UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

DOUTORADO EM TEATRO

LÚCIA HELENA MARTINS

O ARTIVISMO DA PROXIMIDADE:
IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS EM PRÁTICAS DE PERFORMANCES ARTIVISTAS

FLORIANÓPOLIS
2022

LÚCIA HELENA MARTINS

O ARTIVISMO DA PROXIMIDADE:
IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS EM PRÁTICAS DE PERFORMANCES ARTIVISTAS

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para a aprovação em exame de doutorado para o grau de Doutora.
Orientador: Prof. Dr. André Luiz Netto Carreira

FLORIANÓPOLIS
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da

Biblioteca Central/UDESC,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Lúcia Helena
O Artivismo da proximidade : implicações pedagógicas em práticas de performances artivistas / Lúcia Helena Martins. -- 2022.
311 p.

Orientador: André Luiz Netto Carreira
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2022.

1. Pedagogia da performance. 2. Experiência. 3. Participação. 4. Ruptura. 5. Artivismo. I. Carreira, André Luiz Netto. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

LÚCIA HELENA MARTINS

O ARTIVISMO DA PROXIMIDADE:
IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS EM PRÁTICAS DE PERFORMANCES ARTIVISTAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para o grau de Doutora em Teatro.

Banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. André Luiz Netto Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro:

Prof. Dr. Prof. Dr. Vicente Concílio

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro externo:

Prof$^{a.}$ Dr$^{a.}$ Guaraci da Silva Lopes Martins

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Curitiba Campus II

Membro externo:

Prof$^{a.}$ Dr$^{a.}$ Lola Proaño Gómez

Instituto de Investigaciones Gino Germani, IIGG, Argentina

Membro externo:

Prof$^{a.}$ Dr$^{a.}$ Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires – UBA/ CONICET, Argentina

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram durante esse processo e a concretização desta pesquisa.

Agradeço ao André Carreira, por ser meu orientador.

À Stela Fischer pela amizade e pela luz para desatar os nós.

A todas/os professoras/es, colegas do PPGT da UDESC pelo encantamento, pela experiência, aprendizagem e troca.

A todas/os as/os funcionárias/os do PPGT, em especial Débora e Alessandro por toda a atenção e cuidado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por conceder-me uma bolsa durante um período de realização deste doutorado.

Agradeço à Leticia Olivares e à Ana Carla Bellon pelo cuidado com a revisão, a tradução e pela parceria.

A cada integrante do grupo Yuyachkani pela inspiração, experiência e carinho durante o processo desta pesquisa.

Ao coletivo Funciones Patrióticas pela experiência e especialmente a Martín pelo diálogo durante parte do processo de escrita.

Meus agradecimentos a todas as pessoas que compuseram a Vigília Lula Livre, pela experiência, amizade e intensidade na luta. E pela vitória!

Agradeço imensamente por todas as pessoas que fizeram e fazem parte do Salmonela Urbana Cia, em especial, à Silvia da Silva e às que estão aqui nas performances selecionadas para esta pesquisa: pela amorosidade, enfrentamento e rebeldia.

Agradeço a todas/os amigas/os e colegas de trabalho da UNESPAR-FAP-Curitiba CAMPUS II, em espacial ao pessoal da Licenciatura em Teatro e aos meus alunes que tanto amo e com os quais aprendo todos os dias.

A todas/os artistas, professoras/es, militantes e pessoas envolvidas nesse processo, pela luta e resistência.

A minha irmã e irmão, Eduarda (Duda) e Rodrigo, por tudo, sempre.

À Kelly, terapeuta e amiga que me ajudou a segurar a barra nos momentos de lutos e caos durante esse processo.

Ao Luciano Albuquerque pelas práticas de yoga e pela troca.

Com muito amor, agradeço a todas as pessoas e bichos que fizeram parte da minha vida e que, de alguma forma, contribuíram para eu ser quem sou.

Agradecimento especial à Margot e à Aurora (*in memorian*) pela companhia fiel.

RESUMO

O tema central desta tese são as possíveis implicações pedagógicas nas performances artivistas. Considero performances artivistas, experiências pedagógicas em performances artísticas e em movimentos sociais, bem como práticas pedagógicas em cursos e aulas de performances, que têm como perspectiva em comum a todas: artivismo da proximidade, uma forma artística que atua numa dimensão de proximidade, e que busca que os sujeitos participem das ações tendo como enfoque a sua autonomia e emancipação pessoal e social, contribuindo para uma transformação social e política. A tese é dividida em três capítulos, no primeiro, faço uma breve contextualização teórica em que apresento minhas noções sobre os conceitos de artivismo, pedagogia, performance e participação. No capítulo 2, analiso duas performances realizadas por artistas dentro do circuito das artes, cujas formas de propostas de participação operam como um chamado para agência e posicionamento com consciência e ética na arte e na vida. No capítulo 3, faço um relato e analiso os aspectos pedagógicos implicados nos modos de fazer artivistas de práticas das quais participo enquanto artista e professora-performer. O objetivo é analisar como cada uma dessas práticas opera para que haja aprendizagem e troca e isso está relacionado à forma de participação que cada um desses artivismos propõe. Para tal, analiso os procedimentos utilizados em cada performance na intenção de provocar pensamento crítico, experiência e ensino-aprendizagem por meio da troca e construção da obra proposta em processo.

Palavras-chave: Pedagogia da performance; Experiência; Participação; Ruptura; Artivismo.

ABSTRACT

The central idea of this thesis is the possible pedagogical implications of artivist performances. I consider artivist performances pedagogical experiences in artistic performances and social movements, as well as pedagogical practices in courses and performance classes, which have a common perspective for all: artivism of proximity, an artistical form that acts in a dimension of proximity, and that it seeks that subjects participate in actions focusing on their autonomy and personal and social emancipation, contributing to a social and political transformation. The thesis is divided into three chapters. In the first chapter, I make a brief theoretical contextualization in which I present my notions about the concepts of artivism, pedagogy, performance, and participation. In chapter 2, I analyze two performances done by artists within the arts circuit, whose forms of participation proposals operate as a call for agency and positioning with conscience and ethics in art and in life. In chapter 3, I report and analyze the pedagogical aspects involved in the artivist ways of doing the practices in which I participate as an artist and teacher-performer. The objective is to analyze how each of these practices operates so that there is learning and exchange and this is related to the way of participation that each of these artivisms proposes. To this end, I analyze the procedures used in each performance in order to provoke critical thinking, experience, and teaching-learning through the exchange and construction of the work proposed.

Keywords: Performance pedagogy; Experience; Participation; Rupture; Artivism.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – DENÚNCIA 10
Forma/ Estrutura da tese 31
1 ARTIVISMO: ASPECTOS PEDAGÓGICOS EM PRÁTICAS ARTIVISTAS 36
Pedagogia 36
A pedagogia da experiência 41
Sobre performances: algumas noções e contextos 46
Introdução ao artivismo 54
Artivismo: noções, perspectivas e contradições 55
Contextualização 64
Práticas artivistas em manifestações de rua 72
Toda performance artivista emancipa? 75
Artivismo em rede ou ativismo tecnopolítico 85
"O Artivismo da proximidade!" 91
"nós": compor juntas/os temporariamente 95
Estética da participação 102
Modos de fazer 108
2 PARTICIPAÇÃO, ARTIVISMO E A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA PERFORMANCE 110
Performance/Not Performance (Chile) 112
Taller (Argentina) 119
A experiência pedagógica da Criação compartilhada e participação 125
3 PRÁTICAS ARTIVISTAS PEDAGÓGICAS 132
3.1 DO ARTIVISMO DA VIGÍLIA LULA LIVRE A COMUNIDADES DIVERSAS: *DE/PARA: CONSTELAÇÕES OCUPADAS PELOS AFETOS NUMA CIDADE FRIA QUE RESISTE*, DO SALMONELA URBANA CIA PERFORMÁTICA. 132
Do projeto de extensão da UNESPAR à Vigília Lula Livre 132
Intervenção urbana e performance: projeto de extensão 133
A Vigília Lula Livre 147
Oficina de intervenção urbana na Vigília Lula Livre 154
Os procedimentos 155
Arte e política 162
PERFORMANCE *DE/PARA*: *Cartas de brasileiros desocupados para ocupados moradores de um país invadido* 168
DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste 171
PRAXIS: radicante construindo perguntas, modificando as formas conforme o solo que as provocam. 174
Na Livraria Vertov: A ESCUTA 174

Artivismo como modo de fazer: é preciso estar atento à escuta 178
Na Praça Rui Barbosa: mudança do programa: participação relâmpago em fluxo 182
Na ocupação indígena 186
IPC - Instituto Paranaense dos Cegos: aspectos pedagógicos no dissenso intrínseco ao artivismo 193
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) 203
P.ARTE: Bicicletaria Cultural: Modos de fazer, participar e as implicações pedagógicas 215
DE/PARA: o que ficou 221
3.2 YUYACHKANI: NARRATIVAS PLURAIS DA HISTÓRIA - EXPERIÊNCIA POLÍTICA E PEDAGÓGICA DAS COMUNIDADES 224
Yuyachkani (Peru).....224
O laboratório 226
Laboratório como modo performance 227
Laboratório: uma ferramenta política-pedagógica 228
Relato: performando o convivial 233
O laboratório e a performatividade 235
As oficinas 236
Esta historia es insuficiente 246
3.3 MUDANÇA DE RUMOS - O DESAFIO PANDÊMICO DE PRÁTICAS DE PERFORMANCE ARTIVISTA EM MEIO REMOTO: UM PROTESTO E UMA AULA 247
Artivismo da resistência em tempos de pandemia: *Ato das Cruzes*.....252
Pedagogia da performance artivista remota.....258
Presença 265
CONSIDERAÇÕES FINAIS… 294
REFERÊNCIAS.....299

APRESENTAÇÃO – DENÚNCIA

Escrevo esta tese a partir da minha experiência sujeita-Lúcia-Helena-professora-artista-ativista. Ocupo esses espaços num entre-lugar professora, artista e ativista conjunta e paralelamente. Foi o que me moveu a pesquisar a pedagogia do artivismo.

Situo minha pesquisa com base na perspectiva do conceito de *radicante*. Faço uma analogia da forma dessa pesquisa com as raízes radicantes, embasada no conceito de *radicante* de Nicolas Bourriaud que, aplicado para artistas em suas formas-trajetos, traça caminhos e vai criando raízes pelo solo que o acolhe. O conceito de radicante provém da botânica, e Bourriaud o insere em novo contexto e o desenvolve para problematizar uma teoria sobre a arte contemporânea. Segundo ele:

> [...] radicantes são plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim, avançam para todo lado nas superfícies que lhe aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas. A hera é um vegetal radicante, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos radicais, cuja evolução é determinada, pelo ancoramento em algum solo. A haste do escalracho é radicante, tal como os rebentos do morangueiro: essas duas plantas criam raízes secundárias ao lado da raiz principal. O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos componentes geológicos: ele se traduz nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo radicante qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. (BOURRIAUD, 2011, p. 50)

A raiz radicante implica um sujeito, um indivíduo qualquer, por isso também me amparo na pedagogia da experiência e na pedagogia libertadora[1], nas quais a autonomia do sujeito e as subjetividades definem o aspecto político. A isso relaciono as performances que aqui serão analisadas. "*Ese 'yo' sin embargo no es autobiográfico. No pido que se mi conozca a mi. Mas bién apunta a la*

[1] A *Pedagogia da experiência* é um termo criado por Jorge Larossa Bondía (2002), inspirado na noção de experiência explanada por Walter Benjamin e trata de um modo de pedagogia cuja característica principal é a ênfase na experiência do sujeito no processo de aprendizagem. *Pedagogia libertadora* é um modo de pedagogia criado por Paulo Freire (2019), cuja principal característica é a emancipação social e o pensamento crítico com o intuito de transformação social e luta contra as formas de opressão por meio da educação. Ambas serão explanadas no Capítulo 1 desta tese.

situacionalidad del conocimiento que siempre surge de la práctica personalizada o corporal" [2] (TAYLOR, 2020, p. 30).

Essa tese "radicante" foi movida pelo desassossego, pela indignação e revolta que provocou a necessidade de tomar uma atitude frente aos horrores que estamos vivenciando no Brasil hoje no aspecto sociopolítico, e que teve início, mais especificamente, no ano de 2013[3]. Nesse período, eu estava iniciando minha carreira (sem plano de carreira) como professora universitária e, paralelamente, formava-se no contexto político do Brasil a onda do golpe do fascismo e com isso os desmontes das universidades, escolas e diversas instituições públicas, injustiças generalizadas e exclusão. Contudo, ainda era cedo para compreendermos e enxergarmos o tamanho do *tsunami* que se formava e que hoje tem nome de Governo Bolsonaro. Também não imaginávamos que vivenciaríamos uma pandemia em 2020 e 2021 durante o exercício de uma gestão genocida[4].

A ONDA

A força das ruas nas manifestações Passe Livre, em 2013, foram posteriormente manipuladas pela mídia em favor de interesses da elite brasileira. Com isso, foi montada a imagem do partido PT como símbolo de corrupção do país, e o poder judiciário, representado por Sergio Moro, como símbolo de salvação. A população passou, então, a se manifestar por meio de panelaços como forma de protesto contra a presidenta Dilma Rousseff (PT), o que culminou no seu *impeachment*. Após, o presidente interino Michel Temer (PSDB) iniciou uma série de reformas, dentre elas a PEC 251 cujo intuito era alterar a constituição de 1988 e, assim, alterar os planos de previdência, os direitos da/o(s) trabalhadora/e(s) e destruir diversos projetos sociais já consolidados. Nas "eleições" (poderia haver eleições se o que ocorreu foi um golpe?) de 2018, Lula foi acusado de corrupção pela Lava Jato, ficando impedido de se candidatar à presidência. O deputado miliciano Jair Bolsonaro (sem partido) com uma

---

[2] "Esse 'eu', no entanto, não é autobiográfico. Não peço que me conheça, mas aponta para a situacionalidade do conhecimento que sempre surge da prática personalizada ou corporal." (TAYLOR, 2020, p. 30).

[3] MILENA, Lilian. **Para Jessé Souza, golpe nasceu com as mobilizações de junho de 2013**. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/09/para-jesse-souza-golpe-nasceu-em-junho-de-2013-3016/; PAIXÃO, Mayara. **Livro recém-publicado analisa junho de 2013, golpe e ascensão do conservadorismo**. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/09/10/livro-recem-publicado-analisa-ascensao-do-conservadorismo-no-brasil. Acessos em: jul. 2021.

[4] REDAÇÃO REDE BRASIL ATUAL. **Recusar vacinas faz de Bolsonaro um genocida, diz associação de juristas**. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2021/05/recusar-vacinas-faz-de-bolsonaro-um-genocida-diz-associacao-de-juristas/. Acesso em: jun. 2021.

campanha inspirada no marqueteiro de Donald Trump, venceu as eleições e tomou a cadeira de presidente do Brasil. A partir de então, aumentam significativamente os discursos de ódio e ideologias fascistas (estímulo do armamento da população civil, homenagens a torturadores da época da ditadura, como o Brilhante Ustra, por exemplo, além de outras várias referências ao período da ditadura militar e apologia à violência policial, discursos xenófobos, racistas e machistas), além da onda que vem destruindo os projetos sociais e dizimando as diversidades, como é o caso das populações indígenas cujos direitos territoriais têm sido ameaçados em prol do agronegócio, flexibilização dos direitos trabalhistas, privatizações das indústrias e serviços públicos.

Acredito na força e na potência da transformação de mundos a partir da experiência pedagógica que gera emancipação individual e social por meio da performance artivista[5]. Sendo assim, faço uma apresentação em contexto-denúncia, pontuando algumas situações e acontecimentos que vivenciei e que me afetaram profundamente, pois somos seres históricos e relacionais.

Eu, Lúcia-brasileira-professora-CRES-artista-ativista, sou professora CRES[6] desde 2012, na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-FAP – Curitiba – Campus II), no curso de Licenciatura em Teatro. No momento, ministro as disciplinas de Estudos da Performance, Metodologias do ensino do Teatro, Estágio Supervisionado na escola I e II e sou Coordenadora de Estágio do nosso colegiado. Como professora da disciplina de Estudos da Performance, costumo dizer a frase criada pelo performer Joseph Beuys[7] na década de 1960: a minha maior obra de arte é ser professora – "*ser profesor es mi mayor obra de arte*" (apud BISHOP, 2016, p. 385). Nas aulas de estágio, consigo visualizar claramente a potência de transformação de realidades quando um/a estudante é tocado/a pelo jogo teatral e, assim, revela-se o sentido maior de todo o trabalho realizado na academia, quando

[5] O termo artivismo será discutido no Capítulo 1.

[6] CRES é um sistema de contrato por prazo determinado em regime especial cujo objetivo é suprir a demanda de profissionais. Em algumas universidades como a Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, para o curso de Licenciatura em Teatro a/o candidata/o presta um teste seletivo que consiste em prova escrita, prova didática, prova de títulos e prova sobre o estatuto da criança e do adolescente. O contrato dura um ano, podendo ser prorrogado por mais um ano. Sendo assim, professores CRES, muitas vezes, passam fazendo provas de dois em dois anos.

[7] Joseph Beuys foi um artista alemão precursor da performance arte na década de 1960. Sua peculiaridade que me interessa é a sua biografia, na qual revela em atos que arte e vida se misturam, característica da performance. Acreditava na arte como política e potência de transformação de mundos, foi professor universitário, criou uma escola de arte, criou um partido político e a ideia de que "A revolução somos nós" (BEUYS apud FARKAS; D' AVOSSA, 2010, p. 12).

a/o estudante realmente entra em contato, experimenta e fricciona seus estudos com a realidade do chão da escola[8]. E todas as vezes que supervisiono[9] um estágio, vou munida com a energia do nosso patrono da educação Paulo Freire, acreditando conforme o autor, que a educação não muda o mundo, mas muda pessoas e pessoas mudam o mundo. Além de professora de disciplinas fui criadora e coordenadora de um projeto de extensão na mesma universidade que ocorreu entre os anos de 2015 até 2018, intitulado "Práticas e processos de performances e intervenções em espaços diversos"[10].

PROFESSORA NO BRASIL

Ser professora no Brasil não é brincadeira. Ser professora CRES – temporária com contrato de trabalho precário – é a uberização[11] do sistema educacional. Não há investimento suficiente em educação pública e gratuita para que haja qualidade de ensino. O Brasil vem sofrendo um processo de desmonte na educação[12] desde o golpe de 2016. E isso repercute na falta de concurso público, desvalorização da/o(s) professora/e(s), recursos físicos e materiais para pesquisa. Ser professora no Brasil requer conduta de luta constante, ser professora me faz artivista.

Enquanto artista, desde minha formação em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, em 2004, na mesma universidade onde leciono hoje, trabalhei como atriz e performer com bastante inclinação para intervenções em espaços públicos, ruas e praças. Em 2014, com o caos que se iniciava no Brasil, fruto do plano que desembocaria no golpe de 2016, uma parcela

---

[8] Refiro-me à realidade cotidiana em cada espaço escolar específico, bem diferente da ideia que se tem de ambiente escolar estudado na teoria. Com esse contato, muitas vezes, a/o(s) estagiária/o(s) se deparam com diversos tipos de precariedades que se apresentam como parte do processo de formação inicial da/o acadêmica/o nesta etapa específica da graduação.

[9] Supervisionar um estágio consiste em acompanhar a/o estagiária/o no espaço escolar ou comunidade e observar a sua performance enquanto regente da aula.

[10] Esta será uma das minhas práticas analisadas detalhada criticamente no Capítulo 3.

[11] Uberizacão do trabalho é uma nova forma de controle, gerenciamento e organização do trabalho, podendo ser compreendida como um processo de informalização. Esse fenômeno intermedia a demanda de trabalhadores cada vez mais informais, havendo a precarização da mão de obra, pois esses trabalhadores não têm vínculo empregatício. Sobre uberizacão do trabalho docente, ver: SILVA, Amanda Moreira da. **A uberização do trabalho docente no brasil: uma tendência de precarização no século XXI**. Disponível em: https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/38053. Acesso em: jun.2021.

[12] Esse desmonte está acontecendo em todos os setores de instituições públicas: saúde, tecnologia, ciência, educação.

da população pedia pela volta da Intervenção Militar[13]. Nesse contexto, surgiu o coletivo artivista, do qual sou fundadora e performer, Salmonela Urbana Cia.

Salmonela Urbana Cia Performática é um coletivo artivista que integra artistas de diversas linguagens. Na fronteira entre arte e vida, o coletivo vem realizando, desde 2013, performances, intervenções urbanas, ações em redes virtuais, vídeo-performances e ações compartilhadas com diversas comunidades. Os integrantes são fluidos, pois várias pessoas já passaram pelo coletivo durante esses 9 anos e, muitas vezes, realizam ações anônimas. Perfos: *O que você quer sustentar*? (2014); *In movimento: Intercorpos e Interbairros* (2014); *Intervenção Militar Já?!* (2014-2015); entre abril de 2015 a abril de 2016, realizou o projeto *29 de abril – não esquecer jamais*; *Coração das Trevas: uma jornada mítica civilizada pelo centro cívico* (2015); *Lavando panelas na republiqueta das bananas* (2016); *O banquete da PEC* (2016); passou a integrar o Circuito Grude (desde 2016). Em agosto de 2015, passou a integrar o projeto de extensão *Práticas e processos de performances e intervenções em espaços diversos* composto pelos integrantes do grupo e os participantes do curso. O grupo realizou investigações-ações semanalmente em diversos locais da cidade de Curitiba entre 2015 e 2018. "*Incêndios de não ver*" (2018); *DE/PARA: cartas de desocupados para ocupados moradores de um país invadido* (2018); *DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste* (2018-2019); *Dr. Peste* (2021); *Com quantas Marias se constrói uma história?* (2021); *Agrotóxicos não* (2021); Reperformance: *O estuprador é você* (2022). Páginas: https://www.facebook.com/, https://www.youtube.com/channel/UCmCgtpVSrZgn6arHCzUdxmg.

[13] BBC NEWS. **Manifestantes conservadores pedem intervenção militar no governo**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140322_marcha_familia_mdb_lk. Acesso em: jun. 2021.

INTERVENÇÃO MILITAR JÁ!?

Criamos a intervenção urbana: *Intervenção militar já!?: os fantasmas pedem - pelo retrocesso em prol dos sábios*[14], como provocação devido ao movimento que pedia a volta da ditadura militar no ano de 2014. Foi uma performance realizada em praças públicas da cidade de Curitiba[15] e consistiu em algumas ações realizadas por sete performers durante o período de três horas. Dois deles, vestidos de policiais com máscaras de super heróis infantis, violentavam um ator amarrado em uma cadeira com a boca vendada e mãos amarradas segurando um violão. Uma atriz com um bebê no colo caminhava em câmera lenta de forma fantasmagórica com sangue na camisola e com uma placa pendurada onde se lia: "filhos da ditadura"; uma mulher negra com as mãos, pernas amarradas e boca vendada, amarrada em uma cadeira caída no chão; uma mulher dentro de um lixão, apenas com as pernas para fora, caída no chão no meio da praça; um ator sendo torturado por afogamento num balde de água por um policial; algumas trouxas com volume e formato de ser humano ensanguentadas como cadáveres, fazendo referência às trouxas da intervenção do artista Artur Barrio[16], da época da ditadura militar; uma instalação que consistia em um cercado por fitas amarelas em que, dentro, havia discos e livros que foram apreendidos e censurados durante a ditadura, e tocava uma vitrola com um áudio falando sobre a ditadura militar e a realidade política do Brasil na época; uma gaiola com uma boneca grande com uma placa "Terrorista" como provocação e denúncia das centenas de crianças e bebês que foram considerados terroristas por serem filhos de pessoas que lutavam contra o regime. Depois, as apresentações dessas performances que ocorreram paralelamente a diversos acontecimentos no Brasil, continuamos realizando diversas ações artivistas. A Lúcia artivista segue paralela ao contexto brasileiro nesse período.

---

[14] Não tenho a intenção de analisar essas performances, mas as situo apenas para apresentar o contexto que vivíamos no Brasil, especialmente no Paraná, cabendo destacar que a fundação do Salmonela Urbana Cia, pois o coletivo surge do fazer artivista como provocação de reflexão política por meio da arte.

[15] Essa performance aconteceu na Praça Generoso Marques, Praça Santos Andrade e Praça de Bolso do Ciclista no Festival de Teatro de Curitiba e em outras datas, na Rua XV de Novembro.

[16] Artur Alípio Barrio de Souza Lopes, artista nascido em Portugal, em 1945 e que passou a viver no Rio de Janeiro em 1955. "Quando surgiu na cena artística brasileira, no final da década de 1960, sua obra determinou uma cisão, uma fratura, diante de tudo o que se havia produzido anteriormente no país" (CANONGIA apud FREITAS, 2013, p. 118).

Figura 1 – *Intervenção Militar já!?*[17]

Fonte: Foto de Rodrigo Stori.

Figuras 2 e 3 - *Intervenção militar já!?* Salmonela Urbana Cia, 2015.

Fonte: Fotos de Rodrigo Stori.

[17] A pontuação correta do nome da performance é esta (!?), e não a do cartaz (?!).

Figuras 4, 5 - *Intervenção militar já!?* Salmonela Urbana Cia (2015).

Fonte: Gazeta do Povo[18]. Foto de Jonathan Campos.

Fonte: Foto de Rodrigo Stori.

[18] MAROS, Angieli. **Intervenção teatral no Centro de Curitiba assusta e confunde pessoas**. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/intervencao-teatral-no-centro-de-curitiba-assusta-e-confunde-pessoas-7z8wak8rs9rd2u09m3m9kvfdm/. Acesso em: jul. 2021.

O artivismo está intrínseco à Lúcia-professora também. Em 2015, uma das intervenções do Salmonela Urbana Cia ocorreu durante uma greve dos professores na cidade de Curitiba[19]. Por cerca de quatro meses, 300 professoras/es de diversas cidades do Estado do Paraná permaneceram acampados em barracas, entre os dias 9 de fevereiro e o dia 9 de março e, depois, na segunda etapa, permaneceram de 25 de abril até o dia 9 de junho de 2015, quando se encerrou o protesto. O acampamento estava localizado na Praça Nossa Senhora de Salete, em frente ao Palácio do Iguaçu e à Assembleia Legislativa do Estado do Paraná (ALEP). O motivo da greve foi o reflexo do plano de sucateamento da educação pública, materializado numa série de medidas adotadas pelo governador Beto Richa (PSDB) que ameaçava conquistas históricas da categoria, como, por exemplo, as progressões e promoções atrasadas desde o ano anterior, pagamento de direitos trabalhistas aos professores PSS (contratos temporários), suspensão de programas e projetos educacionais, superlotação das salas de aula, falta de professores, sendo que centenas deles prestaram concurso público e não foram convocados, interrupção do programa de desenvolvimento educacional e das licenças especiais, ataque aos direitos previdenciários e a falta de recursos para manter as estruturas das escolas estaduais. Além da greve geral, a nossa intenção com a permanência no acampamento era barrar o encontro dos deputados na Assembleia Legislativa, onde iriam votar o “pacote de maldades” (conjunto de medidas enviadas pelo então governador Beto Richa à ALEP através dos projetos 001/2015, com a finalidade de rebaixar e cortar direitos históricos). O principal ponto desse pacote dizia respeito à previdência dos professores. O pretendido era apropriar-se de cerca de 8 bilhões da aposentadoria da classe para pagar benefícios. No dia 10 de fevereiro resistimos, pois os deputados chegaram dentro de um camburão e tentaram entrar pelos fundos, porém, barramos as entradas todas e ocupamos o plenário da Alep e não houve a votação porque a sessão foi suspensa e reconvocada para a tarde do dia 12 de fevereiro. Nesse dia, ocupamos os portões ao amanhecer e os deputados chegaram dentro de um camburão, cortaram a grade do prédio antigo da ALEP e

[19] Sobre a greve e o massacre dos professores do Paraná do dia 29 de abril de 2015, no governo Beto Richa, ver: ASSAD, Germano. **PM reprime protesto de professores em Curitiba e mais de 200 se ferem**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/politica/1430337175_476628.html. Acesso em: jun. 2021.

tentaram entrar, mas resistimos. Porém, no dia 29 de abril, a polícia militar, a mando de Beto Richa (PSDB), agiu com violência, jogando bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, bombas vindas de helicópteros e agressões com cassetetes, cercando-nos nos entornos da Praça Nossa Senhora de Salete. Essa praça, localizada no Centro Cívico da cidade de Curitiba, após o massacre dos professores, ficou conhecida como a Praça 29 de abril. Eu e meus colegas, fomos atingidos por balas de borracha, bombas de gás lacrimogêneo, surdez temporária e guardamos até hoje na memória marcas do cheiro do gás, do som das bombas, dos cassetetes e da imagem dos deputados saindo de dentro do camburão escoltados pela polícia armada.[20] Isso nos move, com a digna raiva pela justa causa amorosa[21].

Figura 6 - Placa da Praça Nossa Senhora de Salete com o nome trocado.

Fonte: *Frame* do vídeo *Fantasmas que me habitam* (Salmonela Urbana Cia).
Min. 2:55. Autor desconhecido.

MENOS BALA, MAIS GIZ

A Intervenção do Salmonela Urbana Cia nesse dia foi uma ação de denúncia

[20] GOZZI, Ricardo. **Após quase um mês parados, professores do Paraná encerram greve**. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/2015/03/professores-do-parana-encerram-greve-3096/. Acesso em: jul. 2021; APP SINDICATO. **Balanço das greves da educação do Paraná**. Disponível em: https://appsindicato.org.br/wp-content/uploads/2015/08/585.pdf. Acesso em: jul. 2021.
[21] Insígnia Zapatista.

simbólica que aconteceu na Praça Nossa Senhora de Salete, em frente à Assembleia Legislativa do Estado do Paraná e ao Palácio do Iguaçu. Consistiu numa caminhada das/os performers em câmera lenta, convidando todos que quisessem participar a juntar-se à ação de colar fitas adesivas na boca e carregar cartazes denunciando a falta de diálogo entre o Estado e os professores. No meio da caminhada, no entanto, iniciaram os ataques de bombas e a correria pela praça. Após esse dia fatídico, o coletivo realizou durante um ano, todos os dias 29 de cada mês, ações-intervenções em vários espaços da cidade de Curitiba. Essas ações mensais foram diversas, como, por exemplo: cartas escritas por pessoas que estavam no dia do massacre contando suas experiências sobre o dia trágico foram deixadas em locais públicos (moitas, bancos de praças, bancos de ônibus, catracas de ônibus) para serem encontradas por qualquer pessoa e endereçadas da seguinte maneira: "a você que me encontrou"; entrega de borrachas enroladas em papel de balas com frases sobre luta e resistência; quadros de giz com lições referentes à violência e à injustiça sofridas na referida greve; videoperformance *Os fantasmas que me habitam*[22], lançada nas redes sociais, contando a história do massacre pela perspectiva da praça; um "despacho" deixado em frente à Assembleia Legislativa contendo giz, livros, borrachas e pizza; jogo da memória face a face com a cara dos deputados que votaram contra os professores lançado nas redes sociais para imprimir e dar de presente etc.

[22] SALMONELA Urbana Cia. *Os fantasmas que me habitam*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V5wuIfJOSQI. Acesso em: jul. 2021.

Figuras 7 e 8 - Intervenção do Salmonela Urbana Cia, no dia 29 de abril de 2015.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Figuras 9, 10, 11 e 12 - *29 de abril – Jamais esqueceremos.* Algumas intervenções realizadas em dias 29 de cada mês do ano de 2015. Salmonela Urbana Cia.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Outras intervenções-denúncias foram realizadas pelo coletivo conforme acontecimentos ocorridos nesse contexto golpe-pós-golpe. Para exemplificar, *Lavando panelas na republiqueta das bananas* (2016), uma forma de escrache dos batedores de panelas que influenciaram e culminaram no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016[23]. O *Banquete da PEC 251*, como forma de denúncia e escrache sobre o banquete oferecido aos deputados pelo presidente interino pós-golpe, Michel Temer, em troca de votos para a PEC 521[24].

Figura 13 - *Lavando panelas na republiqueta das bananas* (2016). Salmonela Urbana Cia. Rua XV de Novembro – Curitiba.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

[23] Sobre o panelaço, ver: BOM DIA BRASIL. **'Panelaço' comemora aprovação do processo de impeachment**. Disponível em:http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/04/panelaco-comemora-aprovacao-do-processo-de-impeachment.html. Acesso em: out. 2021. Sobre o golpe 2016, ver: BRASIL DE FATO. **O golpe de 2016**: a porta para o desastre, por Dilma Rousseff. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff. Acesso em: out. 2021.

[24] Sobre o banquete da PEC, ver: CARAM, Bernardo. **Jantar em que Temer pediu apoio ao teto de gastos custou R$ 35 mil, diz Planalto**. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/jantar-em-que-temer-pediu-apoio-ao-teto-de-gastos-custou-r-35-mil-diz-planalto.ghtml. Acesso em: out. 2021.

Figuras 14, 15 - *Lavando panelas na republiqueta das bananas*. Salmonela Urbana Cia. 2016. Rua XV de Novembro – Curitiba.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Figuras 16, 17 - *Banquete da PEC 251.* Salmonela Urbana Cia. Curitiba – 2016, Rua XV de Novembro – Curitiba.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Acho importante, primeiramente, apresentar-me por meio de imagens das nossas ações artivistas, pois concebo esta tese também como ativismo-denúncia do que vejo por onde passo. E segundo, porque com base nessas práticas surgiu o desejo e a inquietação de me aprofundar no artivismo, não somente como denúncia, mas também para melhor compreender a sua eficácia/ineficácia ou fracasso. E,

pautada na pedagogia da experiência e pedagogia libertadora, entender-me enquanto sujeito condutor de meus passos no meu entorno e no mundo.

Estive presente em todas as ações que analiso no corpus, porque essa presença é protesto, uma forma de ser testemunha e estar com outra/os. Segundo Diana Taylor, em *¡Presente!* (2020), estar presente de diversas formas em cada uma das cenas que apresento, nessa proximidade enquanto participante nas lutas, nos cenários e nos encontros, converte-se num ponto de partida e de retorno.

> O que sabemos depende em parte de estar aí, interagindo com outros, inquietos pelas nossas suposições e certezas, por vezes forjando as condições de reconhecimento mútuo, confiança e solidariedade. É impossível pretender ser objetivo ou incorpóreo. A performance por si mesma, como marco e como um fazer, contribui para o significado. (TAYLOR, 2020, p. 29-30, tradução minha)

Uma das questões fundamentais que desembocaram no tema desta tese é o fato do artivismo ter sido apropriado por manifestações de direita fascista, como veremos no primeiro capítulo. Os líderes políticos se utilizam de ferramentas técnicas da performance-arte como é o caso, por exemplo, do uso do elemento estético e o uso da imagem como potência simbólica. Essas performances realizadas e proporcionadas por regimes hegemônicos cultivam e exploram o aspecto espectatorial da performance, o qual tende a operar de forma que o público a siga cegamente. E na contra-hegemonia, a operação é diferente,

> [...] as performances de revolta não se tratam de aparências, nem de espetáculos, mas de um fazer conjunto, de dividir desejos, de compartilhar a ampla gama de emoções que transitam em tempos turbulentos, ensaiando aquilo que significa justiça social entendida sob a perspectiva dos que estão abaixo. (FUENTES, 2020, p. 15, tradução minha)

Não há somente a performance da conduta dos políticos, mas também é possível observar performances que se apropriam de táticas artivistas, cujos propositores servem ao sistema hegemônico e manipulam as massas através de *fake news,* que agem em paralelo com a desinformação e com a falta de reflexão crítica, aparentando uma falsa ideia de luta contra corrupção e injustiça. Como é o caso dos já citados panelaços, ocorridos no Brasil em 2016, o *flashmob* da dança do impeachment, quando uma parcela da população foi influenciada pela grande mídia em prol dos interesses da elite brasileira.

Neste sentido, o que garante que o artivismo se caracterize por uma atitude que busca a justiça e a cidadania? O artivismo emancipa ou forma seguidores às cegas? Como distinguir práticas artivistas de performances realizada por discursos conservadores e hegemônicos que se apropriam de procedimentos artivistas? Por mais que essas ações se pareçam num primeiro momento, ao observar a forma de fazer e o contexto de cada prática – isso será possível no capitulo 1 – é plausível perceber que grupos reacionários de direita se apropriam e se utilizam de procedimentos provenientes do artivismo, mas não fazem artivismo, pois este se configura como um movimento artístico de resistência e rebelião contra a hegemonia e o poder. Essa questão provocativa me levou a pensar sobre modos de fazer e como pode operar um artivismo que não seja apenas denúncia e/ou propaganda, mas que proporcione a troca, a reflexão com base em um modo de fazer coletivo. Sendo assim, a forma de participação está imbricada na emancipação e na política e opera como norteadora de aspectos pedagógicos.

Fazemos artivismo pelo desassossego, por querer transformar o mundo, lutar por justiça, por direitos para todas e todos, por cidadania. Acredito que essa mudança pode acontecer com emancipação individual e social e por meio da troca entre sujeitos e reflexão crítica sobre a realidade. Desse entre-lugar artista-professora-ativista abordo como tema central desta tese as possíveis implicações pedagógicas nas performances artivistas. As palavras-chave que me movem durante esse trajeto são: pedagogia da performance, experiência, participação, ruptura e artivismo.

A minha hipótese é a de que o artivismo é em si uma prática pedagógica porque supõe linguagens e opções estéticas que, tal como a ciência da pedagogia, também são práticas educativas que têm métodos de ensino-aprendizagem dentro do terreno das artes com as suas ferramentas estéticas.

Proponho, nesta tese, o termo ARTIVISMO DA PROXIMIDADE, conceito criado a partir de alguns aspectos de teorias que serão discutidas e analisadas (estética relacional e estética da participação) no primeiro capítulo, que consiste na construção de formas de organização para realizar um **programa**[25] que abarque

[25] Conjunto de informações que as pessoas explicitam ao fazer o programa. Suas/seus fazedoras/es buscam considerar que sua intenção está implícita no que diz sobre o que faz. Em ações que não possuem programas declarados por artistas, é possível analisá-lo, observando a ação, o contexto da ação, o histórico de quem o propõe, o local onde está inserido social, geográfica, política e

questões políticas e sociais construído por todas as subjetividades presentes na ação. Ou seja, o artivismo da proximidade acontece durante a **construção de um modo de fazer coletivo,** na tentativa de uma criação democrática de algo em prol de alguma denúncia de injustiça ou na busca por romper com opressões. Para fazer valer a intenção[26] democrática, é fundamental abarcar o dissenso, mas, ao mesmo tempo, para que as demandas advindas das subjetividades não fiquem no campo dos individualismos sem consciência política, como as artes entretenimento, por exemplo, é necessária uma condução por meio de dispositivos que possibilitem o direcionamento a reflexões sociais. Os processos gerados pelo artivismo da proximidade buscam que os sujeitos participem das ações tendo como enfoque o processo de desenvolvimento da sua autonomia e emancipação pessoal e social, com vistas à contribuição de uma transformação social e política. O artivismo da proximidade é uma forma artística que atua numa dimensão de proximidade, minoritária ou em pequenos grupos, pois ao buscar a construção de um modo de fazer com aquela comunidade temporária, é necessário um espaço e a construção de um ambiente de iminência e para que todas as pessoas participantes da ação artivista – com todas as suas diferenças – tenham espaço para falar/agir seu ponto de vista sobre assuntos/temas que possam surgir durante o acontecimento. Ou seja, o seu público trabalha numa escala menor, para que, de fato, haja proximidade a fim de que ocorram relações interpessoais ao criar modos de se auto-organizar para fazer algo junto. Por meio de procedimentos que buscam provocar conhecimento de si e de seu contexto, as/os participantes desenvolvem a capacidade de reflexão crítica, a autonomia e agência em sua vida e entorno e, assim, a geração de novas formas cognitivas de criar mundos e relacionar-se com eles. Esses procedimentos são pautados em proposições, exercícios e jogos com variadas formas de participação cuja intenção é, justamente, a produção de modos de fazer coletivos que criem rupturas com os modos de fazer estabelecidos nas instituições e locais

---

historicamente. Essa noção de programa dialoga com o conceito de programa da performer e professora Eleonora Fabião, o qual será explicitado no capítulo 1.

[26] Intencionalidade é um dos principais temas da filosofia política do século XX, porém, ao utilizar os termos intenção e intencionalidade não me refiro aos conceitos filosófico e fenomenológico, mas ao fato de se ter uma clareza, um objetivo ao se realizar uma ação, um propósito muitas vezes descrito e declarado nos programas das performances ou nos planos de ensino, outras não. A intenção pode ser observada pelas ações no decorrer do processo. Funciona como sinônimo de objetivo, mas prefiro o termo primeiro, pois o considero como um objetivo maior, impossível de ser mensurado.

que acabam, por meio de lógicas estabelecidas, por fomentar alguma forma de opressão e/ou injustiça social.

Em relação aos procedimentos, não pretendo formular um método com exercícios e jogos e nem me aprofundar em cada um deles como técnica, pois acredito que cada ação performática requer procedimentos específicos intrínsecos a ela. Porém, alguns deles aparecem reiteradamente nos capítulos, pois são jogos e atividades que servem como arcabouço para o desenvolvimento da emancipação pessoal, que poderá fomentar possível crítica e ruptura com injustiças e opressões. São eles: 1) meditação e outras formas de técnicas para autoconhecimento; 2) trabalho com a presença física; 3) a escuta, para a relação consigo e com o outro; 4) a desnaturalização do olhar objetivando a criação de fissuras para intervir no real; 5) jogos relacionais com pessoas, objetos e coisas, dentre muitos outros tipos de procedimentos e programas criados em função de cada processo.

Meditação e respiração (*pranayamas*[27]) são base para o meu trabalho enquanto performer e professora[28]. Meditar e respirar são exercícios e ações que trazem para o aqui e agora, ampliando a presença e a consciência do corpo, dos pensamentos e do espaço. A autoconsciência e autopercepção ampliam o autoconhecimento, o que opera no trabalho de emancipação**.** O exercício da escuta (de si e do outro/fora) requer pausa. A pausa inicia-se no silenciar de si mesmo, no corpo, nos sons dentro e fora, que vai até à escuta do outro, possibilitando um olhar e sentir expandido do que acontece no aqui e agora comigo e com o outro, cultivando a arte do encontro e ampliando o ato de estar e criar junto no tempo e espaço.

Os exercícios que se seguem de desnaturalização do olhar, os jogos de relação e outros jogos são formas de meditações ativas. Pois os exercícios da desnaturalização agem – assim como a passagem da percepção grosseira (utilidade) para a sutil (relação intensa e profunda com as coisas) – como desautomatização de ações realizadas com pouca consciência corporal e física, bem como desautomatizar o olhar viciado em significados de utilidade às coisas.

---

[27] *Pranayama* é o termo utilizado na Yoga que se refere ao método de "controle da respiração", que faz circular a energia vital por todo o corpo.

[28] Essas noções e procedimentos estão calcadas na minha prática de meditação e Yoga, na qual busco ir além das sensações físicas e emoções grosseiras para entrar em contato com o que há de mais profundo e sutil em meu corpo e pensamento. E assim, expando essa percepção de mim para o entorno quando entro em contato com o mundo e contexto.

Conhecer-se a si mesmo possibilita ao indivíduo adquirir autonomia para a criação e organização de formas de fazer subjetivas e diferentes das ditadas pelas regras estabelecidas pelo *status quo,* rompendo, assim, com os discursos e modos de ser/fazer hegemônicos. Esses exercícios, ao se propor a desnaturalização/desautomatizacão, provocam a criação de modos de fazer que podem possibilitar a transformação de padrões de pensamentos e a ampliação de percepção abrindo terreno para novas formas cognitivas de criar. A consciência da presença de si é expandida para a consciência da presença de si no (agir/fazer/criar) mundo. Esses exercícios são experiências individuais, mas em relação com o outro. A experiência é um lugar de encontro ou uma relação com algo que se experimenta. "Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação" (BONDÍA, 2002, p. 26)[29]. O jogo relacional objetiva que os jogadores, rompam com as noções de utilidade dos objetos e passem a manipulá-los, vê-los e senti-los diferente do que o de costume, e experimentar outras maneiras de movimentar a partir do objeto e do externo, possibilitando, também, novas formas de agir e fazer no mundo/contexto.

Há centenas de noções do termo **performance**, que variam conforme diferentes contextos. As trajetórias são muitas e os âmbitos de circulação são distintos. Para alguns o conceito de performance surge das artes visuais, outros o colocam em relação ao teatro e há, ainda, os que defendem que a performance surge da vida cotidiana, iluminando sistemas sociais normativos e ocasionalmente repressivos (TAYLOR, 2011).

As práticas de performance mudam tanto como a sua finalidade, às vezes artística, outras políticas ou ritual. O importante é ressaltar que a performance surge de várias práticas artísticas, porém transcende seus limites, combina muitos elementos para criar algo inesperado, chocante, chamativo (TAYLOR, 2011, p. 11). Em outras palavras, como afirma Ileana Diéguez Caballero (2014), há teatralidades em cena dos espaços sociais, fora da arte: é a teatralidade como corpo expandido além da arte, na qual se incorporam estratégias teatrais às análises das representações sociais, isto posto, o "grande ator político dirige o real por meio do imaginário" (BALANDIER apud CABALLERO DIÉGUEZ, 2014, p. 41).

[29] O conceito de experiência será abordado mais detalhadamente no Capítulo 1.

Sendo assim, as performances artivistas se configuram não somente como as performances de protesto político nas ruas, e nem apenas como performance arte, mas também como aulas e *workshops* de performance. Isso posto, essas noções de campos diversos também perpassam a minha experiência-arte-vida-tese, em que as práticas escolhidas para análise serão bastante variadas e advindas de diversos campos da performance, cujo enfoque está dividido em: 1) cursos e *workshops* ou aulas de performance; 2) práticas performativas realizadas em movimentos sociais e/ou como formas de protesto, em manifestações e ocupações na cidade de Curitiba; 3) Performances artísticas realizadas em espaços artísticos, festivais ou dentro do campo de instituições de arte.

Forma/ Estrutura da tese

Em relação às formas possíveis de leitura desta tese, a princípio deve-se ler o primeiro capítulo, os capítulos a seguir podem ser lidos de forma avulsa e aleatória, sem apresentar uma ordem específica. Neles estão as análises das práticas (por mim vivenciadas enquanto professora, artista e participante) e a pesquisa de seus aspectos pedagógicos. De forma semi-avulsa, durante todos os capítulos, a qualquer momento, no meio do texto utilizarei box-denúncia, que são formas de *links* que estabelecem relações de formas variadas com o que está sendo falado.

No primeiro capítulo, intitulado “Artivismo: aspectos pedagógicos em práticas artivistas”, faço uma breve contextualização teórica em que apresento minhas noções norteadoras sobre os conceitos de artivismo, pedagogia, performance e participação. Durante essa explanação teórica descrevo brevemente algumas performances artivistas da contemporaneidade, a título de ilustração dos temas tratados, bem como a problematização e discussão sobre alguns aspectos e contradições encontradas na fricção entre o contexto geográfico e temporal com as teorias abordadas.

No capítulo 2, “Participação, artivismo e a experiência pedagógica da performance”, analiso duas performances que assisti e participei durante meu período de estudante de doutorado, e que trouxeram reflexões sobre tipos diversos de artivismos: *Taller* (2019), do Coletivo Funciones Patrióticas da Argentina e

Performance/not performance de Alexandre del Re (Chile) que aconteceu durante o Festival de Teatro de Curitiba, em 2019. Artivismo presente em performances-arte, ou seja, performances realizadas por artistas dentro do circuito das artes, cujas formas de propostas de participação de todas as pessoas presentes provocam investigação de modos de fazer coletivamente e de responsabilidade da conduta e do comportamento nas ações do aqui e agora, e um chamado para agência e posicionamento com consciência e ética na arte e na vida.

No capítulo 3, intitulado *Práticas pedagógicas em cursos e workshops e performance artivista*, farei um relato e análise dos aspectos pedagógicos implicados nos modos de fazer artivistas de três práticas minhas e análise de duas nas quais participo enquanto professora-performer: 3.1) "DO ARTIVISMO DA VIGÍLIA LULA LIVRE A COMUNIDADES DIVERSAS:*DE/PARA: CONSTELAÇÕES OCUPADAS PELOS AFETOS NUMA CIDADE FRIA QUE RESISTE* (2018-2019)" que teve início a partir de desassossegos durante o projeto de extensão *Práticas e processos de performances e intervenções em espaços diversos*, em que eu era coordenadora e performer pela UNESPAR, em parceria com o coletivo Salmonela Urbana Cia. Essa performance, que surgiu do projeto de extensão, teve início na Vigília Lula Livre[30] e foi para diversos espaços e comunidades da cidade de Curitiba (UTFPR, Ocupação indígena, P. ARTE, Praça Rui Barbosa, Livraria Vertov, Instituto Paranaense dos Cegos)[31]. Além da análise das implicações pedagógicas, abordarei questões que surgiram durante o processo, tais como: relação/fricção estética e política, lugar de fala e lugar de escuta, a arte como produção de modo de organização, questões relacionadas às formas de participação, como a abertura para cocriação e o problema político das *fake news*, dentre outros. 3.2) "YUYACHKANI: NARRATIVAS PLURAIS DA HISTÓRIA - EXPERIÊNCIA POLÍTICA E PEDAGÓGICA DAS COMUNIDADES". Além de práticas enquanto professora e artista, analisarei uma vivência do laboratório teatral que realizei junto com o Grupo de Teatro Yuyachkani, que aconteceu em Lima em 2019, no Peru. Trata-se do 11º *Laboratorio abierto pedagógico Yuyachkani 2019*. Faço um relato enquanto participante testemunha do laboratório e analiso os aspectos pedagógicos e artivistas desse encontro que

[30] A Vigília Lula livre consistiu na ação da permanência de pessoas 24 horas por dia durante 580 dias, ou seja, todo o período em que o ex-presidente Lula ficou preso na Polícia Federal do bairro de Santa Cândida na cidade de Curitiba, em 2018 e 2019. A sua forma de construção e funcionamento será relatada no capítulo específico em que falarei sobre essa ação.

[31] Situarei esses espaços em 3.3.

considero uma grande performance social. Essa prática amplia a noção e a aprendizagem em relação à construção histórica e à reflexão do contexto social e político do Brasil para o contexto latino-americano, tendo em vista que as/os participantes vieram de diversos países da América Latina e a proposta da oficina era criar narrativas de testemunhos de suas histórias em contexto. Aqui abordarei questões referentes a pedagogias-participação e performatividade; a subjetividades, trocas e emancipação; a narrativas plurais da história. 3.3) Em "MUDANÇA DE RUMOS - O DESAFIO PANDÊMICO DE PRÁTICAS DE PERFORMANCE ARTIVISTA EM MEIO REMOTO: UM PROTESTO E UMA AULA", trato de um processo de criação de performance artivista no meio remoto que propus aos estudantes da disciplina Estudos da Performance, na qual sou professora, durante a pandemia de COVID-19, em 2020-2021. Falarei sobre um processo de prática artivista realizada dentro do contexto de aula remota em razão da pandemia de coronavírus. Meu intuito não é me aprofundar no que podemos chamar de "artivismo em rede", porém, problematizarei algumas questões inerentes a uma prática artivista em rede, justamente pela contradição intrínseca a ela no que tange a ação política que busca criar rupturas nos sistemas e considerando o espaço virtual um espaço de controle e vigilância absolutos. Levantarei algumas características que considero imprescindíveis para pensar uma prática de performance e seus elementos fundantes e farei uma reflexão sobre possibilidades e dificuldades para trabalhar esses elementos de forma virtual, da realização de uma pedagogia de performances artivista no meio remoto, bem como as suas contradições nesses espaços vigiados de participação.

Mais do que a apresentação de uma metodologia da pedagogia do artivismo, o objetivo é analisar como cada uma dessas práticas operam para que haja aprendizagem e troca e isso está relacionado à forma de participação que cada um desses artivismos propõe. Para tal, é importante analisar quais os procedimentos utilizados em cada performance na intenção de provocar pensamento crítico, experiência e ensino-aprendizagem por meio da troca e construção da obra proposta em processo.

Todas as ações escolhidas como objeto de análise/relato produzem mais situações do que objetos, e não importam tanto os resultados, mas a

intenção/objetivo. Elas estão relacionadas e se aproximam de alguns modelos de práticas pedagógicas: educação libertadora e pedagogia da experiência.

Indiferentemente de seu formato, todas elas (aula de performance, obra performática ou performance de protesto em manifestação na rua) viabilizam determinados valores da pedagogia que são intrínsecos ao seu modo de operar: na relação entre artista-público ou professor-aluno, nas diversas formas de tipos de ensino ou formato da exposição da obra/ação. Por exemplo, uma performance de denúncia, criada por um/a artista ou coletivo e pronta para ser "assistida" por um público que pouco ou nada participa, pode ser aproximada de uma didática de aula em que o/a professor/a ensina o conteúdo que sabe para o aluno que não sabe, ou, ao contrário disso, tanto a ação performática quanto a aula podem ter uma relação mais horizontal e dialógica entre todos os participantes (professor/a–aluno/a, artista/público), chegando ao ponto de romper com essas barreiras dicotômicas entre um e outro.

Todas as práticas artivistas analisadas nesses capítulos são propostas de ação que provocam modos de se organizar coletivamente e, assim, a tentativa de criar/fazer democraticamente algo em comum rompe com as formas estabelecidas de fazer social e político. Sobre esses assuntos, utilizo como base teórica principal: Diana Taylor (2011, 2013; 2020), Claire Bishop (2016), Nicolas Bourriaud (2011), Marcelo Expósito (2018), Paulo Freire (2019), Jorge Larossa Bondía (2002).

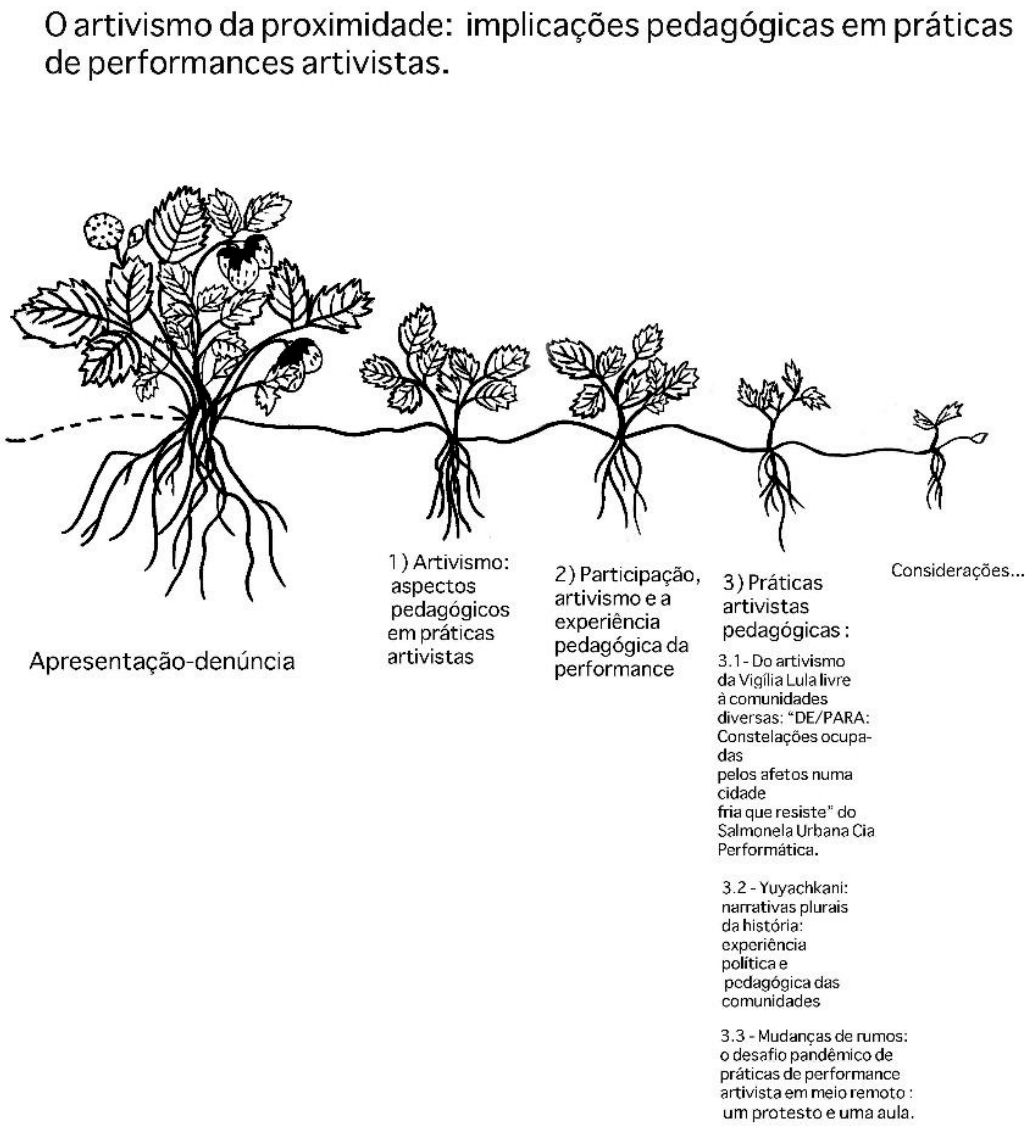
As perguntas que orientam minha pesquisa surgiram dessas práticas, tendo em vista que a pesquisa é processo, e a construção entre prática e teoria se dá de forma *radicante.* Assim, em cada capítulo surgem perguntas específicas com base na especificidade de cada prática. Dentre várias questões, além de analisar como se dá a forma de participação e como acontece a "aprendizagem", problematizarei se basta apenas a relação e a troca de afeto sem um elemento ou dispositivo que provoque uma discussão de âmbito social e político. Essa questão pauta-se no fato de que é possível observar troca de afetos e participação em performances de entretenimento também. Neste sentido, vou refletir se apenas a participação e o afeto bastam, contextualizando com o momento histórico no qual o fascismo se apropriou de formas artísticas e paralelamente utiliza estratégias de manipulação como as *fake news* utilizadas para formação de opinião e de pensamento da cultura. Com base nisso, levanto as questões: Como acessar o pensamento crítico em

relação à vida e ao entorno político e social em uma ação artística? É necessário acessar a reflexão crítica no que tange a si e ao entorno político e social para configurar artivismo? Quem acessa é somente a pessoa que propõe ou aquela que participa também pode acessar?

Outra questão é: o ideal do artivismo tem alcançado seus objetivos em relação a transformar realidades ou consciências? Intenção – pedagogia – transformação (emancipação) – ética – política. Com base nessa questão de difícil resposta, levantarei algumas contradições do artivismo, trazendo os problemas do analfabetismo político na era da *fake news*.

Segue, abaixo, a ilustração da cartografia radicante de minha tese.

Figura 18 - Cartografia radicante.



Fonte: Ilustração de Silvia da Silva (2022).

1 ARTIVISMO: ASPECTOS PEDAGÓGICOS EM PRÁTICAS ARTIVISTAS

Parto da minha experiência como performer e professora da disciplina Estudos da Performance para afirmar que considero a performance-arte uma grande potência pedagógica e acredito que especificamente o artivismo pode ser um disparador pedagógico voltado para um fazer mais responsável e ético na educação. Educação pode servir como utilidade para contemplar as mais diversas concepções políticas e ideológicas. Os seus realizadores podem ter consciência ou não dos seus modos de fazer educação.

Pedagogia

Segundo Maria Amélia do Rosário Franco (2016, p. 2), “há práticas docentes construídas sem a perspectiva pedagógica, num agir mecânico que desconsidera a construção do humano”. Para a autora, nas práticas pedagógicas há a mediação do humano e não a sua submissão a um artefato técnico previamente construído. Franco, inspirada em Wilfred Carr (1996), fala da possibilidade de diferenciar as práticas educativas boas ou indiferentes e más. Ela distingue a prática tecida pedagogicamente, que vê como práxis, de outra tecnologicamente medida que considera má, e a identifica como *poiesis*. Segundo Carr (1996), a *poiesis* é uma forma de saber fazer não reflexivo e práxis é uma ação reflexiva.

Quando há uma intenção clara e consciente que direcione o planejamento das ações, entramos no campo da pedagogia. Neste sentido, o que me interessa nesta pesquisa é uma pedagogia que tenha como intuito a transformação no nível cognitivo, político e social em realidades diversas. Por esse motivo, é importante aqui aproximar os campos da pedagogia, performance e o artivismo. A performance, conforme afirma Diana Taylor, é tanto um objeto/processo de análise quanto uma lente metodológica, como uma epistemologia, um modo de conhecer e transmitir conhecimento. Com base no artivismo contemporâneo e seus objetivos podemos explanar pontos essenciais que serão perseguidos pela/o artivista enquanto intenção pedagógica por meio do *modus operandi* performance. Como, por

exemplo, sua proposição para, segundo Manuel Delgado, criar ferramentas cognitivas para provocar os sujeitos políticos a transformar realidades e consciências. Os aspectos do artivismo que interessam são aqueles formulados como objetivos inerentes a um projeto pedagógico artivista que permeia todas as práticas e didáticas de performances. Ou seja, uma pedagogia do artivismo tem como objetivo a transformação política e social e existem diversas didáticas ou formas/modos de se fazer isso que podem ser observadas nos programas.

Segundo Fabião (2013), a performance é metódica porque é calculada e pensada conceitualmente. Ela não é previamente ensaiada, porém não é improvisada, mas cria-se um programa para ela. Esta é uma noção fundamental no pensamento de performance para Fabião, pois o programa cria corpos em todos os envolvidos, e anuncia que corpos são sistemas relacionais abertos, no qual o performer quem cria o programa é um criador de corpos individuais e coletivos, públicos e privados (FABIÃO, 2013, p. 62). Em diálogo com Fabião, nas performances artivistas, o programa é uma ação pensada e programada por um/a artista/professor/a o qual procura perseguir um objetivo. O programa pode ser declarado ou não pelo/a propositor/a, porém é possível enxergá-lo ao observar como acontecem as ações no decorrer da prática. Esses programas de performances realizam práticas com grupo de participantes/estudantes por meio de uma pedagogia relacional. Sendo assim, o programa não é fixo, mas aberto à participação, construído e transformado durante o seu fazer. Esse programa é regido pela intenção de fomentar questões políticas e sociais.

As práticas artivistas selecionadas para a presente pesquisa dialogam com alguns aspectos de pedagogias já existentes e que me interessam aqui: pedagogia da autonomia de Paulo Freire, a pedagogia de Jacotot explanado por Rancière e a pedagogia da experiência de Larossa Bondía inspirada em Walter Benjamin.

Para iniciar a reflexão desta pesquisa, considero pedagogia um campo do conhecimento que envolve responsabilidade, ética e empatia perante si mesmo e as pessoas que compõem uma comunidade ou sociedade, cuja função é encontrar estratégias e técnicas de emancipação por meio da intencionalidade das suas ações e práticas, bem como dos modos de trocas de experiências e relações. Falo do lugar de professora-artista, mas acredito que essas trocas pedagógicas podem estar não somente em espaços formais e institucionais de educação, mas em campos

diversos da sociedade, tais como cultura, arte e meios de comunicação. O programa que definirá se a concepção pedagógica servirá para uma emancipação individual ou social ou se é condizente com o sistema inerente à formação de pessoas que se instruam para ocupar o mercado de trabalho.

Neste sentido, o artivismo também dependerá da intenção contida no programa da artista ou professora-artista propositora. Muitas vezes não há uma programação clara sobre o fazer ou objetivos de cunho neoliberal e conservador[32], e isso definirá se é uma performance artivista que servirá para emancipação ou uma performance que quer se apropriar do artivismo para manter o *status quo* ou se servirá à ideologia fascista.

O artivismo educa e por isso o defendo como uma forma de pedagogia porque utiliza a estética e as linguagens artísticas para gerar modos de fazer (metodologias/procedimentos/programas) com uma intenção, por isso ele é potente para o campo da educação, pois ele educa.

> A pedagogia impõe um filtro de significado à multiplicidade de práticas que ocorrem na vida das pessoas [...] Reitera-se assim, Pedagogia como prática social, que oferece/impõe/propõe/indica uma direção de sentido às práticas que ocorrem na sociedade realçando seu caráter eminentemente político. (FRANCO, 2016, p. 6)

Sendo assim, considero intrínseco a uma pedagogia com comprometimento político e social, ou o artivismo da proximidade, um programa da performance de uma ação na qual as pessoas participem da construção do pensamento e que reflitam sobre si e sobre o contexto para que se emancipem intelectual e socialmente. Todas as ações possuem um programa que regerá as trocas nelas contidas. Nesse programa está explícito um desejo de ruptura com injustiças e opressões através da emancipação e reflexão crítica que pode fomentar autonomia e buscar novas formas de pensar e agir no mundo. Esse programa político e social pode ser estabelecido através de dispositivos diversos, como por exemplo, cartas escritas por grupos de pessoas oprimidas; escolha do local onde ocorrerá a ação ser o protagonista que poderá norteá-la (ex: um pelourinho ou um local onde ocorreu um feminicídio); um objeto ou música que simbolize rebeldia etc. Ao elaborar ações artivistas, há um direcionamento imposto enquanto atividade no qual a/o aluno/público experimentará por meio de sua receptividade. No decorrer do

[32] Isso será exemplificado mais à frente neste capítulo.

processo é importante que o receptor atue e que esse papel de atividade e passividade entre professor/aluno ou artista/público seja uma relação dialógica e horizontal.

Considerando que as inteligências são equivalentes, o processo de emancipação ocorre pelo fato da/o aluna/o, com seu próprio esforço refletir sobre o seu lugar no mundo em relação ao contexto em que vive, pela compreensão das diferenças, a consciência de si e do mundo para, a partir de então, criar suas próprias ferramentas cognitivas para a transformação de mundos jogando junto ao mestre e artista.

Refletir sobre esse programa requer discutir o papel e o lugar da troca inerente a um processo pedagógico emancipatório calcado nas performances artivistas que aqui são analisadas. Pois, para ter uma intenção é preciso uma propositora responsável por ela, então, em que medida a propositora deve interferir no processo para que ele não se desconfigure enquanto troca?

Neste sentido, para que a troca seja efetiva, a proposição prática ou programa/procedimento metodológico acaba sendo modificado durante o seu processo, e isso requer um bom grau de abertura, escuta e passividade para deixar que algo aconteça e, assim, a pessoa/grupo propositora saia do papel hierárquico de superioridade o qual pressupõe o controle do saber. É importante ressaltar que essa passividade não significa neutralidade, sujeição e acatamento total de proposta, mas abertura e escuta para a relação e diálogo para construir junto com a proposição do outro. Por isso, ao lado dessa passividade receptiva, para Paulo Freire, é preciso autoridade, porque mesmo que tenhamos a mesma capacidade para aprender, socialmente vivemos num mundo desigual, e então igualdade social não existe de um modo abstrato e genérico, por isso é preciso buscá-la porque não há as mesmas oportunidades de acesso ao conhecimento e às culturas. Assim, muitas vozes são abafadas e nem sequer estão contidas dentro de um repertório cultural.

Isto posto, lidar com a autoridade requer uma disponibilidade e abertura para ouvir o outro para, com base em uma experiência, deixar-se levar, para reinventar seu próprio processo enquanto propositora, por isso o grau de controle deve ser mínimo e às vezes nenhum:

> [...] será prática pedagógica quando incorpora a reflexão continua e coletiva, de forma a assegurar que a intencionalidade proposta é disponibilizada a todos: será pedagógica à medida que buscar a construção de práticas que garantam que os encaminhamentos propostos pelas intencionalidades possam ser realizados. (FRANCO, 2016, p. 3)

Esse direcionamento ou intencionalidade contida na autoridade da propositora, seja por meio de suas ações ou até mesmo por dispositivos escolhidos que façam gerar esse direcionamento, é o que difere uma performance apenas artística e sem preocupação e definição política de uma performance artivista, que queira ser democrática, abraçando as diferenças, mas, ao mesmo tempo, preocupada com uma reflexão política e social.

Neste sentido, diversas noções contemporâneas de artivismo contemplam essa reflexão, já que suas mais variadas formas de fazer aspiram novas formas de questionar por meio de práticas que têm como objetivo a criação de novas ferramentas cognitivas como meios de transformação de mundos e realidades.

Assim como existem práticas docentes regidas por uma forma de saber fazer não reflexiva, há as que são realizadas por meio da reflexão sobre uma intenção pedagógica. No campo das artes e especificamente na performance arte, também podemos nos deparar com essa situação. Há técnica como produto humano e técnica como produtora do humano. Fazendo um paralelo com o conceito da pedagogia do oprimido de Paulo Freire (2019), o ensino voltado aos interesses do mercado, como a educação bancária, é um ensino que considera o aprendiz como um produto humano, o que difere de uma pedagogia de produção do humano, cujo intuito é a emancipação intelectual e social porque provoca a reflexão ética e política dos seres e seus lugares no mundo.

O artivismo da proximidade é produtor do humano, cujas ações estão voltadas à transformação e proporcionam terreno para emancipação para que todos os participantes possam criar ferramentas cognitivas e assim autotransformar em relação aos outros e ao contexto – por isso, a aproximação do artivismo com a pedagogia. Podemos observar no artivismo diversas implicações pedagógicas inerentes a ele.

É importante considerar critérios éticos, sociais e políticos, e não apenas estéticos, ao realizar uma prática artística e pedagógica. A arte artivista considera todas/os as/os envolvidas/os como artistas e reflete sobre o seu fazer; por outro lado, há arte que segue receitas prontas sem reflexividade.

Considero o artivismo uma esfera das artes em que há uma intenção principal e por isso defendo a possibilidade do artivismo ser utilizado como uma pedagogia específica, com suas ferramentas (procedimentos e técnicas) advindas do campo das artes e estética, para efetivar a transformação de mundos.

Conforme disse anteriormente, três pedagogos me inspiram a pensar a pedagogia da performance artivista: Paulo Freire e a sua pedagogia da autonomia, Joseph Jacotot e sua experiência com a pedagogia universal, discutida por Rancière em *Mestre ignorante*, e Jorge Larossa Bondía e a pedagogia da experiência. A pedagogia concebida e experimentada por cada um deles relaciona-se com seus contextos políticos e históricos. Apesar das diferenças entre os autores, todos trabalham em busca da emancipação, da igualdade e pelo enaltecimento das subjetividades no processo de aprendizagem.

A pedagogia da experiência

Jorge Larossa Bondía (2002) e sua pedagogia da experiência explora uma possibilidade existencial e estética para pensar a educação baseada na experiência e no sentido. Ao contrário das práticas que seguem o pensamento racional em que prevalece o cálculo e o argumento, a pedagogia da experiência enfoca o dar sentido ao que somos e ao que nos acontece quando algo nos toca.

Para Bondía, a experiência é cada vez mais rara devido ao excesso de informação que compromete nossas possibilidades de experienciar. Primeiro é nos dada informação para que depois opinemos sobre as coisas, e tudo isso em curto tempo, impossibilitando uma reflexão mais profunda e orgânica sobre as coisas. O tempo é usado como um valor ou como uma mercadoria, já que o sujeito tem que seguir o passo veloz do que se passa. Para que haja experiência, ou seja, a possibilidade de que algo nos aconteça, é necessário um gesto de interrupção, parar para pensar, para olhar, escutar mais devagar, para sentir mais devagar, demorar nos detalhes, aprender a lentidão, cultivar a arte do encontro e suspender a opinião, a vontade e o automatismo da ação. O sujeito da experiência é um lugar aonde chegam as coisas e, ao receber essas coisas, o sujeito dá lugar a elas. Ou seja, os acontecimentos têm lugar nesse sujeito aberto à experiência.

O sujeito da experiência se define por sua receptividade e disponibilidade e abertura e, para isso, é preciso estar passivo, ou seja, em vez de sua atividade, uma passividade feita de paixão, como uma disponibilidade fundamental, uma abertura essencial.

A experiência é um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical “per” significa perigo, e “per” a ideia de travessia. A palavra *performance* tem alguns mesmos radicais da palavra *experiência*, pois é processo, e é perigo, já que o risco está amplamente embutido nas ações de performance devido à abertura ao público e sai dos locais cômodos da arte (galerias, museus e teatros). O sujeito da experiência não permanece sempre em pé, ereto, seguro de si mesmo, um sujeito que alcança tudo o que se propõe ou se apodera daquilo que quer, não um sujeito definido pelos seus sucessos ou poderes, “mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo do que faz experiência dele se apodera” (BONDÍA, 2002, p. 24). Somente o sujeito da experiência está disposto a passar por sua própria transformação.

Neste sentido e sob esse aspecto, interessa-me pensar os sujeitos de uma pedagogia do artivismo. Pois, para se transformar, é necessária a experiência que provém da passividade e disponibilidade para as relações, interromper e suspender a atividade com a premissa de igualdade de inteligências entre todos os envolvidos. Uma pedagogia preocupada com a emancipação individual e social considera a experiência fundamental, pois é necessário que se reflita sobre a prática para ir se transformando conforme o seu fazer. É importante partir da premissa de que, como dizia Paulo Freire, ninguém é superior a ninguém, ou seja, há uma igualdade das inteligências, no sentido de que todas as pessoas são capazes e têm vocação para aprender. Então, o modo de participação é o medidor para compreender as implicações pedagógicas, o quê e de que forma opera a relação de aprendizagem e a troca na performance artivista.

Compartilho esses aspectos concebidos pela pedagogia da experiência delineados por Larossa Bondía, pois nas performances artivistas preocupadas por ampliar um terreno desconhecido ao que tange o conhecimento de si e do contexto e abrir novas percepções, concepções e, assim, criar formas de relações e de vida, é preciso que o sujeito silencie e ouça o mundo ou deixe-se afetar profundamente para que a mudança seja genuína e particular. As experiências, neste caso, serão

advindas das trocas estabelecidas durante o fazer pedagógico ou performativo. Por isso, por mais que haja uma proposição, assumir a falta de controle e a imprevisibilidade sobre o que vai acontecer é a porta de abertura para que a experiência aconteça. Para que haja essa troca, é necessário romper/interromper com o fluxo/ordem estabelecido na situação específica no aqui agora, e, por conseguinte, as fronteiras entre o que conhecemos sobre o papel de professor/a e aluno, artista e público são borradas, ou melhor, explodidas.

Segundo Jacques Rancière, em *O mestre ignorante* (2018), Joseph Jacotot, no século XIX, falava que o mestre ensina o que não sabe e que o ignorante aprende o que precisa. Ele estava nesse terreno da pedagogia da experiência, pois, pela sua história de vida e suas memórias, ferramentas e contexto, estabeleceu relações com o mundo engendrando um conhecimento genuíno sobre o seu próprio fazer. Como essa aprendizagem por meio da experiência acontece foi investigado no decorrer da pesquisa em diálogo com o corpus selecionado.

O saber da experiência é um saber subjetivo, relativo, contingente e pessoal. Uma pedagogia do artivismo valoriza as subjetividades inerentes às relações de troca e do trabalho relacional. Nas relações de troca há uma premissa de igualdade, e igualdade existe porque há diferença. Segundo Kohan, em seu artigo: *Paulo Freire e o valor da igualdade em educação* (2019), para Freire, aceitar as diferenças é uma condição para a escuta do outro, pois considerar seu pensamento como o único certo, ou pensar que a gramática dominante e a única aceitável, implica desprezar o outro, em vez de escutá-lo. Um dos objetivos da pedagogia do oprimido é a igualdade entre os diferentes, pois não há princípio de igualdade, ela é desigual em diversas instâncias: política, econômica, social, cultural, educacional – então, busca-se a igualdade para que haja uma sociedade menos desigual.

Por isso, um dos objetivos de sua pedagogia do oprimido é buscar essa igualdade por meio da emancipação social. Para que ocorra essa emancipação social, primeiramente acontece um trabalho subjetivo no qual a cada participante é proposta uma experiência de autoconhecimento de si e, a partir de então, relacionar-se com o contexto e entorno e com essa troca, possibilitar o olhar mais ampliado para o mundo que a/o cerca e a possível emancipação social. Ou seja, essa emancipação social ocorre a princípio pela subjetividade de cada indivíduo e

depois pela troca entre todas/os as/os participantes do processo.[33] Se quem educa já sabe o saber que é preciso conhecer para a emancipação de quem está sendo educado, poderíamos colocar em questão o valor dessa emancipação. Freire diz que para ensinar e aprender de forma dialógica todos os saberes merecem ser ouvidos e atendidos igualmente, colocados em diálogo. É assim que o educador ensina e aprende reconstruindo seus próprios saberes a partir dos saberes do educando.

A educação se dá em todos os momentos da vida, mas é intensificada em práticas mediadas que podem ir desde a sala de aula passando pela navegação nas mídias sociais na internet, pelo contato com informações *fakes*, nos jogos e uso de brinquedos, no ato de assistir filmes; enfim nas mais diversas formas de interação. Todos esses tipos de educação podem gerar aprendizagem e também podem ser perigosos. Tendo isso em vista, é importante reivindicar a responsabilidade ética com as práticas sociais – dentre elas o artivismo – que é estabelecida por concepção da pedagogia a ser aplicada em práticas pedagógicas. Toda prática tem ideologia[34] – muitas vezes com objetivos claros, outras não. Ter essa consciência do objetivo insere a prática pedagógica em uma concepção pedagógica.

Em um momento em que o *fake news* soa normalidade, como competir com as informações divulgadas nas mídias e igrejas evangélicas? É possível transformar processos pedagógicos em uma perspectiva emancipadora? Tendo em vista a dialogicidade e horizontalidade na relação professor/a-aluna/o e artista-público, como provocar a consciência crítica sem se colocar politicamente frente a alguma situação? É possível? Em que medida?

Tendo em vista esse contexto atual de *Fake News* é de extrema importância transformar a prática calcada em depósito de informação em outra forma de pedagogia, na qual a passividade (BONDÍA, 2002) e a escuta devem dar lugar às

---

[33] Para que haja engajamento e reflexão crítica para emancipação é necessário que os sujeitos se insiram criticamente na situação através da consciência: "O método é na verdade (diz o professor Alvaro Vieira Pinto), a forma exterior e materializada em atos, que assume a propriedade fundamental da consciência: a sua intencionalidade. O próprio da consciência é estar com o mundo e este procedimento é permanente e irrecusável. Portanto, a consciência é, em sua essência, um 'caminho para' algo que não é ela, que está fora dela, que a circunda e que ela apreende por sua capacidade ideativa. Por definição, a consciência é, pois, método, entendido este no seu sentido de máxima generalidade. Tal é a raiz do método, assim como tal é a essência da consciência, que só existe enquanto faculdade abstrata e metódica" (FREIRE, 2019, p. 77).

[34] Utilizo a noção de ideologia de Paulo Freire (2019, p. 122): "Ensinar exige reconhecer que a educação é ideológica", em *Pedagogia da Autonomia*.

coisas advindas da experiência e, ao mesmo tempo, operar na desconstrução de informações falsas através da reflexão crítica e promover a importância de estar informado por fontes seguras[35], pois a desinformação tem uma dimensão fortemente política e pode moldar o que tomamos por realidade.

A pedagogia da performance artivista é a favor de uma epistemologia crítico-emancipatória e considera a pedagogia uma prática artístico-social conduzida pela reflexão sobre o fazer e o que acontece nas práticas diversas. O ponto central dessa pedagogia é a emancipação por meio da reflexão sobre si mesmo e seu contexto, mas interessa também a formação pela disponibilidade de algumas ferramentas específicas advindas do campo das técnicas das artes do teatro e da performance, como, por exemplo: jogos, técnicas de voz, corpo, presença física, ritmo etc. Para tal, é fundamental uma relação subjetiva com a experiência do *workshop*, aulas de performance ou performance-arte, pois com esses instrumentos o sujeito pode criar suas próprias ferramentas. Neste sentido, mesmo com a autonomia que o/a professor/a necessita para mediar as ações e discussões advindas durante o acontecimento artístico pedagógico, faz-se necessário que se utilize a premissa da pedagogia universal de Jacotot, como vimos, segundo a qual o aluno aprende o que precisa e o mestre ignora o que ensina, ou:

> É quase possível dizer que as aprendizagens ocorrem sempre para além, ou para aquém do planejado, ocorrem nos caminhos tortuosos, lentos, dinâmicos das trajetórias dos sujeitos. (FRANCO, 2016, p. 9)

Isto posto, não há como controlar e saber como alguém aprende, da mesma forma que o professor artista se descobre aprendendo enquanto ensina, pois aprende o tempo todo como ensinar. O programa das práticas pedagógicas dá sentido à ação cujo objetivo é a transformação da realidade social. Porém, mesmo que planejadas, os seus resultados durante todo o processo são imprevisíveis, porque tanto a teoria quanto a prática são modificadas e revisadas continuamente, em processo.

> Uma intervenção pedagógica, como instrumento de emancipação, considera a práxis uma forma de ação reflexiva que pode transformar a

[35] Refiro-me a fontes seguras, àquelas advindas de locais de pesquisas científicas e acadêmicas. Ver: https://professor.escoladigital.pr.gov.br/pesquisa_fontes_confiaveis. Acesso em: 08 ago. 2022.

> teoria que a determina, bem como transformar a prática que a concretiza. (FRANCO, 2016, p. 10)

Em performances artivistas de criação compartilhada, um dos exercícios e desafios da artista é abrir mão do controle da cena, mesmo havendo um roteiro, este pode ser modificado durante o processo, dessa forma, a prática pode deixar-se levar, levando (BANFI, 2012). Por outro lado, é fundamental não perder jamais seu objetivo. Então, ao mesmo tempo, é necessário estar passivo no que tange à abertura para a experiência e para receber o outro, mas ainda assim, ativo.

> As práticas impõem posicionamento, atitude, força e decisão. Fundamentalmente é exigido do professor que trabalhe com as contradições. O professor está preparado para isso A ausência da reflexão, o tecnicismo exagerado, as desconsiderações aos processos de contradição e de diálogo podem resultar em espaços de engessamento das capacidades de discutir/ propor/ mediar concepções didáticas. (FRANCO, 2016, p. 11)

Considero uma aula de performance como performance. Assim, essas práticas, sejam elas uma aula ou experiência pedagógica durante a performance, são práticas com objetivo de reflexão e agência sobre questões específicas de cunho político e social, que transformam e produzem transformação pela ação de todos os seus participantes, educando a todos.

Na pedagogia da performance artivista, o processo de transformação subjetivo que ocorre não apenas modifica as representações da/o(s) envolvida/o(s), mas possibilita a ressignificação do fenômeno vivido, reorientando as ações futuras e, então, ampliando formas cognitivas de mundos, ou seja, abrindo possibilidades de outras maneiras de pensar, apreender, conhecer e fazer/criar mundos.

Sobre performances: algumas noções e contextos

Na contemporaneidade há uma discussão sobre a possibilidade ou a impossibilidade de um método ou mesmo de uma pedagogia da performance. Apesar dessa discussão, vários cursos e *workshops* têm sido realizados por artistas da performance, e disciplinas como Estudos da Performance e Prática de

performances são contempladas em grades curriculares de cursos de Artes visuais, Artes Cênicas, Teatro e Artes do Corpo em distintas universidades.[36]

Sendo a performance definida a partir de uma ampla diversidade de noções, as quais contemplam campos diferentes, pensar a performance e seu ensino provoca dúvidas e inquietações como: É possível a criação de metodologias da performance que, de fato, ensinem performance? No que consistiria *ensinar* performance? Como pensar uma prática pedagógica?

Assumindo uma perspectiva mais tradicional em relação a noções sobre pedagogia, pode-se organizar dois campos pedagógicos diferentes para abordar esse problema. Um deles se refere àquela prática pedagógica a ser realizada em cursos, *workshop* de performances, aulas contidas em currículos acadêmicos de práticas e Estudos da Performance; e o outro, à experiência pedagógica durante o acontecimento de performance. Porém, inspirada na pedagogia da experiência e na pedagogia libertária, considero a prática pedagógica de performance uma performance em si, bem como uma obra performática, pedagógica. Todas elas têm a *experiência* como pilar da sua invenção.

Tendo em vista que a performance vem de ambientes muito diferentes: (música, pintura, dança, escultura, literatura, teatro), é difícil encontrar aproximações e definições para esse gênero, porém, apesar desta diversidade há um ponto em comum que une os diferentes tipos de performances. Ela se propõe como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso, ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral –, seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. Em ambos os casos, a imagem nunca é fixa e o performer a manipula à sua vontade, conforme a instalação que estabeleceu em tal lugar.

Para Diana Taylor em *Performance, teoria e prática* (*In*: *Estudios Avanzados de Performance*, 2011), na América Latina, o termo performance não tem equivalente nem em espanhol e nem em português, desta forma, é tradicionalmente usado para referir-se à “arte da performance” ou “arte de ação”. O termo também é

[36] Como alguns exemplos observados em grades curriculares e laboratório de práticas performativas nas seguintes universidades brasileiras: UNESPAR - PR; USP - SP; PUC – SP; UNB – DF; UFBA – BA; UFRJ – RJ; UFRGS - RS.

usado para falar de dramas sociais e práticas corporais. Ademais, a palavra é utilizada no âmbito dos negócios relacionando-se com objetos de consumo como: carro, tênis, computadores. A palavra aparece por todas as partes ainda que não saibamos necessariamente a que se refere (TAYLOR, 2011, p. 7).

> *El performance, antinstitucional, antielitista, anticomunista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafio que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo.*[37] (TAYLOR, 2011, p. 8)

A performance na América Latina se manifesta de inúmeras maneiras. A proposta de Alejandro Jodorowsky, chileno radicado no México em 1970, inspirou muito ao tirar o teatro do teatro, "*sacar al teatro del teatro*", a tirar a arte das galerias e borrar as fronteiras entre atos artísticos e o drama cotidiano da vida real (TAYLOR, 2011, p. 9). A performance como ação vai além da representação mimética e seu referente real. A performance se inscreve no real.

Taylor (2011) pontua alguns pontos instáveis da performance, tendo em vista que é um termo não estável e não definível: 1) a palavra performance refere-se à arte ao vivo ou *live art.* Na América Latina a complicação da terminologia se agrava devido ao fato da palavra *performance* ser estrangeira e, desta forma, soar fora de lugar tanto em espanhol como em português; 2) a historiadora de arte americana, autora, crítica e curadora de arte performática RoseLee Golberg situa os antecedentes da performance nos futuristas, dadaístas e surrealistas cujo foco era o processo criativo e não o produto final. No Brasil os precursores foram Flávio de Carvalho[38], que trabalhou nos anos 1930, Hélio Oiticia, Lygia Clark e Denise Stoklos[39]. As práticas de performance mudam conforme seus contextos políticos.

---

[37] "A performance, anti-institucional, antielitista, anticomunista, se constitui de uma provocação e de um ato político quase por definição, ainda que o aspecto político se entenda muito mais como postura de ruptura e desafio do que como posição ideológica ou dogmática. A performance, como ato de intervenção efémero, interrompe circuitos de indústrias culturais que criam produtos de consumo." (TAYLOR, 2011, p. 8, tradução Ana Carla V. Bellon).

[38] Flávio de Carvalho (1889-1973), múltiplo artista brasileiro: pintor, desenhista, cenógrafo, arquiteto e considerado o primeiro performer brasileiro, por suas intervenções nas ruas de São Paulo. Disponível em: https://laart.art.br/blog/flavio-de-carvalho/#:~:text=Afinal%2C%20al%C3%A9m%20de%20artista%20pl%C3%A1stico,conceitos%20de%20uma%20sociedade%20tradicional. Acesso em: 10 maio 2022.

[39] Denise Stoklos - nascida em 1950, na cidade de Irati, no Paraná - é considerada "a primeira performer solo na America Latina, na forma como os críticos tendem a definer a performance solo"

No período em que surge a prática da performance, anos 1960, é uma época turbulenta em muitas partes do mundo. Na América Latina é uma época de extrema violência (TAYLOR, 2011, p. 11).

Os diversos usos da palavra performance tem a ver com as complexas camadas de significados do termo que parecem contradizer-se, porém, que também se reforçam entre si. Victor Turner[40] batiza sua compreensão do termo na raiz etimológica francesa *perfournir*, que significa às vezes "completar" ou "realizar de maneira exaustiva". Para Turner, as performances revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura. Segundo ele, os povos podiam chegar a compreender-se entre si através de suas performances. Para outros, performance significa exatamente o oposto: o artificial, construído, fictício, o "posto em cena" que representa a antítese do real e verdadeiro (TAYLOR, 2011, p. 20).

Performance implica um processo, prática, ato, episteme, evento, modo de transmissão, desempenho, realização e meio de intervenção no mundo. Nas palavras do teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance é uma "esponja mutante" que absorve ideias e metodologias de várias disciplinas para aproximar-se a novas formas de conceitualizar o mundo (TAYLOR, 2011, p. 28).

Desde a década de 1960, nos primórdios da *performance-art*, os artistas buscavam formas de interromper o espetáculo hegemônico de dominação cultural e política. Os artistas, intelectuais e estudantes além de se rebelarem contra o militarismo, o racismo, sexismo, foram também contra as instituições identificadas com o poder, dentre elas, as universidades. Por ironia, hoje, as universidades contemplam em seus currículos, diversas disciplinas com enfoque nos Estudos da performance e práticas performativas.

> *Temo que los artistas que lean este texto ahora se pregunten? qué tiene que ver la práctica artística con consideraciones teóricas y académicas? Los ensayos reunidos en este volumen, vários de ellos escritos por artistas que son teóricos y vice versa, muestran que hay temas que no se pueden trabajar ni pensar desde un solo lugar.*[41] (TAYLOR, 2011, p. 12)

(TAYLOR, 2013, p. 313). A performer e atriz criou o Teatro Essencial, o qual se utiliza de recursos mínimos: gestos, movimetos, figurinos, cenários, efeitos, visando efeito politico e artístico. Mais informações disponíveis em: https://denisestoklos.com.br/acervo. Acesso em: 01 ago. 2022.

[40] Victor Turner (1920-1930), antropólogo britânico, reconhecido por seu trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem.

[41] "Temo que os artistas que estejam lendo este texto agora se perguntem qual é a relação da prática artística com considerações teóricas e acadêmicas? Os ensaios reunidos neste volume, vários deles escritos por artistas que são teóricos e vice-versa, mostram que há temas que não podem ser

Josette Féral, em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2015), com o intuito de falar sobre o teatro performativo, suas características e origens, faz uma reflexão sobre noções de performance. Para a autora, grande parte das referências sobre o assunto coloca a performance ao lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público. O clássico livro de RoseLee Golberg, *A arte da performance* (2006), marca a genealogia da performance a partir dos movimentos surrealistas e dadaístas, passando pelo *happening* de Kaprow[42] e pelas manifestações do Fluxus[43]. Sua origem jamais foi referenciada como teatral. Segundo Féral, as performances teatrais são ignoradas, como se o teatro fosse uma decadência. Assim, os efêmeros de Jodorowsky[44], o delírio de Arrabal[45], os espetáculos de Bob Wilson[46] ou, mais próximas de nós, as performances de Valère Novarina[47] não são sequer citadas como performance (FÉRAL, 2015, p. 135). As performances têm lugar em galerias, museus ou ao ar livre, se acontecem em teatro, são vistas como produções teatrais.

No decorrer dos anos 1980 foi discutido o sentido da palavra performance a partir de dois eixos: uma lançada por Richard Schechner em seus livros *Teoria da Performance* (1988) e *Estudos Performativos: uma Introdução* (2006), nos quais o autor inclui todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano. Há um desejo político de embaralhar os elementos que

---

trabalhados nem pensados a partir de um só lugar." (TAYLOR, 2011, p. 12, tradução de Ana Carla V. Bellon).

[42] Allan Kaprow (1927-2006), artista estadunidense, performer e criador do Happening, integrante do grupo Fluxus e um dos pioneiros do campo da performance.

[43] Grupo Fluxus (1960) formado por artistas que buscavam a experiência como obra (*happenings*, performances). Fluxus é um modo de fazer as coisas, fazer e mover. Alguns artistas: Joseph Beuys, Yoko Ono, Allan Kaprow, George Maciunas.

[44] Alejandro Jodorowsky, artista chileno, começou a escrever peças em 1948 e fundou um grupo de teatro experimental, em 1953 foi para Paris, trabalhou com o mímico Marcel Marceau, em 1960 fundou, junto com Fernando Arrabal e Roland Topor, fundou um movimento vanguardista Panique, inspirado no deus grego Pan e dedicado ao chocante e surreal. bastante conhecido como cineasta francês. Realizou diversos filmes, histórias em quadrinhos e psicomagia. Disponível em: https://delphipages.live/pt/entretenimento-e-cultura-pop/diretores-de-cinema-tv-e-palco/alejandro-jodorowsky. Acesso em: 13 jun. 2022.

[45] Fernando Arrabal (1932) dramaturgo, cineasta e escritor espanhol. Foi julgado e preso pelo regime franquista em 1967 devido ao engajamento político em sua obra. Disponivel em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Arrabal. Acesso em: 13 jun. 2022.

[46] Robert Wilson (1941), encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. "Suas peças são reconhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(encenador). Acesso em: 13 jun. 2022.

[47] Valère Novarina (1947), poeta, artista plástico e dramaturgo francês. Um dos ícones da dramaturgia contemporânea francesa.

se encontram distantes devido à separação entre cultura de elite e cultura popular, por isso, a arte se reinscreve no domínio do comum e cotidiano. O outro se refere à visão de Andreas Huyssen[48], que considera o sentido artístico e estético e não antropológico da performance. A performance, nesse sentido, é a arte da performance, a que abalou nossa visão de arte das décadas de 1970 e 1980 (FÉRAL, p. 117). Nesses dois eixos de sentido sobre a performance é possível observar as diferenças entre tipos de performances e perceber que nem todas podem ser consideradas artivistas, pois há performances apenas voltadas ao produto estético e ao entretenimento, e há aquelas que se ampliam para outros campos a partir de um objetivo que é mais do que a estético, pois buscam a emancipação política e social por meio de ferramentas estéticas.

Richard Schechner (2003) afirma que a performance é o comportamento restaurado, ou seja, conduta realizada duas vezes, atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas. Performance constitui o objeto de análise dos Estudos da performance, uma dança, um ritual ou um esporte é uma performance, essas práticas implicam comportamentos predeterminados que contam com regras ou normas, vale destacar que o rompimento com as normas se refere à norma dos estudos da performance. Logo, mesmo que os estudos da performance façam parte das grades curriculares institucionais, lugares incompatíveis com sua proposta de ruptura com as normas e modelos e instituições, é fundamental que se tenha certo cuidado e criatividade ao trabalhar pedagogias da performance.

A performance pode ser vista como linguagem artística, como manifestação e prática social. Na performatividade da linguagem, há trabalhos de experimentações com fins contestatórios, de intervenção no cotidiano, *happenings,* instalações, *body art*, obras para serem completadas, protestar contra elas, indagar sobre elas etc. A performance não tem definições ou limites fixos. A força de inovação e convocação da performance depende da sua habilidade em realizar rupturas e recombinar ideias díspares. Ou seja, a performance como conceito teórico e como lente metodológica resiste à codificação formal. Os departamentos que se dedicam aos Estudos da performance e que se concentram em ações e comportamentos ao vivo como objeto de análise, às vezes se denominam anti ou pós-disciplinares. A forma mais

[48] Andreas Huyssen (Alemanha, 1942) é professor de língua alemã e literatura comparada na Columbia University.

produtiva de aproximar a performance, talvez, seria modificar a pergunta, conforme disse a professora e performer Eleonora Fabião (2009), ao invés de perguntar o que é ou não é a performance, deve-se perguntar o que nos permite fazer e ver performance, tanto em termos teóricos como artísticos, que não se pode fazer/ver através de outros fenômenos.

Para Fabião (2013), é importante refletir sobre o que move a performance e o que a performance é capaz de mover. A arte busca transformar algo, matéria em objeto, e na performance a matéria a ser trabalhada é a vida, sendo o objetivo do performer transformar a vida, ou o modo como a vida pode ser vivida. “O performer é aquele que evidencia e potencializa a mutabilidade do vivo” (FABIÃO, 2013, p. 64).

O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana, ou seja, é uma espécie de mediação entre ambos. E, nesse sentido, algo é apreendido na medida em que alguém responde ao que vai lhe acontecendo durante a vida e, também, na medida de sentido que esta pessoa dá ao que lhe acontece.

Essas práticas de aprendizagem pedagógica relacional são realizadas a partir de um programa que tem como objetivo provocações para que haja um posicionamento político dos participantes. Para Eleonora Fabião, a provocação é uma forte potência da performance:

> [...] são provocações que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. O chamado da performance é justamente este: posicione-se já, aqui e agora. Chamado este que instiga no aluno de teatro um posicionamento político consciente e ativo e aponta para a importância da dramaturgia do espectador, ou seja, para as maneiras como o teatro ativa seu público. (FABIÃO, 2009, p. 70)

Neste sentido, a performance é também um ato político, que cobra uma decisão, uma atitude e posicionamento frente a uma situação. Para a autora, o performer não tem a pretensão de comunicar conteúdo, mas de “promover uma experiência através das quais os conteúdos são elaborados” (2009, p. 71). Segundo Fabião, no contexto e na prática relacional reside a força política do ato performativo, a arte existe como parte de uma situação política. Ela não precisa necessariamente ser engajada, porém a maneira como é feita, como ela é veiculada e para quem é, parte de um estilo de vida e de uma situação política. Para ela,

tratar-se ou não de militância política não é a questão, mas o chamado é por uma ativação da consciência política, de que participamos de um contexto histórico e que nossos atos formam tais contextos, “a Performance é a arte da negociação” (2009, p. 71). No caso do artivismo da proximidade, essa negociação é bem específica, pois se dá entre pessoas com desejo de criar rupturas com qualquer forma de opressão e injustiça. Isso é importante para essa categoria de performance do artivismo para entender a proximidade que se dá por meio de negociação interpessoal durante a ação no aqui e agora.

A diferença da performance arte para uma performance artivista do artivismo da proximidade, enquanto prática pedagógica, é muito sutil, pois essa última não apresenta questões políticas diretas, mas através do programa a performer propositora escolhe dispositivos que de alguma forma contemplem questões políticas e sociais. Nesse sentido é que muitas performances relacionais podem ser utilizadas apenas como afeto e, inclusive, apropriadas por discursos opressores e que excluem as minorias.

Mesmo que a definição de performance seja uma tarefa complexa pois seus territórios são extensos e ela se encontra em diversos campos do conhecimento, tais como antropologia, estudos culturais, linguística, ciência, educação e, ainda, performance de mercado, delimito minhas reflexões a partir do campo da performance arte.

A performance caracteriza-se por sua intermidialidade, interdisciplinaridade, desterritorialização e confusão entre arte e vida.

Apesar dessa amplitude inerente aos conceitos sobre performance ou arte ação, as divisões entre arte e vida se mesclam, e justamente por isso o foco da minha pesquisa é o campo do artivismo e suas possibilidades. Considero que é impossível não cunhar um diálogo entre a performance arte e outros campos dos estudos da performance, tais como o social, político e pedagógico.

Acredito que a performance em si possui um espaço potencial pedagógico contido nela mesma como linguagem e prática, pois ela rompe com o estabelecido, cria e possibilita novas formas de pensar e sentir, e assim, relacionar-se com o mundo. A prática da performance instiga a criatividade ao proporcionar, por meio da experiência sensível, uma aprendizagem de mundo. Isso exige que, com relação ao campo do artivismo que está implicado com a pedagogia da performance, seja

fundamental estabelecer algumas noções do que podemos considerar o artivismo hoje, o que é o elemento central desta tese.

Introdução ao artivismo

Entendo como performance artivista as práticas que pretendem um espaço mais democrático. Essas ações buscam a emancipação social por meio de autoconhecimento, posicionamento, reflexão crítica e troca entre todas/os que estão presentes. É criado, durante o acontecimento artivista, um modo de fazer e existir artificial que pode servir como um modelo possível-inspirador para a realidade a qual busca formas de viver em comum, onde haja justiça e igualdade na diversidade.

O artivismo entrelaça arte e política. A interdisciplinaridade característica da performance possibilita a criação de modos de fazer advindos de campos diversos, das artes, do político e do social. Assim, essas práticas não são necessariamente bancadas por sistemas financeiros de arte, inseridas numa noção burguesa de cultura, mas envolvem outros campos do fazer político e social. Sendo assim, considero performance artivista uma ação, uma aula de performance com intencionalidade política, tanto quanto uma performance com intuito político dentro de um festival ou espaço voltado para artistas, bem como uma manifestação ou um ritual. Pois, em todas essas formas, há a busca pela construção de um modo de fazer que pretende criação de rupturas, mesmo que mínimas, na lógica estabelecida ao contexto onde essas performances operam.

O elemento estético existente nas práticas artivistas contribui com a possibilidade de ruptura com o *status quo,* pois assim, pode provocar diferentes formas de perceber o mundo, estimular sensibilidade e operar de outra forma, diferente da estabelecida cotidianamente. Ao problematizar o sistema de representação política, as práticas artivistas possibilitam romper com a falsa crença de democracia que opera os sistemas e, assim, podem ser impulsionados a contemplar as subjetividades e acolher os dissensos. Durante essas práticas as pessoas que delas participam intervêm através da sua ação ou não ação, todas elas

movidas por um trabalho colaborativo/cooperativo e o compartilhamento de saberes, cujo objetivo é a emancipação coletiva.

O modo de participação em cada prática artivista foi um instrumento fundamental da minha pesquisa, pois me deu a base para análise das implicações pedagógicas implícitas nelas. Observei como acontecem as relações estabelecidas entre as pessoas durante o fazer, como o grau de abertura para a cocriação provocada às pessoas presentes na ação difere e que cada modo de fazer implica em um modelo pedagógico diferente.

As práticas artivistas que analisarei – formas diversas de participação – operam em ações que pretendem um fazer mais democrático e a construção de mundos democraticamente, artístico, social e afetivo. Neste sentido, artivismo é arte política, devido ao fato de buscar através do pensamento e ação artística a construção de algo em comunidade, ou para um bem comum. Essas ações se relacionam com o contexto político e cultural que vivemos. E assim, também com categorias pedagógicas. Podendo ser arte de denúncia, arte de construção coletiva, construção de histórias pelas subjetividades das memórias etc. Mas o que todas têm em comum é a participação. Cabe-nos a pergunta: quais as formas de participação dos artivismos e qual os aspectos pedagógicos implícitos neles?

Artivismo: noções, perspectivas e contradições

Nesta parte da tese trago noções sobre artivismo e questões intrínsecas a essa forma de linguagem, concebidas por teóricas/os, artistas e críticas/os que me interessam para pensar a minha concepção de artivismo. Todas essas perspectivas transpassam em algum momento as questões que levanto nas análises das práticas que fazem parte do corpus deste trabalho. São eles: Boris Groys (2017), Miguel Chaia (2007), Paulo Raposo (2015), André Mesquita (2008), Marcelo Expósito (2018), Ana Longoni (2010), Di Giovanni (2012), Nicolas Bourriaud (2009), Claire Bishop (2016).

Performances artivistas são ações que objetivam transformações sociais, políticas e cognitivas. As suas propostas artísticas carregam rupturas em sua estrutura, na maneira como elas implicam as pessoas copresentes. Cada prática

artivista possui um modo de fazer, um estilo e supõe a existência de algumas regras que são o seu modo de se organizar. Nas formas de participação implícitas nessas formas de organização é possível estabelecer diálogo com modelos pedagógicos, como, por exemplo, a pedagogia da experiência, as peças didáticas de Brecht, pedagogia da autonomia, pedagogia do oprimido etc. Essas performances artivistas, que são também aulas de performance, realizam práticas de gestão e uso coletivo. Assim, o artivismo é utilizado para criar rupturas no cotidiano e ocupar espaços de outras formas. Sendo arte política, o artivismo combina e confunde os campos da linguagem artística com propostas políticas transformadoras da realidade e essa noção de arte e vida amplia o significado da vida.

O artivismo atual, em várias de suas formas, é aliado da arte conceitual de 1970 e em 1980 o artivismo elimina o objeto artístico em prol do envolvimento da comunidade. Segundo Miguel Chaia, em *Artivismo, política e Arte hoje* (2007), há dois momentos na origem do artivismo presentes hoje: o ativismo artístico e o ativismo cultural. Algumas referências acionam e inspiram o artivismo na contemporaneidade, como, por exemplo, os movimentos sociais de 1960 que lutavam por direitos civis, contra a Guerra do Vietnã e havia forte mobilização estudantil contracultura e o situacionismo da década, cuja crítica contra a Sociedade do Espetáculo buscava desmontar a sociedade capitalista através da atividade intervencionista na sociedade passiva mediada pelo espetáculo. “Uma das formas de sabotar a sociedade capitalista é imprimir significado à arte, gerando a anti-arte, permitindo a ampliação da vida” (CHAIA, 2007, p. 9).

Segundo Chaia (2007), o ativismo cultural de meados dos anos 1990 refere-se a novas tecnologias, em que internet e meios de comunicação de massa servem como suportes para a ampliação do potencial de artistas políticos e aumentar o campo de ação artivista. O ativismo cultural elimina o objeto artístico em prol da intervenção social inspirada pela estética e desconsidera a contemplação em prol do envolvimento com a comunidade. Busca-se a participação de toda a comunidade.

No artivismo, os conceitos e as práticas são produzidos durante o fazer. Tem como base uma consciência crítica portada pelo artista individual ou por um coletivo. São característicos do artivismo os métodos colaborativos de execução do trabalho,

a participação direta, o que configura formatos e situações que vai do artista crítico até o militante engajado (CHAIA, 2007). Para Miguel Chaia (2007, p. 10):

> O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional; fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato.

Conforme afirma esse autor, reconhecer a existência do conflito e enfrentá-lo de imediato está intrínseco ao artivismo, pois reconhece as diferenças e acolhe as subjetividades no interior de uma relação social. Isto posto, é importante nos perguntarmos ao olhar para as práticas que se pretendem artivistas, que tipo de conflitos nos deparamos? As pessoas que se relacionam nos locais escolhidos para a realização das práticas fazem parte da mesma "bolha"? Por exemplo, realizar jogos relacionais dentro da universidade de artes e convidar a classe artística para participar. Quais conflitos são encontrados? A estética relacional, como veremos adiante, busca relações, mas em espaços em que se pensa parecido há mais consenso do que dissenso, e quando há divergência vê-se uma busca desesperada por consenso, abafando os conflitos que são inerentes a um sistema democrático. Considerar as diferenças entre os sujeitos e os diferentes modos de ser e fazer são pré-requisitos máximos do artivismo. E justamente por isso, há uma contradição inerente a ele, pois sendo ele democrático e aberto a qualquer perspectiva, pode servir a, e ser apropriado por projetos antidemocráticos regidos por ideologias injustas e opressoras.

Segundo Miguel Chaia (2007, p. 10-11), há, no artivismo, um realismo político devido ao fato de

> [...] incorporar a arte uma certa instrumentalização e função sócio-política que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação até o fomento da mobilização metafórica: artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais. [...] Uma perspectivas política na contemporaneidade possui diferentes perspectivas e posições, indo desde o artista libertário ao ativista pragmático. Assim, o artivismo apresenta-se como uma forma de micro-política que conduz tanto para o reino da hiper-política quanto para o campo das heterotopias.

Pelo fato do artivismo operar na esfera da micropolítica, ser aberto ao dissenso e acolher as diferenças, acaba havendo uma tentativa de seu uso por grupos e subjetividades que defendem uma ideologia capitalista, excludente e

xenófoba, racista, fascista, que se apropriam de procedimentos artivistas para suas performances e, muitas vezes, aparentemente a linguagem pode parecer semelhante na superfície. Por isso é importante considerar a tática, a sua genealogia e contexto político, pois o artivismo não está na sua aparência, mas na forma de fazer. O programa e o motivo pelo qual as pessoas estão reunidas resolvendo algo, fazendo uma aula, uma performance ou manifestação com algum objetivo é de fundamental importância e implica troca de experiências e por isso é uma relação pedagógica de formas variadas. Dessa forma é possível fazer analogia com modelos pedagógicos, as quais podem ser produtoras de humanos (educação libertária) ou produzir humanos (educação bancária).

Em grande parte das ações artivistas, o elemento estético e a criação de imagens simbólicas operam junto com o processo no seu modo de fazer coletivo. Como, por exemplo, em manifestações políticas estetizadas por essas práticas. Segundo Paulo Raposo (2015, p. 7), a

> [...] balaklava (ou passa-montanhas) é um dos símbolos mais constantes nos protestos políticos, desde a sua aparição romântica pelas mãos do subcomandante Marcos no movimento zapatista no México, até a capa da Times Magazine, (a partir da ilustração de uma militante Balaklava: um lenço e um barrete que seriam para se proteger dos gases e da polícia) estetizando assim o protesto político e apagando seu rastro histórico.

Figura 19 - Balaklava.

Fonte: Foto disponível em: https://www.opendemocracy.net/en/zapatista-womens-revolutionary-law-as-it-is-lived-today/. Acesso em: 13 jun. 2022.

Neste sentido, perguntas fundamentais ao criar práticas artivistas são: Que imagens e símbolos estão em jogo? Que tipos de imagem se quer produzir? Essa imagem de empoderamento e enfrentamento é uma insurreição[49]. Segundo Raposo, parafraseando o professor de antropologia John Dawsey (2012):

> [...] os mesmos protestos que a revista "Time magazine" considerou ineficazes e irrelevantes. [...] trata-se, conforme Di Giovanni, de um conjunto de 'insurreições que, por sua natureza temporária, nunca chegaram a completar o 'destino trágico' das revoltas traídas. (DAWSEY apud RAPOSO, 2015, p. 7)

Um dos aspectos e intuito do artivismo é a produção de imagens de denúncia e empoderamento que, como o exemplo da imagem da balaklava, fazem emergir a possibilidade de uma outra realidade mesmo que temporária: uma insurreição.

Julia Ruiz Di Giovanni, em *Artes do Impossível: protesto de rua no movimento antiglobalização* (2012), pensa os protestos de rua como práticas expressivas que ampliam a compreensão dos fenômenos políticos contemporâneos. Di Giovanni analisa os movimentos antiglobalização com caráter espetacular e de grande força simbólica ocorridos em 1999, 2000 e 2001 em Seattle, Praga e Gênova. Em todas elas ficou evidenciada "formas de descentramento e fragmentação na recriação de universos simbólicos" (2012, p. 15). Esse tipo de ação artivista é política do ponto de vista das práticas, pensada como "arte do fazer" que se constrói no plano da rua. Os movimentos antiglobalização são associados a manifestações de rua, que remetem à imagem de jovens com rosto coberto, adereços e fantasias, faixas com palavras de ordem, barricadas, policiais e cenas de confronto. Estes "protestos converteram-se em espetáculos de alta visibilidade, criando um conjunto de representações sobre a política contemporânea e suas formas de expressão" (DI GIOVANNI, 2012, p. 19). A autora trata essas operações de rua, como reinvenção de formas de fazer política de hoje, de fazer história e projetar utopias. Estas ações acontecem em função dos eventos emblemáticos, em Seattle, a reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC); em Praga, os

[49] Insurgir associa-se a "sublevar-se, amotinar-se, revoltar-se, emergir, surgir de dentro, reagir, opor-se, tudo sinônimos próximos do desejo insurrecional, da insurgência. Mas de algum modo insurgir não contempla necessariamente a sua completude. Destino e desejo continuam suspensos ou adiados, a confundir-se na boca e nos corpos de seus atores." (RAPOSO, 2015, p. 7).

encontros do Fundo Monetário Internacional (FMI) e Banco Mundial; e em Gênova, a reunião da cúpula do G8[50].

O que mais nos interessa dessa ação artivista é o modo de operar em grupo, já que cria a ideia de "movimentos dos movimentos", pois estas ações de rua expressam a unidade na diversidade, que se reúnem em função de eventos específicos, configurando arranjos inesperados, por exemplo: o grupo formado pelo movimento dos ambientalistas vestidos de tartarugas, o grupo de quem marchava passivamente e deixava-se apanhar da polícia ou gandhianos, os *black blocs,* ou atiradores de pedras, os grupos de partidos políticos com suas bandeiras vermelhas, os coloridos conhecidos como *Pink blocks* etc. Os princípios de coordenação das diversas táticas pelos quais os grupos criam alianças diferenciam-se uns dos outros, dividem o território dos protestos, os locais e os percursos de manifestação segundo formas específicas de ação. A ideia do movimento dos movimentos é de unir a diferenciação em prol da emancipação:

> Um mundo em que a igualdade seja a diferença, que se reconheça a multiplicidade das formas de opressão e a multiplicidade dos caminhos emancipatórios que a humanidade é capaz de inventar. (DI GIOVANNI, 2012, p. 57)

A característica mais marcante deste movimento é que uniu, numa mesma referência política, diversos grupos e setores de filiações ideológicas e identitárias distintas. Esta pluralidade é importante como forma e prática de organizações dos protestos de rua. União na diversidade. A organização era meio solta e flexível e as ações não eram orientadas por um centro, mas descentralizadas e com relações horizontais.

Os grupos eram chamados via redes sociais e criavam coletivamente táticas visando a visibilidade e barrar as reuniões da cúpula, dividiam-se em marchas, nas quais os grupos seriam divididos ideologicamente por cores: Negro para anarquistas, Vermelho para socialistas, Verde para ambientalistas e hippyes. Depois, permaneceu a divisão em cores mais neutras e constituíram práticas e

---

[50] Fórum de países que reúnem 70%da riqueza global e discutem a estabilidade econômica mundial. "O grupo é formado por Estados Unidos, Japão, Alemanha, Reino Unido, França, Itália e o Canadá (antigo G7), mais a Rússia (G8)". Disponível em: https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/guia-de-economia/g7-e-g8#:~:text=O%20grupo%20%C3%A9%20formado%20por,para%20algumas%20das%20suas%20reuni%C3%B5es. Acesso em: abr. 2022.

táticas diversas, por exemplo, em Praga: pelo norte vinha o Bloco amarelo, conhecido mais tarde como *Tute Bianche* (macacões brancos) usavam armaduras de papelão e pistolas de água, admitiam confrontação com a polícia: direta, porém defensiva. O seu propósito era fechar o acesso de uma ponte e suportar a repressão policial durante o maior tempo possível. O Bloco azul viria pelo oeste, os *Black Blocs* destruiriam os símbolos do capitalismo, vinham preparados para confrontos diretos com a polícia, armados com coquetéis molotov, cuja função era desviar a atenção da tropa. O bloco rosa prateado vinha pelo sul com fantasias e adereços e rumava para a zona interditada, dançando atrás de uma *Samba Band* e sua função era bloquear as saídas. O bloco vermelho ou rosa eram grupos políticos, socialistas e sindicatos. A união das cores facilitou e potencializou a ação conjunta entre grupos de afinidades distintas, valendo destacar que sozinhos não teriam tanto impacto. Essa descentralização reforça o sentimento de compartilhamento e propriedade da ação.

Essa forma de organização e o acolhimento do dissenso em prol de um objetivo específico e temporário de um desejo em comum[51] é uma forma de participação de quem faz, mas também estratégia de visibilidade para quem vê, são camadas de participação e público. Utilizam-se de recursos para serem vistos na televisão e mídia social, mas mais do que isso, com o objetivo específico de barrar a entrada e distrair policiais, tendo, cada grupo e pessoa, um papel ali, naquele modo de atingir o objetivo principal. A produção dessas imagens simbólicas criadas individualmente e utilizadas em coletivo do artivismo amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência.

> Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social, simultaneamente como ruptura artística - nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 5)

Neste sentido, o artivismo opera como insurreição, pois emerge de um desejo de mudança, mas que é momentânea e temporária e não se completa, fica suspensa.

[51] