retorno do limite. Os cabelos crescem e envolvem a mata no jogo. O peso da cabeça é o peso do próprio limite. Assim, a necessidade da imersão total, o desejo de perder-se dos limites é sublimado por uma função pesada, que deve ser feita sem hesitação: sacrifício e obtenção da dádiva. Mais do que lançar a cabeça ao mar é o experimentar-se lançando, é sonhar-se tornado mar. É o refluxo do encontro com o meio, a solidão do amanhecer no limite, o sacrifício necessário à sobrevivência do próprio limite, a impossibilidade de rompimento explicitada pela radicalidade da imersão.

O *gestus* de Tunga também é libertador, mas tem peso. Tem um peso de quem atravessou um imenso caminho de impossibilidades, inserido nas densidades de tempo, de história, de criação. Essas densidades explicitam os limites impostos por conjunturas que não foram e não são favoráveis ao *gestus*. Mas Tunga insiste e, nesse sentido, resiste. Resiste e propõe resistência, apesar do peso trágico de sua própria cabeça envolta em seus longos e molhados cabelos. A imersão de Tunga é de uma ordem distinta da de Barrio. A Tunga resta uma solidão consciente, uma postura compenetrada, um rigor implacável diante da presença do limite que deve ser enfrentado – mesmo já se sabendo derrotado *a priori*. Há uma celebração

silenciosa da vastidão dos limites do corpo. O *gestus* de Tunga, dessa forma, explicita a única possibilidade de existência da criação: o limite. Apostar no limite é afirmar a criação como ato de resistência. Quando sua cabeça flutua presa pelos cabelos nas pedras e no mar, a única saída é lançar-se em sua direção. Ali outro achado o surpreende: um corpo feminino sem cabeça.

No limite, todo esse contexto demonstra que a experiência da imersão também não pode ser totalizada. Ela sempre será parcial, e daí a luta trágica e patética daquele que cria: em meio à ressaca do mar, os limites ainda se impõem. As densidades perpetuam a impossibilidade da fusão, mantêm, mesmo que forma parcial, o caráter individual dos corpos. Encontrar aquele corpo feminino próximo a sua cabeça só ressalta a necessidade de seguir sua insistência na criação. E a criação se configura a partir do gesto final desse ato-fábula: a proliferação do gesto de plantar, a propagação da floresta, o semear de sereias. Para Tunga, a aposta na criação é a insistência no desejo de romper os limites e a constatação dura e real de negociar as limitações em busca da liberdade de criar.

Tunga-Barrio: ambos buscam a imersão, ambos a realizam. Os dois explicitam a necessidade de se seguir criando, apesar de sentirem as limitações do ato. E seguem. Barrio permanece sorrindo, anterior a toda a radicalização de conjuntura. Tunga encontra-se compenetrado, consciente de toda a sua limitação e desejoso de rompê-la sabendo ser impossível. Barrio lírico, Tunga trágico. Ambos se engendram e se reengendram diante dos meios que se proliferam pelos limites do corpo e da vida. Ambos potencializam e afirmam a criação como ato de imersão radical na experiência. Ambos resistem e insistem na vida.