

Saulo Vinícius Almeidaⁱ

*R*itual na era digital:

Corpo, mídia e ciberativismo nas ações de Pyoter Pavlesnky

*R*itual in the digital age:

Body, media and cyberactivism in the actions of Pyoter Pavlesnky

RESUMO

O presente estudo parte do diagnóstico realizado pelo filósofo Byung-Chul Han sobre a atual sociedade digital e neoliberal, para pensar as novas demandas que se impõem aos artistas no que diz respeito a procedimentos de criação artística e formulação de narrativas. Para tanto, serão descritas e analisadas as ações desenvolvidas pelo acionista russo Pyoter Pavlensky entre os anos de 2012 e 2017, visando perceber como o artista tem se relacionado com o contexto inicialmente apresentado e com os desafios impostos pelo cenário político, assim como pelas inovações comunicacionais suscitadas pela utilização de plataformas virtuais. A hipótese defendida neste artigo é de que Pavlensky agencia as seguintes camadas discursivas: gesto ritual com referências arcaicas, o envolvimento de agentes do governo como consequência da eficácia ritual do gesto, a memória coletiva acerca de fatos históricos, a simbologia do espaço onde é realizada cada ação, o corpo material e a viralização de imagens simulacro nas redes sociais como forma de criar narrativas de legalidade, legitimidade e competência, as quais são necessárias no embate contra o sistema de poder dos governos da Rússia e da França, assim como são essenciais para o desvelamento das estruturas de domínio e opressão concretizadas na figura dos governos neoliberais.

Palavras-chave: Arte Ritual; Mídia; Pavlensky; Arte Política: Ciberativismo.

ABSTRACT

The present study starts from the diagnosis made by the philosopher Byung-Chul Han about the current digital society, to think about the new demands imposed on the artists regarding the procedures of artistic creation and narrative formulation. To this end, the actions developed by Pyoter Pavlensky between 2012 and 2017 will be described and analyzed, aiming to understand how the artist has been related to the presented context and the challenges imposed by the political scenario, especially the rise of authoritarianism, and the communicational innovations brought about by the use of virtual platforms..

Keywords: Ritual Art. Media. Pavlensky. Political Art. Cyberativism.

Violentos son los que provocan ladesigualdad social,no los que luchan contra ella. Autor desconhecido

INTRODUÇÃO

A proposta teórica do filósofo sul-coreano Buyng-Chul Han é que o neoliberalismo, na contemporaneidade, modificou a sua forma de exploração e controle. O trabalhador se tornou um empreendedor que explora a si mesmo, realidade essa que culmina na impossibilidade dos sujeitos se entenderem e reconhecerem-se como um grupo, individualizando-se cada vez mais e impossibilitando assim, qualquer revolução social, pois, “não se forma um Nós político capaz de um agir comum” (HAN, 2018, p. 14, grifos do autor). Em uma de suas frases fortes, afirmou que “não é a revolução comunista e sim o neoliberalismo que elimina a exploração alheia da classe trabalhadora” (HAN, 2018, p. 14). A produção imaterial característica do neoliberalismo faz com que em dada escala cada um possua seu próprio meio de produção. “(...) no regime neoliberal não existe um proletariado ou uma classe trabalhadora que seria explorada pelos proprietários dos meios de produção (...) é disseminada a ilusão de que qualquer um, enquanto projeto que se esboça livremente, é capaz de uma autoprodução ilimitada” (HAN, 2018, p. 15, grifos do autor). Além disso, como resultado da modificação estrutural e da subjetividade operada pelo neoliberalismo, o sujeito de desempenho passa a se relacionar com a sociedade na chave do consumo.

O neoliberalismo transforma o cidadão em consumidor. A liberdade do cidadão cede diante da passividade do consumidor. Atualmente, o eleitor enquanto consumidor não tem nenhum interesse real pela política, pela formação ativa da comunidade. Não está disposto a um comum agir político, tão pouco é capacitado para tal. O eleitor *apenas reage de forma passiva* à

política, criticando, reclamando, exatamente como faz o consumidor diante de um produto ou de um serviço que não gosta. Os políticos e os partidos seguem a mesma lógica do consumo. Eles têm que *fornecer*. Com isso, degradam-se a *fornecedores*, que têm que satisfazer os eleitores como consumidores ou clientes (HAN, 2018, p. 21, grifos do autor).

Nessa sociedade, o panóptico de Benthamⁱⁱ deu lugar ao panóptico digital, no qual os sujeitos “comunicam-se intensivamente e expõe-se por vontade própria” (HAN, 2018, p. 19). O controle, deste modo, ocorre gerando uma sensação de liberdade pelas redes digitais, uma espécie de dispositivo da transparência que obriga a exposição e a exterioridade totais e pornográficasⁱⁱⁱ, levando a um excesso de informação e aceleração da comunicação que acabam por se esvaziar e tornarem-se simulacros.

Esse novo contexto exige dos artistas novos procedimentos e narrativas para: conseguirem lidar com essa nova sociedade, na qual a perspectiva temporal deslocou-se de um presente perpétuo para o presente instantâneo que se perde nas múltiplas temporalidades da rede digital; para explorarem as potencialidades da diminuição de barreiras espaciais possibilitada pelas redes sociais; para atravessarem a indiferença da população e em alguma medida implodir a passividade dessa. No presente artigo, serão analisadas as ações do performer russo Pyoter Andreevich Pavlensky (seu nome também é grafado como Petr Andreevich Pavlensky) de modo a perceber como o mesmo tem se relacionado com o contexto apresentado e com as exigências que ele impõe aos contemporâneos.

Tendo em vista a inexistência de artigos e demais materiais teóricos em português sobre Pyotr Pavlensky, tornou-se relevante a exposição de sua série de ações. Portanto, inicialmente, serão apresentadas as estruturas de suas ações realizadas no período que compreende os anos

de 2012 a 2017. Em seguida, serão analisadas as estratégias composicionais, tendo como foco o caráter arcaico presente nas mesmas e a relação estabelecida com a memória histórica dos espaços em que são realizadas. Logo após, será abordada a relação entre ações rituais, imagens midiáticas e ciberativismo no trabalho do performer, para então, refletir sobre como tais elementos foram agenciados em suas ações de maneira a criar narrativas de legitimidade, competência e legalidade. Sempre tendo em vista, a análise sobre a sociedade contemporânea proposta nos trabalhos de Byung-Chul Han.

As ações de Pyoter Pavlensky

Pyotr Andreevich Pavlensky, artista e ativista russo, cofundador do site de crítica de arte política ^{iv} Political Propaganda, tornou-se foco constante da mídia internacional durante a última década, chegando a ser considerado pela crítica como o artista político russo mais relevante da contemporaneidade. Participante dos protestos de massa contra Putin em 2011 e 2012, o artista dedica-se desde então a realizar ações artísticas que questionam as injustiças sociais e a opressão do Estado, tendo a violência e a destruição de si por atos de automutilação como leitmotiv. Suas ações têm, segundo o mesmo, como objetivo “sugar” as autoridades para dentro da performance e retirar das mesmas, temporariamente, o poder de controle sobre os eventos instaurados (BENNETTS, 2014). Tolokonnikova, integrante da banda de punk rock feminista Pussy Riot, considera Pavlensky “um artista para esse período de desilusão. Ele é sombrio, disciplinado, concentrado e pronto para a dor” coerente com o período nebuloso de aumento da repressão, diferente do Pussy Riot que era “brilhante,

carnívoro, despreocupado e infantil, nascido na exuberância do final de 2011” (TOLOKONNIKOVA apud BENNEDITTS, 2014, tradução nossa).

Em entrevista concedida ao jornal *The Quietus* no ano de 2012, Pavlensky afirmou: “Em meus projetos, trabalho na identificação das contradições ocultas que me cercam: o sistema ideológico, seus antagonismos internos e sua subsequente colisão, tentando ajudar a definir seu verdadeiro conteúdo e propósito” (TUFFREY, 2012, tradução nossa). Sua poética percorreu o caminho que vai da intervenção violenta em seu próprio corpo até a ação direta em símbolos políticos e econômicos de poder, iniciando-se como uma crítica direta ao sistema de poder russo, ao aumento contínuo do autoritarismo no país e ampliando-se em sua última ação (*Lighting*, ocorrida em 2017) para uma crítica mais ampla ao sistema capitalista como um todo.

Stitch

Em 2012, três integrantes da banda *Pussy Riot* foram presas após um protesto contra Vladimir Putin, no qual realizaram uma performance em que cantaram em uma Igreja Ortodoxa de Moscou, uma oração punk pedindo à Virgem Maria que livrasse a Rússia de seu atual presidente, Vladimir Vladimirovich Putin. Tal prisão, considerada um dos prenúncios da virada conservadora que Putin adotou após retornar à presidência, foi o gatilho para a primeira performance de Pavlensky, do conjunto que trataremos no presente texto. Marat Guelman, galerista russa de destaque nacional, asseverou que “A partir desse momento, [o regime] começou a abordar seriamente as artes, evocando todos os seus métodos repressivos” (apud SNEIDER, 2016, tradução nossa).

