

ENCONTROS ALEGRES NA ARTE DA PERFORMANCE

JOYFUL ENCOUNTERS IN THE PERFORMANCE ART

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Universidade de São Paulo

Resumo: Considerando a sugestão de uma estética relacional para pensar obras que surgem após as vanguardas, estamos diante de proposições interativas que apresentam a relação como experiência fundante da obra. Essa análise é confrontada com algumas críticas que problematizam a qualidade democrática pressuposta nas interações sugeridas, quando estas desconsideram os dissensos entre os sujeitos envolvidos. Compreendendo o campo relacional como derivado dos encontros, sugiro considerarmos os afetos alegres advindos dessas interações, suas dimensões éticas e urgências políticas.

Palavras-Chave: estética relacional, dissenso, afetos alegres, arte da performance.

Abstract: *Considering the suggestion of a relational aesthetic to think about pieces created after the avant-gardes, we are faced with interactive propositions that present the relationship as the founding experience. This analysis is confronted with some criticism that problematize the democratic quality assumed in the interactions, when they disconsider the dissent between the people involved. Understanding the relational field as derived from encounters, I suggest to consider the joyful affections on these interactions, their ethical dimensions and political urges.*

Na trajetória das transformações das práticas artísticas e dos pensamentos e projetos vinculados a ela, observamos guinadas estéticas e conceituais que revelam não apenas características de cada espaço-tempo em seus aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais; mas, também apontam projeções e outras miradas que mobilizam os desejos criativos como pulsões de vida atravessadas pelas novas possibilidades do olhar e do reposicionamento dos corpos.

Nas artes da cena, o teatro moderno ocidental é atravessado pelos projetos das vanguardas artísticas europeias do início do século XX que repensam as operações de representação e narratividades que imperavam e dão espaço para simbolismos, elaborações imagéticas, reconfiguração das relações entre o público e o palco, além de recuperar princípios ritualísticos e de comunhão já vividos em expressões cênicas da antiguidade e anteriores aquilo que configuramos teatro. Outras questões formalistas e estéticas que trazem o olhar do artista para as materialidades da cena e do mundo também podem ser citadas, como elabora o teórico do teatro e crítico alemão Hans-Thies Lehmann, ao nomear de *teatro pós-dramático* (2007) uma prática recorrente entre artistas europeus e norte-americanos que valoriza a gestualidade, o ritmo, os silêncios, os vazios e outras formas niilistas e grotescas.

Lehmann reitera a relação histórica e a herança estética entre o dito teatro pós-moderno e as vanguardas artísticas europeias do início do século XX; há um projeto de retomada desses princípios vanguardistas ou de reconhecimento de continuidade e desejo de permanecer elaborando as questões que dali surgem.

A cena vai, então, maturando outros contornos, estratégias de encenação e formas de apresentação, visando uma aproximação maior entre os sujeitos envolvidos na experiência esté-

tica e uma reconfiguração das formas tradicionais de recepção. Busca-se outra qualidade de encontro que gerem outros afetos e mobilizem outras urgências em nosso cotidiano.

Dando continuidade a essas transformações, da metade do século XX em diante, vivemos uma efervescência da *arte da performance* em propostas que partiam de muitos artistas das artes visuais e através de operações, mais tarde compreendidas também como cênicas, passaram a aproximar de modo cada vez mais radical os campos da arte e da vida. O corpo do artista torna-se a própria obra e a materialidade da arte são as relações suscitadas por esses corpos; relações essas que aproximam (in)organici-dades e, também ativam todos os elementos em performance como signos, ícones e símbolos de sistemas instituídos em nossa sociedade.

O artista e pesquisador brasileiro Renato Cohen, reafirma em seu livro “A Arte da Performance” (2009), como essa linguagem pode ser percebida dentro do campo das artes cênicas e inclusive modificar seus parâmetros para que pensemos numa performatividade do teatro e da dança. Uma das grandes contribuições dessa aproximação é a possibilidade de “liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (COHEN, 2009, p. 46).

Há, portanto, uma guinada trazida pelas vanguardas, pela performance e outras formas artísticas deste período que recobram uma aproximação entre arte e vida para além do campo da representação e espelhamento de um cotidiano, ou ainda superando a função de entretenimento que foi se armando em torno da arte. A performance torna-se relevante, como diz Cohen (2009), ao revelar o experimental na arte e influenciar as múltiplas linguagens artísticas. Dessa forma, teatro e performance se atravessam, e uma estética do performativo que se delinea para além desses campos.

