

A performance relacional e a segunda pessoa

Margie – Margarida Gandara Rauen
UNICENTRO, PR. – DEART, Professora Associada
Ph.D., Michigan State University
Grupo de Pesquisa em Artes - Processos Criativos

Resumo: Nicolas Bourriaud, no livro *A Estética Relacional*, afirma que a co-existência é o critério-chave da arte relacional e duas perguntas informam a sua análise: “Esse trabalho me permite entrar em diálogo com ele? Eu poderia existir, e como, no espaço por ele definido?” (Bourriaud, 2002, p. 109). Ao expandir essas questões, considero tipos e graus de participação em primeira, segunda e terceira pessoas, examinando de que modo prevalece a segunda pessoa quando há interação direta com o público. Com a análise de dinâmicas de participação, abro perspectivas também para discutir tipos de tempo na *performance* (versátil e livremente utilizado; uniforme e coletivo), em processos criativos focados na multiplicidade e na manifestação do querer ver diferente.

Palavras-chave: interatividade, público, *performance* política

Ao organizar o livro *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor* (RAUEN, 2009)¹, identifiquei aspectos da participação do público para a minha pesquisa continuada e, entre os mais urgentes, optei por tratar, aqui, da alternância de 1ª, 2ª e 3ª pessoas em dinâmicas performáticas.

Eu/nós, tu/vós, ele/ela, eles/elas: quem são? O verbo exprime acontecimentos representados nos três tempos (presente, pretérito e futuro) e possui três pessoas diretamente relacionadas com a pessoa que lhe serve de sujeito. A primeira é aquela que fala; a segunda é aquela a quem se fala; a terceira é aquela de quem se fala. Longe da função gramatical, as interações performáticas proporcionam um constante reposicionamento das três pessoas e esse fluxo de sujeitos requer a ampliação das convenções de foco narrativo.

Definir o tipo de atitude a tomar diante de um objeto artístico é inerente ao processo recepcional. A dimensão relacional mais específica de como existir no espaço definido no campo da *performance* implica a agência ou não do sujeito, esteja ele na função de ator/atriz/*performer* ou de público participativo. A maneira de acessar o objeto artístico e/ou agir diante dele interfere na produção de sentido, estabelecendo-se, então, um *continuum*, posto que um ato recepcional precede um ato relacional, mas não

¹ Livro organizado com a colaboração de colegas da ABRACE e Comissão Científica composta pelos professores Antonia Pereira (UFBA), Julio Mota (Fundação Teatro Guaira), Fernando Pinheiro Villar (UnB) e Sérgio de Carvalho (USP). Os nove capítulos ilustram a estética relacional e tratam da participação do público em *performances* e outros tipos de eventos cênicos em galerias e espaços urbanos ou culturais. Os co-autores são os artistas pesquisadores Ciane Fernandes e Wagner Lacerda, Cristiane Bouger, Henrique Saidel, Ismael Scheffler, Lígia Losada Tourinho, Luana Raiter e Pedro Diniz Bennaton, Margie Rauen, Maria Beatriz de Medeiros, Stela Regina Fischer e Manuela Afonso. O livro tem Prefácio do jornalista Valmir Santos, 4ª capa por Christine Greiner (PUC-SP) e orelhas por Stephan Baumgärtel (UDESC). A publicação foi aprovada em edital da Fundação Araucária (UNICENTRO-Paraná).

necessariamente o gera. Ao mexer com esse mecanismo, artistas atuais exacerbam a demolição de padrões de recepção. A diretora alemã Thirza Bruncken, alvo de críticas duras, é bastante representativa do teatro pós-dramático com tecido grotesco.

A discussão da agência do sujeito é particularmente interessante no contexto de arte composta com animais vivos. Em 2007, houve grande repercussão internacional quando Guillermo Habacuc Vargas prendeu um cão de rua numa instalação, sem água ou comida, diante de um mural de palavras escritas com grãos de ração. Houve protestos e petições, mas o animal morreu de inanição na galeria, sem que ninguém o soltasse ou alimentasse. Mais denúncias ocorreram quando Vargas foi indicado para novamente representar Honduras na Bienal Centroamericana de 2008 (e.g., BARROS, Internet, 2008).

Para o público, a relação com esse outro (o cachorro) implica diversos filtros afetivos e culturais. O animal atua, simultaneamente, como 1ª pessoa (*performer*) e 3ª pessoa (ele, objeto de contemplação). Para o cão, o público seria a 2ª pessoa a quem lança o seu olhar fragilizado, mas que não intercede em seu socorro. Tal relação se configura porque o propositor, Guillermo Vargas, está ausente. Essa ausência potencializa o teor anti-ético da instalação. O artista foi anti-ético com o cachorro, tirando-o da rua e colocando-o para morrer de inanição na galeria. Foi anti-ético ao retirar a chance de sobrevivência que o animal, como qualquer ser humano sem teto, teria na rua, mesmo comendo lixo ou tomando água de sarjeta (ou talvez achando um dono que o adotasse, se conseguisse escapar de um atropelamento súbito.) No entanto, na galeria, qualquer visitante poderia ter desamarrado a cordinha e soltado o cachorro “espetacularizado”. As pessoas optaram por contemplar o seu sofrimento ou até ignorá-lo, tanto quanto costumam ignorar o problema do abandono de animais e pessoas indigentes nas cidades de todo o mundo. Houve milhões de assinaturas das petições *on line*, num ato patético (eu também assinei a petição). A rigor, outra petição poderia visar a processar todas as pessoas que o mantiveram preso na galeria. Ironicamente, mesmo rejeitando o papel possível de agente libertador do cão, o público efetivou o status de 1ª pessoa, sendo co-responsável por sua tortura e morte ao aceitar o jogo estabelecido pelo artista. Se o cão foi morto, os agentes da passiva foram todos aqueles que o mantiveram aprisionado.

Neste ano de 2010, cresceu a polêmica associada ao trabalho de Nuno Ramos na 29ª Bienal de Arte de São Paulo. Na coluna Tendências/Debates, da *Folha de S. Paulo*, Ingrid Newrirk, presidente da ONG PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) criticou a instalação “Bandeira Branca”, onde urubus vivem confinados, cercados por sistema com dezenas de pontos de sonorização constante e estressante. Newrirk julga Nuno Ramos como um “bad boy” e afirma:

Isso não é uma censura artística empolada, mas uma crítica inerente aos artistas que desejam se colocar acima da lei quando exploram animais para compensar uma falta de visão e expressão [...] a sociedade depende da imposição de limites [...] Os animais em confinamento têm seu ritmo cardíaco acelerado pelo medo; sua audição frequentemente é mais aguçada que a nossa, e ruídos constantes são vistos como meio de tortura. Há também o estresse constante provocado por estarem em um ambiente não natural, que não lhes é familiar, e por terem estranhos aproximando-se deles constantemente (NEWKIRK, 8/10/2010, p. A3).

Na semana anterior, num ato pela libertação dos urubus, algumas pessoas se algemaram ao guarda-corpo de uma das rampas e, mesmo com a revogação de licença concedida a Nuno Ramos pelo IBAMA, os animais continuaram expostos (FIORATTI, 3/10/2010, p. A12). Que diferença há entre esses urubus e os milhões de animais em cativeiro mundo afora, sejam eles residentes de zoológicos, circos ou animais de estimação em gaiolas douradas?

A diferença está em chamarem a atenção porque integram uma obra artística e, por isso, convocam o público de modo diferente e espetacularizado [sic]. Passariam incólumes se estivessem num viveiro em algum zoológico, mas esses ambientes também não são naturais e seus visitantes são estranhos para os animais. O turbilhão de espectadores, gritando ou batendo palmas para os cachorrinhos, ursos e elefantes bailarinos num circo, também é estressante,² uma expansão do cativeiro nas jaulas que os aguardam nos bastidores. Nessas manifestações culturais, a posição do animal se alinha com a do cão morto na galeria e dos urubus da Bienal, objetos de abuso e exploração. O público os contempla objetos, passivo diante da opressão. Artista/domador/amestrador são 1ª pessoa, em controle da cena. O animal é personagem (1ª pessoa na cena), mas compartilha, com o público, o status de 2ª pessoa subalterna. O público não interfere para transformar a cena em *paidia*, abandonando as regras de jogo (*ludus*) traçadas pelo artista para instaurar a relação anárquica e efetivar o propósito de libertar os animais presos e/ou adestrados. Os que protestam, não ousam efetivar a libertação. Coexistir, então, resume-se em manter as hierarquias do *Homo sapiens sapiens*, hegemonicamente situado. A 2ª pessoa/público exerce uma memória coletiva de espectador, reproduzindo uma prática incorporada (CONNERTON, 1989).

Sem dar-se conta de sua co-responsabilidade, o público demoniza a arte. Evidencia-se a repulsa platônico-freudiana por artistas, frequentemente acusados quando chocam e desestabilizam o senso comum. Noemi Kon comenta a ambivalência - atração/repulsa pela arte - quando problematiza o estatuto do imaginário na psicanálise e

² A Lei 11.794, de 08/10/2008, estabelece procedimentos para o uso científico de animais. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11794.htm. As ações de regulamentação para uso em entretenimento são isoladas, como a Lei 1490 do município de Maracanã (Ceará) que proíbe o uso de animais em circos; vide matéria disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=714874>. A Sociedade Mundial de Proteção Animal está circulando um abaixo-assinado por legislação internacional - disponível em <http://www.wspabrasil.org/wspaswork/udaw>. Todas as páginas foram consultadas em 12/10/2010.

analisa a carta na qual Freud confessa, ao escritor Arthur Schnitzler, que este age como seu duplo. Tal plano de personalidade, segundo a psicanalista Tania Rivera, relaciona-se com o poder de convocação da arte, provocadora de efeitos de sujeito, mas

[...] não diz respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela (...). Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade (RIVERA, 2007, p. 16).

Por analogia, as aves confinadas suscitariam o receio de aprisionamento do receptor, assujeitado [sic] ao interagir emocionalmente com a instalação. Esse tema ganha outra dimensão na instalação “Gabinete do Dr. Estranho”, proposta interativa do compositor Lívio Tragtenberg, que se coloca numa jaula na mesma bienal (Vaz, 2010).

Para Jacques Derrida, a produção de sentidos envolve suplementos muito além do campo psicanalítico da interpretação, ou seja, aquele que nos projeta para fora do texto em busca de um significado psicobiográfico:

Enquanto nos parece, em princípio, impossível separar, por meio de interpretação ou comentário, o significado do significante, e então destruir a escrita por meio da escrita que a leitura ainda é, acreditamos que essa impossibilidade é articulada historicamente. [...] quem escreve está inscrito em determinado sistema textual (DERRIDA, 1992, p. 103-104, tradução minha).

Nos campos recepcional e relacional, prevalece a visão Nietzscheana de que não há verdades, somente interpretações. A performatividade resulta da sobreposição de assinaturas e a contra-assinatura é uma condição para a performatividade: “É como se houvesse um duelo de singularidades, um duelo de escrita e leitura, durante o qual a contra-assinatura tanto vem confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, quanto conduzi-la para outro lugar” (Derrida, 1992, p. 69, tradução minha).

Os trabalhos comentados têm um potencial político para sensibilizar as pessoas sobre o abuso de animais (tanto aves, quanto humanos). Esse potencial se dilui na fronteira de recepção porque o público não se engaja com questões mais amplas, pertinentes às práticas culturais de abuso. Não assume o papel de 1ª pessoa interlocutora e participativa da cena, contentando-se com a condição subalterna de 2ª pessoa. Discute-se, então, o fato dos animais presos no pavilhão da Bienal, mas não a cultura de espetacularização em circos e zoológicos, ou ainda, o teor de sátira das violências da vida em sociedade. Sem a contra-assinatura, prevalece um tempo uniforme e coletivo, o tempo do senso-comum num presente da repetição de hábitos. Perde-se o tempo versátil que o público poderia utilizar livremente, reposicionando-se em novo ato performático, no qual a abjeção e a resistência ao abuso de animais fossem o trampolim para um futuro diferenciado, aumentando o

impacto político das instalações comentadas, mordazes caricaturas do planeta e da nossa época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Fernando. “Polêmica: Artista deixa cachorro morrer em sua obra”
Por Fernando Barros 13/03/2008 às 14:04 . Disponível em
[<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/03/414372.shtml>]

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. Martins, 2009.

BRIEGLEB, Till. Thirza Bruncken. Disponível em
<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bru/por/ptindex.htm>

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge UP, 1989, rpt. 2007.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York e Londres: Routledge, 1992.

FIORATTI, Gustavo. Em defesa de urubus, dois se algemam na Bienal. *Folha de S. Paulo*, 3/10/2010, p. A12.

KON, Noemi. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 1996.

NEWKIRK, Ingrid E. Bienal de São Paulo, chega de rapinar aves. *Folha de S. Paulo*, 8/10/2010, p. A3.

RAUEN, Margarida G./Margie (organizadora). *A Interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009.

RIVERA, Tânia. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. IN *PSIC. CLIN.*, Rio de Janeiro, Vol.19, N.1, P.13 – 24, 2007.

VAZ, Juliana. Bienal tem obras feitas de carne e osso. *Folha de S. Paulo*, 3/10/2010, p. E8.