No dia 23 de Julho do mesmo ano, o performer se dirigiu até a frente da Catedral de Kazan, com os lábios costurados com grossos fios de linha vermelha como forma de protesto contra a prisão das cantoras e segurava uma grande placa branca na qual se lia uma frase relacionando o ato da Pussy Riot à passagem bíblica que se refere à narrativa de Jesus expulsando os cambistas do templo: "A ação da Pussy Riot é a repetição de uma famosa ação de Jesus Cristo – Matheus 21: 12-13". (TUFFREY, 2012, tradução nossa). Ação que nomeou como Stitch.



Figura 1 - Stitch (2012) Fonte - acervo de Pyoter Pavlensky via The Quietus'

Os policiais ao chegarem ao local ficaram chocados com a imagem com a qual se depararam, negando-se a prenderem-no e optando por esperar a chegada de uma equipe de socorro (BENNETTS, 2014). Para Pavlensky, a perseguição ao Pussy Riot "foi uma tentativa brutal do regime de adentrar o território da arte e transformá-lo em um instrumento ideológico" (apud SNEYDER, 2016, tradução nossa). A fotografia da ação instantaneamente rodou o mundo. "Nós atingimos um nervo" disse

Shalygina, ex-esposa e artista corresponsável pela elaboração desta ação de Pavlensky (apud SNEYDER, 2016, tradução nossa).

Carcass

Sua segunda ação foi realizada no ano de 2013. O artista deitou-se nu e coberto de arame farpado do lado de fora da Assembleia Legislativa de São Petesburgo em resposta a uma série de leis que visavam restringir a liberdade pessoal dos cidadãos russos. "O arame farpado foi inventado para controlar a força e manter o gado no curral e, naturalmente, tornou-se um meio eficaz de manter as pessoas no curral", explicou o artista (PAVLENSKY apud VOLCHEK, 2013, tradução nossa). Nesta ação, Pavlensky não apenas questionou o sistema jurídico e governamental como uma força externa que fere e delimita o espaço e os tipos de ação que cada sujeito pode realizar, mas se refere também ao fato de que "as próprias pessoas são esse arme farpado e criam o arame para si" (PAVLENSKY apud WALKER, 2014, tradução nossa) gerando uma espécie de apatia. Por essa ação, ele recebeu o prêmio Alternative Prize for Russian Activist Art na categoria Actions Implemented in Urban Space no ano de 2013.



Figura 2 - Carcass (2013) Fonte - Maxim Zmiev (2013)^{vi}

Após esta performance, Pavlensky passou um período encarcerado e obteve ali o material teórico que deu base à sua próxima criação: Fixation. Um dos encarcerados lhe contou histórias sobre como os prisioneiros protestavam no Gulag^{vii} e tal símbolo lhe fez refletir sobre como toda a Rússia tem se tornado um sistema prisional, um estado policial (WALKER, 2014).

Fixation

No Dia da Polícia da Rússia, bem como o 75º aniversário da Kristallnacht (Noite de Cristal do Reich), de novembro de 2013, o performer realizou a ação Fixation (LALLY, 2013). Do lado de fora da Assembléia Legislativa de São Petesburgo, Pavlensky sentou-se em frente ao túmulo de Lenin, lentamente despiu-se e martelou um imenso prego em seu saco escrotal, prendendo-o em uma pedra da Praça Vermelha (BENNETTS, 2014).

Nesta ação em que estão colocadas em jogo raízes históricas do ativismo de Moscou, o artista se apropriando de referências dos campos de trabalho russo, nos quais os prisioneiros pregavam as genitais nos bancos e árvores como gesto de protesto (SNEIDER, 2016), atualiza o gesto defronte o túmulo de Lenin. Percebe-se que o performer constrói o seu discurso artístico a partir da memória coletiva da população e resignifica tais atos de modo crítico à atualidade. Sneider propôs outra leitura desta ação, baseada em sua recepção na observação in loco do acontecimento: os policiais que rondavam enojados o performer sem saber o que fazer com o grande prego que o prendia ao chão acabaram por retirá-lo e o cobrir com um lençol branco “transformando-o em um reflexo fugaz de Gandhi” (SNEIDER, 2016, tradução nossa).



Figura 3 - Fixation (2013) Fonte - Maxim Zmeev (2013)^{viii}

Após ser levado preso pela polícia em consequência desta ação, o artista acabou por ser liberado, pois o juiz recusou-se a considerar seu caso, em decorrência de supostos erros existentes na documentação fornecida

pela polícia contra Pavlensky. Embora o juiz tenha se recusado a levar o caso adiante, os promotores abriram um processo criminal por hooliganismo motivado por ódio político, ideológico, racial, étnico ou religioso, cuja pena é de até 7 anos de detenção (WHITMORE, 2013). Para o performer, a estrutura da ação na qual há “um artista nu olhando seus ovos pregados nas pedras do pavilhão de Kremlin é uma metáfora da apatia, indiferença política e fatalismo da sociedade russa moderna”. “Eu mostrei uma metáfora da indiferença política que ameaça se tornar irreversível. Então, nessa posição, as pessoas literalmente se sentirão. A Praça Vermelha é como um ninho de poder” (PAVLENSKY apud BELOGOLOVTSEV, 2013, tradução nossa).

Freedom

Em fevereiro de 2014, Pavlensky realizou a primeira ação (do conjunto aqui analisado e das quais obtivemos notícias até dezembro de 2019) em solo russo na qual o discurso descola-se da autoagressão física para o ataque a símbolos históricos de poder. Em solidariedade aos manifestantes antigovernamentais da Ucrânia, ele realiza uma espécie de reprodução ou citação das barricadas montadas pelos manifestantes em torno da Praça da Independência, em Kiev. Ao lado da Igreja da Ressurreição de Jesus Cristo (também conhecida como, Catedral do Sangue Derramado), Pavlensky e um pequeno grupo de ajudantes amontoaram pneus de carros e atearam fogo nesses (OMIDI, 2014), agitaram bandeiras ucranianas e bateram tambores feitos de forma improvisada. Ali, em frente à ponte Maliy Konyushennyi, à sombra da igreja, onde partidários assassinaram o czar Alexander II (SNEIDER, 2016). Tal ação resultou em sua

prisão e em críticas da mídia governista que o taxaram como um insano, um masoquista querendo chamar a atenção (BENNETTS, 2014).

O performer pondera que apesar da mídia tentar distorcer os fatos, seus atos são difíceis de distorcer.

O que quer que você escreva ou diga sobre essas ações, um lóbulo da orelha cortado é um lóbulo cortado, um saco escrotal pregado em um quadrado é sempre um saco escrotal em um quadrado e um homem embrulhado em arame farpado ainda é um homem embrulhado em arame farpado. Esses atos definem um certo ponto de vista político e a mensagem sempre será transmitida, de uma maneira a outra, a seu público-alvo (PAVLENSKY apud BENNETTS, 2014, tradução nossa).

Freedom foi realizada em um momento extremamente delicado da política internacional russa. Neste mesmo ano houve a “Segunda Revolução Laranja” que redundou na guerra civil ucraniana e na deterioração da relação Estados Unidos-Rússia. Os rebeldes ucranianos depuseram o presidente Viktor Yanukovich, que era pró-Rússia, e sinalizaram a entrada na União Europeia.

Em janeiro de 2014 os protestos continuaram e passaram a tornar-se violentos. Em fevereiro houve um conflito de 3 dias entre manifestantes que tentavam ocupar o parlamento e a polícia, resultando em mais de 100 mortes. A partir deste momento, Alemanha, Rússia, Polônia e França passaram a tentar mediar o conflito. Chegou-se a um acordo, no dia 21 de fevereiro, que estipulava a formação de um governo de unidade nacional até novas eleições que ocorreriam no mês de maio. Conforme a negociação, a polícia se retirou da praça Maidan, mas os manifestantes não. Desrespeitando o acordo de paz, os manifestantes passaram à ocupar os prédios do governo e, temendo por sua vida, Yanukovich foi à exílio em Moscou (AMAL, 2017, p. 12).

Putin, em resposta a tais acontecimentos, ordenou ao exército que ocupassem a península da Criméia, que foi anexada ao território russo. Fato este que culminou em sanções econômicas por parte dos EUA contra a Rússia. O território ucraniano é um dos mais estratégicos no que diz respeito à segurança nacional para o governo russo. “A Ucrânia encerra a fronteira sul da planície com a cordilheira dos Cárpatos, oferecendo assim uma proteção natural contra possíveis exércitos advindos do ocidente e constituindo, portanto, um *buffer state*” (AMAL, 2017, p. 3). Além disto, o porto de Savastopol na Ucrânia é o único porto de águas mornas, controlado pela Rússia. Os demais, de São Petesburgo, Arkhangelsk e Vladvostok ficam congelados durante quatro meses ao ano, além de estarem no mar controlado pelo Japão.

Ao realizar a sua ação, Pavlensky não apenas causou uma subversão do espaço público, mas trouxe à tona questões políticas contemporâneas em um espaço simbolicamente carregado de memórias coletivas históricas e de laços sanguíneos: “Etnicamente, devido aos séculos de convívio mútuo, cerca de um terço de sua população se identifica como russa. Além disso, metade dos outros dois terços que se identificam enquanto ucranianos, por sua vez, possuem laços consanguíneos com russos” (AMAL, 2017, p. 10).

Segregation

Ainda em 2014, o artista realizou uma ação com o intuito de denunciar a utilização do sistema psiquiátrico pelo governo de Putin para fins políticos. Ele escalou o muro do Centro Psiquiátrico Serbskyem em Moscou, sentou-se completamente nu, indiferente à temperatura quase congelante e cortou o lóbulo de sua orelha com uma imensa faca de cozinha, permanecendo estático por duas horas com o sangue escorrendo

pelo corpo, até que a polícia chegou e o arrastou para longe dali (BENNETTS, 2014).

Em Segregation, o artista realizou uma releitura do gesto de Van Gogh, assim como há nessa ação uma referência aos ritos ou momentos rituais de separação e diferenciação. O flagelo e a mutilação são atos recorrentes em inúmeras sociedades e em diversas épocas. Atos como cortar ou perfurar o lóbulo da orelha, arrancar dentes, cortar a falange do dedo mínimo, realizar tatuagens são práticas que em sua eficácia ritual retiram “o indivíduo mutilado da humanidade comum mediante um rito de separação” (GENNEP, 2011, p. 76). Mesmo na tradição cristã, o sagrado se manifesta “através do sofrimento da carne, as torturas impingidas ao corpo dos santos mártires que sofreram por comungar as ideias e a fé em Cristo, o Deus crucificado vivo para nos salvar” (LIGIERO, 2019, p. 233).



Figura 4 - Segregation (2014) Fonte - Maxim Zmeyev/Reuters (2014)^x

A mutilação é um “meio de diferenciação definitiva” (LIGIERO, 2019, p. 78) e que o performer utiliza estrategicamente construindo-a de modo

que a mesma possua eficácia ritual. “A nacionalização de uma massa ou a formação de uma cultura nacional, que ocorrem por símbolos ou narrativas, produz uma continuidade de sentido das quais o poder se utiliza” (HAN, 2019, p. 83). Ao mutilar-se, Pavlensky rompe com o automatismo do hábito instaurado pelo poder disciplinador; e pelo sangue, o performer desvela a tecnologia do poder. Esse instante significativo de rompimento coloca as políticas da Vladimir Putin em destaque. De alguma maneira, ocorre uma fratura na narrativa política nacional, aquilo que em certa medida está normalizado passa a apresentar sua face tirânica e opressora. As estruturas sociais de opressão e vigilância mostram-se, ainda que momentaneamente, como algo concreto aos olhos desacostumados a vê-la. “O sangue significa. O corpo torturado tem signos. Ele é um memorial, é algo que significa. O poder do soberano diz pelos corpos esquartejados ou pelas cicatrizes que o mártir herda em seu corpo” (HAN, 2019, p. 70, grifos do autor).

Threat

A partir de 2015, a estratégia utilizada na ação Freedom passa a ser a base estrutural de suas ações. A partir dessa obra, há o deslocamento do corpo como lugar da construção de um discurso que reflete as relações de opressão social, para um sujeito que realiza um ataque direto aos símbolos de poder e de memória do Estado e das organizações neoliberais. Há também uma mudança na forma de disseminação do conteúdo, o que anteriormente dependia da dispersão das imagens pelas testemunhas a ação torna-se um vídeo produzido e distribuído pelo próprio artista, que passa a realizar as suas ações acompanhado de cinegrafistas.

Na ação Threat, Pavlensky incendiou as portas de madeira do edifício do Serviço Federal de Segurança (FSB), sucessor da KGB e atual

organização responsável pelos serviços secretos russos, que incluem em suas ações: espionagem, contraespionagem, contraterrorismo, crime econômico, controle fronteiriço e a responsabilidade pelo sistema eleitoral computadorizado. O prédio da FSB era utilizado para interrogatórios, detenções de oponentes e assassinatos extrajudiciais. Putin chegou a chefiar por um período a FSB, além de ter sido um agente da KGB durante o período soviético.

Após realizar o ato, Pavlensky permaneceu em frente às portas em chamadas esperando pela polícia, gesto que se repetirá em sua próxima ação. Na legenda do vídeo, Pavlensky escreveu:

O Serviço de Segurança Federal usa o método do terror ininterrupto para manter o poder sobre cento e quarenta e seis milhões de pessoas. O medo transforma indivíduos livres em uma massa de corpos não conectados. A ameaça da violência inevitável assombra a todos que existem dentro da gama de meio de vigilância externa e de espionagem e dentro das fronteiras do controle de passaportes. Tribunais militares aniquilam toda e qualquer expressão de livre arbítrio (PAVLENSKY apud GESSEN, 2015, tradução nossa).

Lighting

A última ação realizada por Pavlensky, dentro do recorte abordado nesse artigo, ocorreu em Paris, cidade em que passou a residir após receber asilo político do governo francês. Na madrugada do dia 16 de outubro de 2017, o acionista se dirigiu para a Praça da Bastilha onde ateou fogo nas janelas do andar térreo de uma filial do Banque de France, o banco central do país.

Nesta ação, há uma referência direta à Revolução Francesa, na qual durante o ano de 1789, insurgentes invadiram a prisão da Bastilha. “O

Banque de France tomou o lugar da Bastilha e os banqueiros tomaram o lugar dos monarcas” (PAVLENSKY apud MARSHALL, 2019, tradução nossa), disse ele. Vinculando-se a essa memória coletiva e histórica, Pavlensky assume o papel de um insurgente francês, atualizando-o no presente, realizando paralelos entre banqueiros e monarcas, sistemas bancários e prisões, transformando seu posterior processo jurídico em uma disputa sociológica de narrativas.

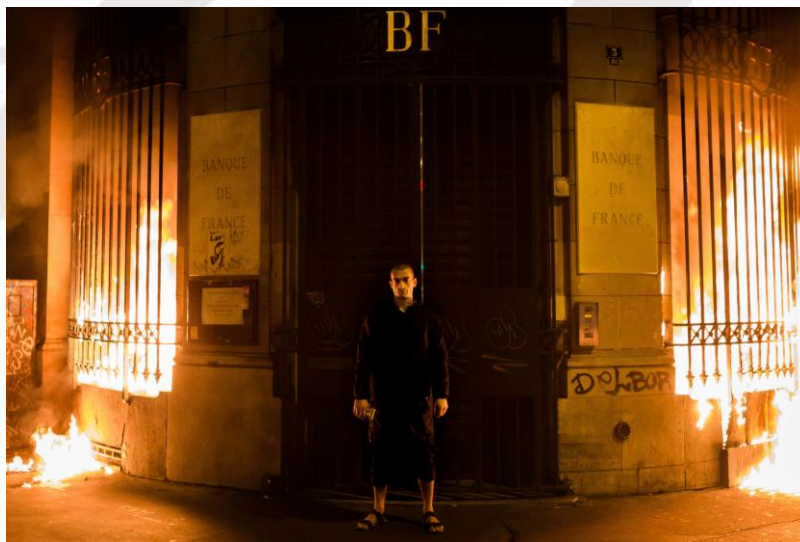


Figura 5 - Lighting (2017) Fonte - Capucine Henry/Associated Press^{xi}

O gesto ritual: entre símbolos arcaicos e atualização de acontecimentos históricos

“Pode-se dizer sem exagero que o rito é mais importante para a sociedade do que as palavras para o pensamento. Pois sempre se pode saber alguma coisa e só depois encontrar palavras para expressar aquilo que se sabe. Mas não existem relações sociais sem atos simbólicos” (MARY DOUGLAS apud SEGALEN, 2002, p. 29). Na participação simbólica

coletiva, a performance adquire caráter ritual – a cena torna-se rito – suscitando entre os que a testemunham, elevado grau de emoção e afeto.

Os ritos são sempre um conjunto codificado de condutas pessoais ou coletivas, cujo suporte com o qual se constrói a narrativa é corporal (verbal, gestual e de postura). Possui caráter repetitivo e uma forte carga simbólica, seja para os atores, seja para as testemunhas. Tais condutas, segundo Martins Segalen (2002, p. 32) “são fundadas numa adesão mental – de que o ator eventualmente não tem consciência – valores relativos a escolhas sociais consideradas importantes e cuja eficácia esperada não advém de uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica da ligação causa-efeito”.

A organização das ações de Pavlensky e o elevado grau de formalização das mesmas fazem de seus gestos, metáforas ao atualizar a memória coletiva a partir de edifícios e territórios históricos ou de ações que remetam a momentos de relevância na narrativa coletiva da sociedade com a qual o artista dialoga. Seus gestos, em outra camada de significação, atualizam ações e gestos arcaicos de dimensão arquetípica, estabelecendo processos relacionais entre testemunhas e atuante pelas vias do inconsciente coletivo, que transforma tais conteúdos que emergem no consciente em emoção e afeto. Pavlensky instaura um ritual a partir dessa adesão coletiva aos símbolos que se manifestam em sua gestualidade.

Pode-se dividir a estrutura de suas ações em três momentos (será utilizado aqui o modelo análise das estruturas rituais conforme proposto por Arnold Van Gennep (2011) em seu estudo sobre os ritos e passagem), a saber: separação, margem e agregação. A separação diz respeito ao momento em que o sujeito é separado do grupo ou do estado em que se

encontrava até então – compreendendo estado como um conjunto de condições culturais. Pavlensky coloca-se em estado de separação quando solenemente retira a sua roupa e posiciona-se para realizar o seu gesto ritual. Tal ato possui como intuito, por um lado, reduzir o conjunto de símbolos que carregará durante a execução de sua ação e por outro, desligar-se de sua individualidade.

De certa forma, tal preparação solene gera uma modificação do status do corpo que passa então a sobressair-se, seja pela estranheza da ação, seja em função de uma aura sagrada que passa a adquirir, prendendo, deste modo, a atenção dos transeuntes e retirando-os da apatia ou de um estado disperso, vindo a jogá-los dentro desta outra dinâmica espaço-temporal que o artista instaura. Por sagrado, não se compreende aqui um valor absoluto, mas como proposto por Genep: “um valor que indica situações respectivas”. Como no seguinte exemplo: “Um homem que vive em sua casa, em seu clã, vive no profano. Mas vive no sagrado logo que parte em viagem e se encontra, na qualidade de estranho, na proximidade de um acampamento de desconhecidos” (2011, p. 31).

O momento seguinte diz respeito ao estado de margem, no qual o sujeito transitará entre dois territórios, em suas dimensões físicas e simbólicas, ou entre dois estados. “Qualquer pessoa que passe de um para o outro acha-se assim, material e mágico religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos” (GENNEP, 2011, p. 35).

O momento de margem de um ritual possui características específicas que foram estudadas por Victor Turner (2013) e organizadas sob o conceito de liminaridade. A condição ou as pessoas liminares, na visão de

Turner, são aquelas que se furtam a uma rede de classificações, mantendo-se em um estado crepuscular, onde estão no meio de posições ordenadas pela lei. Quando em estado liminar, as entidades, assim como os sujeitos, podem “estar disfarçadas de monstro, usar uma pequena tira de pano como vestimenta ou aparecer simplesmente nuas para demonstrar que, como seres liminares, não possuem status, propriedade, insígnia, roupa mundana indicativa de classe ou papel social” (TURNER, 2013, p. 98, grifos do autor).

Os fenômenos liminares geram um momento em que o espaço situa-se dentro e fora do tempo e da estrutura social, revelando efemeramente, “certo reconhecimento (no símbolo, quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e, contudo, simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais. Pavlensky com um gesto simbólico, pelo sangue ou pelo fogo, instaura um estado de desordem do estabelecido. Seu gesto ritual possui eficácia (mesmo em uma sociedade que normalizou a performance e a performatividade), interferindo na estrutura do real não apenas no momento de sua execução, mas em seus desdobramentos - o que aliás é o mais importante em seus atos. A realização do gesto ritual, seja ele cortar-se ou colocar fogo em um banco construído sobre um território histórico, seja esse um território físico ou da memória, inicia uma narrativa complexa que envolverá inúmeros agentes do Estado. Tal narrativa, ainda que aberta a certa imprevisibilidade, se constrói pela inserção dos órgãos de policiamento, audiências jurídicas e pela cooptação da cobertura da mídia.

Enquanto forma comunicacional, a gestualidade ritual funciona, obviamente, para as pessoas que presenciam in loco o rito. É um meio de furar o estado de encantamento criado pelos aparelhos e plataformas

digitais. Historicamente, a violência é parte dos processos comunicacionais: “tanto na cultura arcaica quanto na Antiguidade a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social” (HAN, 2017c. p. 19). A violência enquanto gesto instaurador é o pontapé inicial dado por Pavlensky para os desdobramentos de suas ações junto aos órgãos de poder do Estado, assim como é uma estratégia para que o pensamento do performer se viralize imediatamente no universo das redes virtuais.

A última fase ou último momento de ritual, na proposta de Genep apresentada anteriormente, é a reagregação, a qual, como o próprio nome indica, ocorre quando o sujeito é reagregado ao seu grupo social de origem ou passa a pertencer definitivamente a outro grupo. Desse modo, tal fase deveria ocorrer nas ações de Pavlensky no momento em que a ação jurídica é finalizada ou no momento em que o performer tendo terminado de cumprir sua pena no presídio retorna ao convívio com sua família e a sociedade “livre”. Contudo, frente a reatualização constante de notícias sobre suas ações e de fotos das mesmas nas mídias digitais como se houvessem acabado de ocorrer, é de se questionar se neste caso específico, a mídia não impossibilitaria o processo de reagregação de Pyotr Pavlensky. É como se o ritual estivesse sempre ocorrendo em função das atualizações constantes do material midiático proveniente da ação, o passado se torna um eterno presente lançando Pavlensky novamente à liminaridade, à margem ou até mesmo o impedindo de sair dessa condição. Aquilo que é do plano virtual atualiza-se e gera uma constante interferência no “plano histórico”.

Da ação ritual à imagem miditática

O que restou foi apenas o corpo, que nunca lhe pertenceu até então. Os primeiros ativistas dos anos 90 ofereceram esse corpo, o corpo nu do homem nu no meio de uma cidade selvagem. É uma imagem poderosa: dentre esses infinitos mitos do coletivismo, essas infinitas multidões, grupos, bandas e festas, surge uma pessoa, emerge um indivíduo sem nada e ninguém atrás dele. Ele é um contra todos. Mas, não é que ele esteja lutando, ele simplesmente está dizendo: eu existo! Aqui estou e sou arte! (OLEG KULIK apud SNEIDER, 2016, tradução nossa)

O corpo, na fala de Kulik, aparece como um discurso de identidade em um país cujos pontos de referência têm se diluído. Seu corpo enquanto presente de tempo, corpo material adensado no presente subverte a ordem do espaço onde se encontra e afirma desta forma sua potência enquanto existência. Sobre a relação do corpo com o tempo, Fredric Jameson (2011) entendeu que esse corpo enquanto presente de tempo é característica de um sujeito pós moderno que já não experiencia o continuum temporal, mantendo-se num presente absoluto ou presente perpétuo. Uma das consequências disso é que ao indivíduo subjugado ao eterno presente resta apenas o próprio corpo.

“No fundo, a arte de Pavlensky é uma tentativa de afirmar a existência do indivíduo, para provar que é possível ser um sujeito num estado que se esforça para tornar tudo e todos – vivos e mortos, passados e presentes – seus objetos. Para isso, ele recuperou o corpo como local do eu” (SNEYDER, 2016, tradução nossa, grifo nosso). Pavlensky transita desta corporeidade na qual ele é o próprio presente de tempo até aquela na qual existe apenas uma menção fotográfica à sua existência, seus rastros deslocados de qualquer marcação espaço-temporal.

As imagens que instantaneamente correm o mundo pelas redes digitais e posteriormente pelas matérias jornalísticas perdem o referencial histórico de quando foram executadas. A potência dos símbolos arcaicos e da memória coletiva atualizados nos atos é esvaziada pelas imagens pornográficas. O corpo já não habita o presente, esvai-se dele em direção à intemporalidade do mundo virtual, indo em direção ao que Castells chamou de tempo intemporal.

Proponho a ideia de que o tempo intemporal, como chamo a temporalidade dominante de nossa sociedade, ocorre quando as características de um dado contexto, ou seja, o paradigma informacional e a sociedade em rede, causam confusão sistêmica na ordem sequencial dos fenômenos sucedidos naquele contexto (CASTELLS, 2005, p. 556, grifos do autor).

O corpo material torna-se nesta intemporalidade uma imagem plana, lisa, pornográfica e virtual que se atualiza infinitamente, torna-se uma imagem simulacro como proposto por Baudrillard (1992). Sobra para o público digital, em um primeiro olhar, a estranheza do gesto, a violência e a frágil informação de que é um ato político.

Embora sem o peso da totalidade da ação e da relação com a população envolvida no contexto histórico, a eficácia desta faceta de suas performances se encontra justamente na atualização constante da mídia online que transforma o ato momentâneo e efêmero em uma performance eterna que já não necessita do próprio ator para existir e que pode sempre ser atualizada na tela de um aparelho digital, ainda que o contexto político seja na maioria das vezes esquecido ou minimizado. Mas, se por um lado, a atualização constante de suas fotografias e vídeos e do marco histórico que elas carregam realiza a intenção discursiva do performer, por outro, as

imagens se perdem numa atualidade sem dramaticidade, sem tensão narrativa, tornando-se expositivas. Segundo o pensamento de Han (2017a, p. 31-32),

na sociedade positiva, cada sujeito é seu objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. (...) O excesso de exposição transforma tudo em mercadoria que está à mercê da corrosão imediata sem qualquer mistério. A economia capitalista submete tudo à coação expositiva, é só a encenação expositiva que gera valor, deixando de lado todo e qualquer crescimento próprio das coisas.

Um excelente exemplo disto é o fato de que a mídia russa relatou falsamente que Pavlensky “se enforcara” do lado de fora do mausoléu de Lenin na Praça Vermelha. Antes do enforcamento, segundo as notícias veiculadas, ele haveria lido um discurso pedindo aos russos que se levantassem contra Putin. “Não faço ideia de onde vieram esses relatórios”, diz ele. “Parece que minhas performances estão ocorrendo agora mesmo sem a minha participação” (BENNEDITTS, 2014, tradução nossa). Suas imagens tornaram-se simulacros que não representam mais a realidade, mas que possuem vida própria. Os simulacros “proliferam também para além do poder e do domínio. São de certo modo mais entes e mais vivas do que o ‘ente’. A massa formativa e comunicativa multimidiática é mais um conglomerado misturado (Gemegen) do que uma com-posição” (HAN, 2017a, p. 94, grifos do autor).

Byung-Chul Han (2017a, p. 35, grifos do autor) compreende que a relação que o leitor estabelece com tais imagens [simulacro] via plataformas digitais é de uma estética da anestesia, que se realiza por contágio, ab-reação ou reflexo, mas sem nenhuma reflexão. “Por exemplo, para o julgamento de gostar – I like (eu gosto) – não se faz necessário

qualquer consideração mais vagarosa”. Essas imagens expositivas têm falta de elementos que apresentem algum tipo fragilidade, de modo a “desencadear uma reflexão, um reconsiderar, um repensar”. A complexidade gera o retardo da velocidade de comunicação. A hipercomunicação anestésica presente em redes sociais, em materiais publicitários, em peças de entretenimento “é essencialmente mais rápida do que a comunicação sensorial; os sentidos são morosos, sendo um empecilho para o circuito veloz da informação e da comunicação. Assim, a transparência caminha passo a passo com um vazio de sentido” (HAN, 2017a, p. 37, grifos do autor). De modo que, em dada escala, Pavlensky consegue disseminar informações sobre o contexto que vivencia e suas ideias e ideais políticos, mas por outro, se a obra do artista for vista à luz da teoria de Han, torna-se apenas mais uma imagem vazia (ou com rastros do discurso da ação original) que gera lucro a uma organização que gerencia aplicativos e redes sociais. Seu corpo caminha da materialidade do gesto ritual para a intemporalidade das redes digitais culminando em um corpo-imagem sem tempo-espaço e sentido.

A hipótese defendida neste artigo é de que Pavlensky agencia todas estas camadas discursivas, a saber: gesto ritual com referências arcaicas, o envolvimento de agentes do governo como consequência da eficácia do gesto, a memória coletiva acerca de fatos históricos, a simbologia do espaço onde é realizada cada ação, o corpo material e a viralização das imagens simulacro nas redes sociais como forma de criar narrativas de legalidade, legitimidade e competência, as quais foram necessárias no embate contra o sistema de poder dos governos da Rússia e da França, assim como são essenciais para o desvelamento das estruturas de domínio e opressão concretizadas na figura dos governos neoliberais.

Ciberativismo e estratégias narrativas

As redes digitais têm sido utilizadas por artistas como parte do processo de criação de obras relacionais^{xii} cuja divulgação, elaboração e adesão se dão pelas redes sociais. Fernando do Nascimento Gonçalves (2012) realizou uma pesquisa acerca das ações performáticas que possuem um caráter de ativismo político mais evidenciado, na qual percebeu “que o modelo da rede implica a um só tempo uma lógica operativa e uma forma de organização social” (2012, p. 183). Como organização social apresenta um modelo flexível com adesão por afinidade e que ocorre por projeto e não por planos. A lógica de rede com a qual são operadas as ações leva a uma sensação democrática na qual a estrutura do que farão é decidida coletivamente. As mídias digitais nesse tipo de ação apresentam maior relevância no momento anterior a sua execução, quando ocorrem as listas de discussão online, os chats, os grupos de discussão e conversas nas páginas dos eventos.

O que é interessante notar em relação às tecnologias digitais é que os coletivos de artistas e ativistas vão usá-las não apenas para aumentar a visibilidade de suas ações, mas, sobretudo para incrementar seu capital relacional, através do estabelecimento de redes de contatos e relações de troca que vão reforçar práticas e discursos entre si. Trata-se da produção de toda uma cadeia de solidarização, cujos vínculos fracos vão constituir uma multiplicação de vias e circuitos como estratégia de ação (GONÇALVES, 2012, p. 183).

Pavlenky utiliza-se das plataformas virtuais de forma distinta dos coletivos de artistas e ativistas analisados por Gonçalves. Para o acionista russo, não interessa a rede de contatos no sentido de unir interessados ou ainda de acordar ações coletivas, mas sim, em um primeiro momento, internacionalizar a ação para colocar em foco o fato político ao qual ela se

vincula e em momento posterior, que incide com a fase da ação que agencia os atores do poder político e jurídico, manter a sua narrativa viva, não deixando que sua ação seja lida como vandalismo. Ele anseia mover a opinião pública de modo a sustentar o argumento de que seus atos são criações artísticas. Há também o intuito de se criar modelos de ação política, como nas ações de colocar fogo na sede da antiga KGB ou no Banque de France.

Em *Lighting*, ele envia a filmagem da obra para uma galeria de arte. Já não basta, em suas últimas ações, torna-las de conhecimento público, mas é essencial que sejam reconhecidas por seus iguais, ou seja, pela classe artística. As mídias tornam-se atores que agem e criam relações para além do controle de Pavlensky, operado como trincheiras imateriais que dificultam qualquer ação extrema contra o mesmo.

Nesse sentido, ele assume uma postura estratégica diferente a dos coletivos de artistas e ativistas que utilizam a rede e suas obras de *net arte*^{xiii} como via de expressão e crítica social. Gonçalves (2012, p. 186) observou que as práticas de intervenção urbana na França são pouco divulgadas e seus registros são de difícil acesso, por serem fortemente reguladas pela legislação francesa relativa ao patrimônio e ao uso dos espaços públicos.

O modo inusitado como as ações de Pavlensky são construídas e a forma como ele pensa as imagens (tal como analisamos anteriormente) são formas de potencializar a velocidade do sistema de disseminação de informações que são as redes sociais online. A resposta social aos atos de Pavlensky é positiva, ele consegue construir junto à opinião pública a narrativa que o valida como artista, como se pode perceber pela colocação do jornalista Volchek em uma entrevista realizada com Pavlensky (2013,

tradução nossa): “É incrível que muitas pessoas que estão longe da arte contemporânea entendem e aprovam suas ações. Você sente o apoio das massas? Você está satisfeito com a resposta?”.

O ciberativismo de Pavlensky, ao invés de aglomerar pessoas em um ato, funciona como um vírus que se alastra e multiplica, transportando sua imagem por todos os espaços possíveis, seja ele a tela de um celular ou mesmo a sala de aula de uma universidade de renome. Junto a sua imagem viral há sempre o espectro de um governo autoritário, que torna-se mais ou menos visível em função do conjunto de informações que acompanha a imagem (quando há alguma informação) e da capacidade de análise e do conhecimento histórico, geopolítico daquele que observa a fotografia.

E é precisamente o caráter viral e intemporal que suas ações ganham na mídia que permitem que ele construa junto à opinião pública durante todo o período dos julgamentos que sucedem ao gesto-ritual, numa complexa trama de signos, as narrativas anteriormente citadas de legitimidade, competência e legalidade.

Narrativa de legitimidade

Dmitry Volchek (2013, tradução nossa), em matéria escrita após a ação Fixation, atesta a capacidade de disseminação das ações de Pavlensky: “Vários dias se passaram e agora, todos jovens e velhos sabem o que Pavlensky fez” e, ironicamente, Volchek comenta a reação do policial ao ver o performer: “Acima de tudo, gosto da reação do policial, ‘Caro, levante-se!’. O que mais o Estado pode dizer a um cidadão nu cujos órgãos genitais estão pregados em pedras de pavimentação?”.

Volchek (2013, tradução nossa) inicia sua matéria sobre Pavlensky com uma memória pessoal na qual narra a sua estada em Berlim quando participou de uma manifestação de jovens em apoio ao multiculturalismo. Durante tal manifestação, o portão de Brandemburgo ostentou um imenso X significando “Isso não deve ser repetido”. Em seguida, relacionou em seu texto, o ato de Pavlensky à ação simbólica ocorrida em Berlim: “Coincidência significativa: o feriado da polícia russa coincidiu com a Noite dos Cristais alemã: 10 de novembro. Nesse mesmo dia, o artista Pyotr Pavlensky colocou um X ousado na Praça Vermelha”.

Embora na sequência, o repórter aponte que ao contrário das ações em Berlim, Pavlensky não possuía autorização para a realização do ato, matérias jornalísticas como essa foram atores que travaram guerras narrativas contra a mídia governamental, de forma a estruturar o discurso de legitimidade das ações de Pavlensky. O repórter dá prosseguimento à matéria fazendo uma leitura da ação na qual sugere que o vínculo estabelecido entre o performer e as testemunhas de seus atos ocorre pela característica universal que o seu corpo em estado elevado de fragilidade e sofrimento adquire e pela compreensão simbólica e política da ação. Isso se fez possível em função da própria estratégia traçada pelo artista de colocar-se no espaço da forma mais neutra e limpa de signos que excedessem a dramaturgia: “Esforço-me para repensar os eventos e fornecer às pessoas um código visual que seja inteligível o suficiente para aqueles que os leem possam ver os princípios nos quais o governo constrói seu relacionamento com a sociedade” (PAVLENSKY apud VOLCHEK, 2013, tradução nossa).

O corpo de Pavlensky precisava ser lido como um corpo qualquer, como um corpo despersonalizado. Prossegue Volchek (2013, tradução nossa):

Petr Pavlensky poderia se tornar um modelo para o pintor de ícones. O sofrimento é sempre atraente, o sofrimento compreensível é duplamente atraente. Todas as três ações de Pavlensky [...] falam do sofrimento de um homenzinho que foi esmagado pela muleta de ferro do estado. Essa muleta pode cair sobre qualquer um: de um oligarca a um trabalhador, então a mensagem de Pavlensky é universal.

A narrativa de legitimidade de suas ações se fortaleceu na medida em que junto às inúmeras matérias escritas que sustentavam o caráter artístico de suas ações, assim como a legitimidade de suas reivindicações políticas, ele, em virtude da disseminação viral de sua imagem, tornou-se um símbolo utilizado por artistas de fama internacional ou ainda por grandes marcas. Durante o Festival de Cinema de Roma, após a apresentação do filme *Hard to be a God* do cineasta russo Aleksei Yuryevich German, o crítico Anton Dolin disse que Pavlensky poderia se tornar um personagem da obra fílmica (VOLCHEK, 2013). A capa do álbum da Madonna, *Madame X*, traz uma referência direta a sua ação *Stitch* (SMIRNOFF, 2019), sem falar no Burguer King que criou um menu em tributo ao artista:

Os hambúrgueres são uma referência ao Pyotr Pavlensky, que foi detido por meses depois de colocar fogo nas portas do Serviço Federal de Segurança da Federação Russa (FSB) na frente de dois jornalistas. Um dos novos hambúrgueres do menu Pavlensky tem um pão queimado de um lado, um aceno para a afrontosa façanha, que ele disse ser um protesto contra os serviços de segurança que estavam 'aterrorizando e mantendo sob domínio 14,6 milhões de pessoas (DUNN, 2016, tradução nossa).

Narrativa de competência

Os símbolos rituais foram percebidos pela mídia e pelos estudiosos das artes, ainda que não tenham sido uma construção racional e intencional de Pavlensky, como em algumas oportunidades o artista elucidou. É importante compreender que “é um fato que, na maioria das vezes, um autor não esgota o sentido de sua obra. Os simbolismos arcaicos reaparecem espontaneamente, mesmo na obra de autores ‘realistas’, que ignoram tudo de tais símbolos” (ELIADE, 1991, p. 21). Deste modo, Volchek (2013, tradução nossa) leu o conjunto de suas primeiras ações como uma referência a Cristo: “Na sua primeira ação houve uma menção direta ao Evangelho, na segunda o arame farpado era como uma coroa de espinhos, na terceira o prego lembra a crucificação”. Embora, Pavlensky não tenha utilizado conscientemente a série associativa da coroa de espinhos, conforme declarou em algumas ocasiões em que foi questionado a esse respeito, mas tenha utilizado a do próprio arame farpado, tal estrutura mítica constitui sua ação. A atualização simbólica desse mito é uma das potências de sua ação, que possibilita a empatia pela conexão com os mitemas^{xiv} do sacrifício e do mártir. Sobre a noção de sacrifício, Byung-Chul Han, tecendo diálogo com textos de Foucault, ressalta que: “Ele [o poder do soberano] ‘enterra signos pelos corpos, ou melhor: no corpo do condenado que não podem ser apagados’. E a tortura e o martírio consomem-se como um ritual, como uma encenação que trabalha com signos e símbolos” (HAN, 2019, p. 70, grifos do autor). As ações dos artistas em geral carregam rastros históricos e míticos que acionam imediatamente a memória e o imaginário de seu público.

Os pesquisadores têm traçado paralelos, segundo Pavlensky (apud VOLCHEK, 2013), entre suas ações, as práticas de iniciações tribais e várias formas de protesto político, prisional e religioso. Sendo ou não conscientes por parte do artista, tais relações além de produzirem um efeito na recepção das mesmas por cristãos e ateus, e maximizarem o número de compartilhamentos nas mídias sociais em função da estranheza e de seu caráter inusitado, mobilizam a comunidade acadêmica em estudos que pela via da complexificação e coerência simbólica de suas ações, inicia a composição de uma narrativa de competência do artista.

O estabelecimento de sua figura enquanto um artista competente e não como um vândalo, terrorista ou arruaceiro se constrói a partir de seu reconhecimento pela academia (o que também contribui para legitimar o seu trabalho). E, ganha força na segurança e na profundidade com as quais ele expõe, quando arguido, a estrutura de seu trabalho, das relações que traça com a memória histórica dos espaços em age, assim como, nos momentos em que explana sobre a teoria da arte e a teoria política.

Outro ponto que reforça a sua narrativa de competência é a recepção e o reconhecimento do performer pela comunidade artística russa e internacional. Tal comunidade se posicionou favorável à sua premiação por críticos em um importante Prêmio russo de arte. Darya Khrenova, cineasta e professora da Moscow State University of Culture and Arts, produziu um filme sobre a sua vida e suas ações, chamado: Pavlensky: Life Naked. O filme Pavlensky - Man and Might, dirigido por Irene Langemann foi apresentado no Venice International Performance Art Week realizado no ano de 2017 e cuja apresentação é também anunciada como parte da programação da edição de 2020.

Na construção da narrativa de competência de Pavlensky, aquela que talvez seja a estratégia mais eficaz e que é criada não pela afirmação de terceiros, mas inteiramente construída por ele é a ação de exacerbar a distância intelectual ou erudita existente entre ele e os agentes do estado a partir da dimensão simbólica de suas ações, e tornar tal fato de conhecimento público. Um dos melhores exemplos é a forma como ele reagiu a Pavel Yasmin, investigador designado para montar o seu caso. Durante um dos interrogatórios realizados, Pavlensky gravou toda a conversa e posteriormente publicou na internet com o formato de uma peça de três atos: “um conjunto de diálogos sobre a natureza do sistema jurídico, o papel do estado na vida russa e o significado da arte” (SNEIDER, 2016, tradução nossa).

PAVLENSKY: Malevich^{xv} disse: Na arte, a verdade é importante, não a sinceridade.

INVESTIGADOR: Petr Andreevich, meu caro, eu gosto muito de conversar com você. Mas, hoje, vamos demorar muito? É que venho aqui todos os dias às sete da manhã...

PAVLENSKY: Quero que encontremos alguns pontos de contato, quero entender como os dois lados pensam. Recontextualizar algo do campo simbólico para o código jurídico-processual é uma tarefa difícil.

INVESTIGADOR: O que você disse? Eu não entendi nada, assim como quando estudei sua declaração.

PAVLENSKY: Passei muito tempo a escrevendo.

INVESTIGADOR: Vamos falar em russo.

PAVLENSKY: Em russo: existe um campo simbólico. Símbolos, sinais. Significador e significado. Obras de arte são deste campo. Mas, ao mesmo tempo, é claro, no campo da realidade. Para nós, assim como para Malevich, a verdade deve vir antes da sinceridade. Ou seja, devemos começar a olhar para a ação, para o ato artístico de diferentes perspectivas, e então, podemos chegar a algum tipo de verdade. A ação foi destinada a: profanar costumes sociais ou, ao invés disso, fortalecer laços sociais?

INVESTIGADOR: Ninguém está investigando alguém por qualquer tipo de ação. A investigação está sendo realizada em relação a um grupo indeterminado de pessoas pela queima de pneus.

PAVLENSKY: Pelo fogo?

INVESTIGADOR: Pela queima de pneus! (SNEIDER, 2016, tradução nossa).

A incapacidade e incompetência do Estado em lidar com a complexidade epistemológica da arte e de sua relação com a realidade da vida vivida tornaram-se combustível para que o performer pudesse jogar.

Narrativa de legalidade

Em primeiro lugar, suponho que em poucas horas possamos receber uma refutação desta notícia, porque qualquer processo político é iniciado e interrompido de acordo com as leis que não são conhecidas por ninguém. No entanto, quero dizer que se as autoridades realmente apresentarem acusações criminais contra mim, nesse caso, esse será o seu próximo erro colossal, pois naquele momento, ela mais uma vez argumentará sobre minhas ações e iniciará o processo de explicação de minhas ações (PAVLENSKY apud VOLCHEK, 2013, tradução nossa).

A incompreensão da diferença ontológica entre arte, vandalismo e terrorismo por parte do Estado, ou mesmo a sua dificuldade em transitar

nas zonas fronteiriças habitadas por Pavlensky, possibilitam que o artista utilize um discurso de legalidade para descredibilizar o sistema jurídico.

A parte crucial das ações do performer ocorrem após o gesto instaurador, quando o sistema de poder se envolve diretamente e é “sugado” para dentro da performance. Nesse instante, inicia-se a batalha pelo discurso de legalidade do gesto artístico. Esta batalha está para além do debate entre mantê-lo preso ou soltá-lo. Mas, visa corroer o poder judicial pela quebra da coerência e pelo desvelamento da antiestrutura presente nos sistemas jurídicos. De modo que, cada ação de retaliação feita contra o artista, aprofunda o debate e envolve outros agentes em nível internacional e nacional.

Byung-Chul Han (2017c, p. 105, grifos do autor) pondera que o que mantém

Viva uma ordenação do direito não são apenas as ameaças de violência ou as sanções negativas; a violência nada mantém coeso. A partir dela não se alcança estabilidade; pelo contrário, sua existência é sinal de instabilidade interior. Uma ordem jurídica que só pudesse se manter pelo emprego da violência seria multíssimo frágil. O que assegura uma instabilidade constante é tão somente a afirmação da ordem jurídica. A violência se manifesta precisamente no momento em que o elemento “sustentador” desaparece da ordem do direito.

Assim, a ação de um governo autoritário contra uma ação artística gera reação em todo público internacional, por ferir a natureza do direito de expressão do artista e por colocar em discussão o ser da coisa arte, além de demonstrar a fragilização da ordem jurídica. Tal fato se comprova com o posicionamento de Ariane Mnouchkine, fundadora do Théâtre du Soleil que escreveu uma carta aberta ao juiz responsável pelo julgamento de

Pavlensky na França. Na carta, ela disse que a forma como Pavlensky foi tratado e estava sendo julgado era uma prática inédita em um país que se orgulha de sua liberdade artística.

A matéria *The Dangerous Art of Pyotr Pavlensky* publicada em julho de 2019 por Fernanda Eberstadt no *The New York Times* apresenta em nota introdutória, a informação de que suas ações de “automutilação” e “vandalismo” o levaram à prisão na Rússia e na França, de modo a tornar turvas as fronteiras entre arte, protesto e crime. O que torna ainda mais nebulosas tais fronteiras na discussão realizada pelo poder público é o conjunto das narrativas de legitimidade e competência construídas anteriormente. O artista estava sendo amplamente elogiado em países europeus pelas suas ações na Rússia, sendo considerado “o santo padroeiro da dissidência russa”. Pavlensky chegou a ser apresentado em tom de homenagem na Galeria Saatchi, em Londres; houve uma exposição de Pavlensky na Galleria Pack de Milão que inclui fotos do seu dossiê construído pela polícia russa, contra o artista; além de ter recebido asilo político do governo francês em função da perseguição que sofria pelas suas ações artísticas e seu engajamento na luta contra o governo Putin.

As ações de Pavlensky, incoerentemente, passam a ser compreendidas na França como terrorismo, quando o objeto de sua crítica deixa de ser a Rússia e passa a ser o sistema capitalista e, especificamente, o sistema bancário francês. Tal fato fez com que o seu julgamento fosse extremamente parcial, não analisando e julgando o ato em si. Ato esse que em decorrência de sua ontologia artística não poderia ter pesos distintos no julgamento realizado pelo governo francês em função do objeto de sua

crítica. A justiça deixou então de debater um tema para servir como ferramenta de controle e punição política.

O que tornou o caso particularmente incerto foi que o próprio artista não estava pedindo para ser libertado. Para Pavlensky, o processo judicial é parte integrante de sua obra de arte. 'O objetivo do governo é suprimir ou neutralizar a arte, me reduzir a um vândalo, um louco, um provocador', ele me disse antes, 'mas o caso criminal se torna uma das camadas da obra de arte, o portal através do qual você entra e vê os mecanismos de poder expostos' (EBERSTADT, 2019, tradução nossa).

Caso Pavlensky lutasse para reduzir sua pena ou mesmo aceitasse a acusação de um crime, toda a narrativa criada acerca da natureza ontológica de seu ato estaria perdida. Ser julgado sem se opor foi deixar que o poder jurídico expusesse sua face de violência. E neste caso específico, expor tal face para uma multidão de artistas e jornalistas que acompanhavam o julgamento de todas as partes do mundo pelas redes sociais. O ciberativismo realizado até então se tornou aqui um escudo e uma arma no embate de narrativas judiciais.

O juiz Jean Marie Denieul, ao folhear o dossiê, disse: "Aqui está um artista que não hesitou em cortar partes do corpo para defender uma questão política [...] Um Homo Sapiens esquelético, mas muito resistente" (DENIEUL apud EBERSTADT, 2019, tradução nossa). Ao ser questionado pelo advogado se aquilo teria sido um elogio a Pavlensky, respondeu que, de certa forma o foi. O artista foi condenado a três anos de prisão por danos materiais e morais, dos quais ele cumpriu 11 meses em prisão preventiva e os dois anos restantes foram suspensos. Ainda que ele tenha sido preso, sua narrativa foi vitoriosa. Suas ações tiveram que ser lidas como arte ao invés de terrorismo e a única coisa que o puderam condenar foi por danos

materiais àqueles que a narrativa vencedora instaurou como os criminosos e inimigos do povo, os banqueiros.

Considerações

O percurso de Pyotr Andreevich Pavlensky se constrói sob as artérias da sociedade da transparência proposta por Byung-Chul Han e sustenta as contradições desta na própria estrutura de suas ações. As imagens simulacro, descarnadas e autorreferenciais, ao mesmo tempo em que podem viralizar instantaneamente, reduzem a complexidade do discurso da ação fotografada, quando não mesmo são vazias de conteúdo. Ciente disto, o artista constrói imagens que são simples o suficiente para que não possam ter o seu discurso exacerbadamente distorcido e, violentas o bastante para despertar o interesse e prender momentaneamente o leitor.

O ritual aparece como meio de construir uma adesão dos presentes no espaço em que a performance ocorre. A memória é invocada e importantes símbolos históricos são profanados. Contudo, o artista não consegue furar a apatia da sociedade ampliada pelo aumento do individualismo e narcisismo resultante das relações estabelecidas com os dispositivos digitais e redes sociais, de modo a gerar uma convulsão social, ou pelo menos até o momento em que tal artigo foi escrito. A execução do gesto ritual é forte o suficiente para agregar os presentes em torno de si e de seu discurso estético-político modificando momentaneamente a lógica operante no território em que é realizada, contudo, não encontra mais um solo comum de crenças ou mesmo um reconhecimento de coletividade entre os sujeitos. Suas ações tornam-se, no primeiro momento, apenas uma denúncia que é consumida, em dada escala, como entretenimento. Ações

que visavam tornarem-se coletivas acabam por adentrar a lógica do individual e fugaz.

A eficácia do rito, nesse caso, surge como o redemoinho que suga artista e agentes do estado para dentro de um campo de batalha no qual estarão em confronto narrativas distintas de mundo. Neste instante, subverte-se a lógica das redes sociais. Aquelas que, segundo Han, funcionam como panópticos passam a funcionar como elementos que desdobram o corpo de Pavlensky e criam diversos agentes a seu serviço. A performance torna-se global e coletiva. Cada compartilhamento, cada like, texto escrito, matéria publicada em veículos online ou vídeos transforma-se em um escudo para o artista defender-se de retaliações políticas. A complexidade ritual e simbólica de suas ações justifica-se no momento em que importantes nomes da arte, da política e da comunicação têm acesso a sua história e a ampliam e fortalecem.

A relação de consumo estabelecida entre as pessoas e as notícias e imagens na sociedade da transparência, embora impeça que Pavlensky se torne um modelo de ação e dificulte a organização da sociedade contra governos autoritários e neoliberais, cria um meio de os artistas manterem-se minimamente seguros em governos que se encontram em estado de ascensão do autoritarismo e de enfrentá-los, desvelando seus mecanismos por meio do confronto de narrativas. A simples punição já não se sustenta na sociedade transparente e positiva. Nesta sociedade apresentada e analisada por Byung-Chul Han, ao artista já não basta a construção de uma obra, mas se torna essencial as estratégias narrativas traçadas sobre o conteúdo gerado a partir de seu trabalho na rede. Compreendendo que os discursos de tais conteúdos podem ser cooptados por agentes contrários ao

performer, ou mesmo que são eles que legitimarão tal ação como arte. De certa forma, a obra que se finalizava na recepção do espectador, passa a ser infinita, agindo independente do artista e ampliando-se pela lógica de rede.

A intenção de Pavlensky é desacreditar os sistemas de poder e suas narrativas, criando uma consciência coletiva que caminhe em direção ao enfrentamento desses sistemas ou a atualização de outras possibilidades de vida e de relações sociais. Sua atividade artística não é simplesmente uma busca intensa e até mesmo desesperada pela liberdade, mas uma provocação sobre a reinvenção de formas de vida. Pela compreensão da fragilidade das narrativas do que se sustenta enquanto real, surge uma possibilidade de se instaurar, de se atualizar, de se criar novas realidades.

Estando condicionado ao seu tempo histórico, o homem normaliza as narrativas que lhe são apresentadas como constituintes do real e passa a compreendê-las não mais como possibilidades, mas como a única estrutura possível e existente. Deste modo, compreendendo o funcionamento das tessituras narrativas que compõem a experiência de existência, Pavlensky adentrou o sistema jurídico e desvelou à sociedade pela via artística, a fragilidade e o caráter violento dessa instância de poder, que serve para assegurar a manutenção das estruturas sociais vigentes e dos sistemas de exploração.

REFERÊNCIAS

AMAL, Victor Wolfgang K. A intervenção russa na guerra da Ucrânia (2014): raízes históricas do novo dilema geopolítico europeu. In: **Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia**, 29, 2017, Brasília. Anais eletrônicos... Brasília: Associação Nacional de História, 2017. p. 1-15.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BELOGOLOVTSEV, Nikita.

Художник Павленский объяснил смысл своей акции на Красной площади. Прямое включение после его освобождения. **Дождь**. Moscou, 11 nov. 2013. Disponível em: https://tvrain.ru/teleshow/here_and_now/hudozhnik_pavlenskij_objasnil_smysl_svoej_aksii_na_krasnoj_ploschadi_prjamoe_vkljuchenie_posle_eg_o_osvobozhdenija-356399/. Acesso em: 06 out. 2019.

BENNETTS, Marc. Acts of resistance: Pyotr Pavlensky on performance art as protest. **The Calvert Journal**. Londres, 01 dez. 2014. Disponível em: calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest. Acesso em: 08 out 2019.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

DUNN, James. Will it be a Whopper? Burger King creates a menu in tribute to Russian artist who nailed his scrotum to Red Square. **MailOnline**. Londres, 01 set. 2016. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3768588/Will-Whopper-Burger-King-creates-menu-tribute-Russian-artist-nailed-scrotum-Red-Square.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

EBERSTADT, Fernanda. The Dangerous Art of Pyotr Pavlensky. **The New York Times**. Nova York, 11 jul. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/07/11/magazine/pyotr-pavlensky-art.html>. Acesso em 23 out. 2019.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis: Vozes, 2011.

GESSEN, Masha. The protest artist who stumps Putin. **The New Yorker**. Nova York, 12 nov. 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-protest-artist-who-stumps-putin>. Acesso em 20 out. 2019.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 178-193, 2012.

HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

Sociedade da transparência. Petrópolis: Vozes, 2017a.

Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2017b.

Topologia da violência. Petrópolis: Vozes, 2017c.

JAMESON, Fredric. O fim da temporalidade. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, Jan./Jun., 2011.

LALLY, Kathy. Russia pursues performance artist who nailed himself to Red Square in protest. **The Washington Post**. Washington, 15 nov. 2013. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/world/europe/russia-pursues-performance-artist-who-nailed-himself-to-red-square-in-protest/2013/11/15/59856998-4e0a-11e3-97f6-ed8e3053083b_story.html. Acesso em: 02 out. 2019.

LIGIERO, Zeca. **Teatro das origens**: estudo das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MARSHALL, Alex. Russian Artist, Sentenced Over Bank Fire, Dedicates Trial to the Marquis de Sade. **The New York Times**. Nova York, 11 jan. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/01/11/arts/design/pyotr-pavlensky-sentenced-bank-fire-protest.html>. Acesso em 21 out. 2019.

OMIDI, Maryam. Russian performance artist arrested for Ukraine solidarity protest. **The Calvert Journal**. Londres, 24 fev. 2014. Disponível em: <https://calvertjournal.com/articles/show/2100/russian-artist-arrested-ukraine-solidarity-protest-pyotr-pavlensky>. Acesso em: 15 out. 2019.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SHIBANOV, Boris. «Посвящается Саду»: как Павленского судили во Франции. **Газета.Ru**. Moscou, 11 jan. 2019. Disponível em: https://www.gazeta.ru/culture/2019/01/11/a_12124123.shtml?updated. Acesso em 20 out. 2019.

SNEIDER, Noah. Body Politics. **The Economist – 1843 magazine**. Londres, jun/jul. 2016. Disponível em: <https://www.1843magazine.com/features/body-politics>. Acesso em 12 out. 2019.

STEVENS, Jenny. Artist sews up mouth in support of Pussy Riot. **NME**. Londres, 25 jul. 2012. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/pussy-riot-103-1262992>. Acesso em: 05 out. 2019.

TUFFREY, Laurie. INTERVIEW: Pussy Riot Protest Artist. **The Quietus**. Londres. Disponível em: <https://thequietus.com/articles/09489-pussy-riot-protest-artist-sewed-mouth-petr-pavlensky>_Acesso em: 05 out. 2019.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 2013.

VOLCHEK, Dmitry. Уважаемый, встаем! **Radio Liberty**. Praga, 15 nov. 2013. Disponível em: <https://www.svoboda.org/a/25168201.html>. Acesso em: 09 out. 2019.

WALKER, Shaun. Petr Pavlensky: why I nailed my scrotum to Red Square. **The Guardian**. Londres, 05 fev. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square>. Acesso em 07 out. 2019.

WHITMORE, Brian. Punk Prayers, Stitches, Carcasses, and Nails. **Radio Free Europe/Radio Liberty**. Praga, 20 nov. 2013. Disponível em: <https://www.rferl.org/a/pavlensky-pussy-riot-punk-prayers-stitches-carcases-and-nails/25174540.html>. Acesso em: 09 out. 2019.

NOTAS

ⁱ Ator e diretor teatral, mestrando em Artes Cênicas (Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral) pela USP com o projeto "A experiência numinosa nas práticas formativas do ator". É graduado em Teatro UFRGS, onde atuou como bolsista no projeto "Percurso do drama brasileiro: narrativas, mitos e performances teatrais, de folguedos e reisados, na formação da dramaturgia", no qual estudou ao longo de três anos as relações entre mitologia, psique e a práxis cênica. Integra o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea coordenado pelo prof. Dr. Ricardo Fabbrini, locado no Departamento de Filosofia da USP e é colaborador do LAT! - Laboratório de Atuação, coordenado pela Prof^a Dr^a Alice Kiyomi Yagyū e locado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Durante sua formação como artista-pesquisador-pedagogo, frequentou o bacharelado em Teatro (Interpretação Teatral) da UFMG. Seu interesse atual se encontra na zona fronteira entre a experiência do poético e a experiência do sagrado.

ⁱⁱ O panóptico é uma estrutura arquitetônica concebida por Jeremy Bentham cuja finalidade é propiciar a vigilância permanente. Tal estrutura possuiria formato de um anel que se dividia em pequenas celas que davam tanto para o interior quanto para o exterior do edifício. No centro havia uma torre a partir da qual um vigilante poderia ver tudo o que ocorria nas celas sem, no entanto, ser visto. Michel Foucault utilizou a ideia do panóptico para pensar a

estrutura de vigilância e o funcionamento das estruturas poder para pensar o que compreendeu como sociedade disciplinar.

ⁱⁱⁱ Byung-Chul Han utiliza o termo pornográfico opondo-se ao erótico. Enquanto o erótico ocorre na negatividade da interrupção, como no brilho da pele da roupa entreaberta, o pornográfico é aquilo que tudo expõe, que é liso, que não conserva em si mistérios. O capitalismo exacerba a operação pornográfica da sociedade, na medida em que tudo transforma e expõe como mercadoria à hipervisibilidade.

^{iv} Pavlensky diferencia arte política de arte sobre política. A primeira possui uma intencionalidade de interferência concreta na realidade, enquanto a segunda tem a política como temática.

^v Disponível em: <https://bit.ly/2MZAo56>. Acesso em: 14 jun. 2020.

^{vi} Disponível em: <https://bit.ly/2B7RR8O>. Acesso em: 14 jun. 2020.

^{vii} Gulag era um sistema de campos de trabalhos forçados da antiga União Soviética (URSS). Ali, presos políticos, criminosos e opositores do governo eram privados da liberdade, obrigados a realizar trabalhos forçados e por, por vezes, executados em função da pena de morte.

^{viii} Disponível em: <https://bit.ly/2B7RR8O>. Acesso em: 14 jun. 2020.

^{ix} Buffer State ou Estado-tampão é um termo utilizado para se referir a um país que se situa entre duas ou mais potências inimigas e, por vezes, previne conflitos. Sua independência é decorrente da disputa entre essas potências e pode ter sido criado artificialmente, não possuindo identidade definida.

^x Disponível em: <https://bit.ly/37rvjw5>. Acesso em: 14 jun. 2020

^{xi} Disponível em: <https://nyti.ms/3oMAdIM>. Acesso em: 04 jun. 2020

^{xii} Ver BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

^{xiii} A *net arte* ou *internet art* é um movimento internacional e arte contemporânea que visa produzir material artístico para e pela internet.

^{xiv} Unidade básica constitutiva do mito. Por característica, o mitema é irreduzível e imutável. Tal terminologia tem sua origem na antropologia estruturalista.

^{xv} Kazimir Severinovich Malevich foi um pintor abstrato pertencente à vanguarda russa e mentor do movimento Suprematismo.

Submissão: 06/01/2020

Aceite: 30/06/2020