Rever a si mesmo enquanto sujeito e seus campos relacionais não é uma novidade no percurso das transformações da arte, mas é um ponto em constante atualização pelas próprias mudanças históricas vividas pela sociedade. Inclusive nos modos estéticos como essas revisões acontecem.

Em 1998, o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud escreve o livro “Estética Relacional” e aponta um *modus operandi* artístico comum a alguns artistas e obras dos anos de 1990 em diante, onde as relações humanas tornam-se *leitmotiv* em várias propostas artísticas no contexto europeu, entre performances, instalações e outras mídias.

Partindo do pressuposto que o relacional é intrínseco ao ser humano, como seres sociais que somos, todas as camadas simbólicas e materiais construídas nesse mundo partem de relações e retornam para promovê-las. Cabe a nós, analisar a qualidade dessas relações, suas necessidades e implicações, observando inclusive as violências geradas a partir delas que podem cercear esses mesmos sujeitos. No entanto, a questão postulada por Bourriaud (1998) é de uma prática artística que não toma o relacional apenas como um pressuposto, mas sim como “ponto de partida e de chegada”, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade” (BOURRIAUD, 1998, p. 62). Gera-se a obra a partir da relação e observa-se a própria relação em uma perspectiva crítica a partir das obras.

Nesse caso, a obra acontece no próprio encontro com o público, em sua coletividade e a ideia é a relação em si que será experimentada, exigindo então uma abertura radical dos contornos da própria obra, uma interatividade constante e uma possibilidade de aproximar a obra de um experimento social embora não se coincida com ele.

Nessas práticas, portanto, as próprias ideias de comunidade e de encontro seriam reposicionadas e poderiam nos trazer outras experiências individuais e estéticas a partir de algo que tem sido evidente na pós-modernidade pelos individualismos exacerbados e virtualização dos encontros.

A abordagem de Bourriaud (1998) não passa ilesa de críticas, quando é observada pela historiadora e crítica de arte Claire Bishop, que no texto “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) revela algumas incoerências em relação ao projeto da estética relacional e as práticas desenvolvidas nessa arquiopoética. Bishop ataca as obras artísticas citadas por Bourriaud (1998) e a recorrência de suas coesões que não correspondem ao que de fato seria o relacional.

A questão que a autora traz é de que sem um pensamento crítico sobre a forma como as relações são estimuladas e configuradas nessas obras, acabamos por estar diante de uma reprodução do tipo de relação que temos fora do espaço artístico. Bishop recorre ao filósofo Louis Althusser ao dizer que são as “formas sociais” que produzem as relações humanas. A autora nos ajuda a perceber que as pessoas tendem a reproduzir um padrão comportamental já instituído para determinados espaços e interações. Portanto, não bastaria apenas exibir uma obra relacional em um museu, a forma como o público se relaciona com ela é igualmente importante e passível de análise crítica.

Os encontros são feitos de pessoas que, por sua vez, são sujeitos diferentes entre si e cuja diferença se acentua ainda mais a depender de marcadores de espaço, tempo, gênero, raça, classe social, cultura, religiosidade, etc. Embora Bourriaud (1998) argumente que os encontros em si são mais relevantes do que os indivíduos que o compõem, apelando para a ideia de coletividade nas relações; Bishop (2004) contra-

gumenta que a qualidade dos relacionamentos nas estéticas relacionais precisa ser posta no centro da questão. Pois, a ideia de uma coletividade unívoca não é coerente, um encontro democrático não parte do pressuposto dessa coerência e nem sempre o diálogo é pacífico e possível.

Esses dois teóricos trazem questões pertinentes às práticas performativas na arte desde final do século XX e que parecem continuar despertando interesse de experimentação e pesquisa em artistas do século XXI, faço o recorte aqui para pensar sobre algumas ideias e artistas do Brasil nesse. Se por um lado, a crítica de Bishop é pertinente no que diz respeito a pontuar as dissidências como fundamentais para a ideia de democracia e ainda para se considerar o campo relacional para além de projeções narcísicas e uma consonância discursiva inviável na realidade; por outro lado, o desejo por uma estética relacional como sendo a criação de obras que partem das operações relacionais para se constituir e almejam o encontro, a aproximação entre os sujeitos, ainda são latentes.

E não dizem respeito apenas a experimentos sociais aos moldes das performances do multartista brasileiro Flávio de Carvalho, entre as décadas de 1950 e 1960; mas sim a uma vontade de *estar diante de*.

A performance e a cena performativa como lugares de inquietação, retornam sempre ao relacional como ponto de encontro com o outro e busca por atravessamentos. O que Bishop (2004) delinea parece excluir a potência dos afetos alegres nos encontros e nas obras relacionais. Não que a autora pretenda circular todas as operações artísticas possíveis dentro desse campo. Mas, tomando o *encontro* como vértice do campo relacional e compreendendo que a completa consonância é fictícia e que a dissonância é um risco eminente e construtivo

das relações; existe também a perspectiva dos afetos alegres gerado nos encontros entre os sujeitos, assim como o desejo de *caminhar junto* como projeto revolucionário e ação simbólica dos feixes de comunhão que emergem da nossa realidade.

E como artistas brasileiros vem elaborando performances que são pontuadas por eles mesmos como ações relacionais e que promovem encontros que permitem a presença de afetos alegres e tristes, não desconsiderando as dissidências, mas também não as centralizando?

O filósofo francês Gilles Deleuze, tomando as ideias de Espinosa sobre os afetos alegres e tristes e suas implicações éticas, recupera o pensamento de que as estruturas opressoras se ocupam também de nos angustiar para além da repressão. Pois é na tristeza que nossa potência de agir se minimiza, o que gera uma desarticulação do coletivo em prol de si mesmo. A pesquisadora Livia Azevedo (2018) ao falar sobre a ética da alegria e do encontro a partir dos escritos de Deleuze e Espinosa, destaca que “a vida ética implica a passagem das paixões tristes às alegres, portanto da fraqueza à força, que nos afasta da passividade e nos abre para a ação” (AZEVEDO, 2018, p. 60). Perpassa um processo de reconhecimento das singularidades dos corpos no encontro e a articulação das potências envolvidas para gerar ações coletivas; sem esquecer que esse reconhecimento é contínuo e faz parte da curiosidade instigante e mobilizadora dos sujeitos em suas trajetórias.

A vida ética começa se estivermos plenos de coragem e livres para lançarmo-nos na aventura de descobrir o que pode o nosso corpo em relação, para que então possamos orientar nossas ações com base em nossos afetos alegres. Portanto, a Ética espinosana implica uma prática, uma experimentação de maneiras de nos deixarmos contagiar pela alteridade, para conhecer o que fortalece nosso cona-

tus, de modo que estejamos aptos a constituir encontros alegres. (AZEVEDO, 2018, p. 61).

Pensando nas estratégias de criação, para não gerar imediatamente uma repetição das ações e atitudes que repetem certas lógicas do sistema, como adverte Bishop (2004); talvez, adentrar na *intimidade* possa ser uma possibilidade. E se a recusa pela pura *intersubjetividade*, como critica Bourriaud (1998), é uma questão na estética relacional, para outros artistas ela pode ser possibilidade efetiva de poder falar e poder ouvir, subvertendo inclusive a relação de recepção artística de forma massificada.

Desde 2013, a performer e pesquisadora Tania Alice Feix (RJ) vem realizando a performance “Bate-Papo na Cama”, dentro do The Bed Project, onde coloca camas em espaços públicos de diferentes cidades e convida os transeuntes a se deitar com ela e dialogar sobre assuntos das dinâmicas sociais. As conversas são filmadas, reorganizadas em material documental e exibidas.

Desde 2008, a performer e pesquisadora Eleonora Fabião (RJ) também vem realizando ações nas ruas, interessada pelas “poéticas do encontro”, entre elas a icônica “Converso sobre qualquer assunto”, cujo programa performativo vem sendo reatualizado constantemente por vários outros artistas do país. Destaco nesse texto a “Série Íntima” onde pede que uma amiga marque um encontro para ele sem lhe informar o nome da pessoa que será encontrada, apenas horário e local. Na data estipulada, Eleonora se compromete a ir até a residência da pessoa e passar uma tarde com ela. Para dar continuidade ao fio de experiências, a artista pede para que a pessoa encontrada marque um novo encontro para ela e assim sucessivamente.

No início de 2022, propus a performance “Se te encontrei foi porque senti falta de mim”, onde realizava uma caminhada de trinta minutos de

mãos dadas com o espectador, pelas ruas de um dos bairros da cidade onde nasci. Nós dois caminhávamos escutando um áudio onde eu narrava todos os lugares por onde passávamos e as relações afetivas que eu tinha com eles, para pôr fim, tomarmos um café juntos. Havia uma dissociação entre voz e imagem que deixava o público vivenciar um eco do encontro.

Em todas as obras citadas acima existe uma saída dos espaços institucionalizados da arte. O espaço de trânsito no ecossistema urbano, a céu aberto ou ainda em qualquer lugar possível, como as residências desses *espectadores*, já permite que encontremos outros públicos que não aquele habituado a performar nos teatros e galerias. A possibilidade de encontrar “qualquer pessoa” já instaura um encontro radical com a diferença e, portanto, a ação artística torna-se derivada do encontro ocasional entre singularidades dispostas ao conhecer-se naquele instante.

Outra questão fundamental é optar por relacionar-se com uma ou poucas pessoas por vez. Nessa perspectiva, instauram-se outros afetos, o reconhecimento de si e do outro presentes naquele encontro tornam-se prioridades, há mais espaço para fala e para escuta e consequentemente para instauração de uma memória.

No Brasil, desde 1960, antes do recorte temporal apontado por Bourriaud (1998), artistas neoconcretistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica já elaboravam ações relacionais, mediadas por objetos, com abordagens políticas e psicanalíticas de descentralização dos sujeitos e das formas tradicionais de apresentação da obra de arte. Desde esse período já notamos a escolha pela relação do encontro de *um-para-um* ou de experimentações individuais.

E porque esse encontro íntimo, esse conhecer-se, aos moldes das expectativas dos *dates* pode ser tão disruptivo? Porque é a percepção

do encontro como unidade de convergência de espaço-tempo-corpo para instauração de uma experiência estética e afetiva que pressupõe, inclusive, um campo ético de percepção das ações possíveis a partir dali. É também essa qualidade de encontro e reconhecimento das intersubjetividades que podem deslocar a ideia de massa e coletividade unívoca, compreendendo as implicações políticas sem dissociá-las das singularidades que compõem as comunidades.

E isso recupera inclusive parte da crítica de Bishop (2004) à estética relacional, quando destaca a incompletude das nossas subjetividades, da qual derivam nossas necessidades de identificação. O antagonismo, então, seria a relação que emerge entre essas entidades incompletas, segundo a autora. Mas, pensar sobre a crise instaurada nesse encontro, o esforço em lidar com pensamentos divergentes, a proposta de encontrar um campo de convívio comum das singularidades de modo eticamente potente, pode ser também uma preocupação estética sobre esse antagonismo.

Assumir que as entidades dos encontros são incompletas. Logo, haverá dissenso porque estamos todos buscando algum tipo de identificação. Colocamos nossas faltas e contradições na mesa e assim, geramos uma democracia utópica. Não é apenas o enaltecimento do diálogo, mas o reconhecimento das tensões, fricções e diferenças que ele ressalta e nesse sentido, a experiência de um-para-um pode apontar pistas. Sabendo que, ambas, provocam um deslocamento visível da relação da obra de arte com os espaços formais de fruição estética, e talvez, justamente por isso, esteja mais apta a não ter a relação proposta capturada pelo sistema e seus padrões. Os encontros em situações de intimidade, a relação de um-para-um também são relações passíveis de provocações e que

permitem reconhecer as singularidades dos espectadores, ao invés de deixá-los confundidos na massa das plateias.

Referências

- AZEVEDO, Livia. **Ética da Alegria e do Encontro**: Diálogos entre Deleuze e Espinosa. Revista O Manguezal, v. 1, n. 2. 2018.
- BISHOP, Claire. **Antagonism and Relational Aesthetics**. In October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- COHEN, Renato. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

<https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>

Doutoranda em Artes Cênicas. Desenvolve pesquisas e práticas em moda, montagem de figurinos, composições de visualidades para a cena contemporânea, direção teatral e artes performativas.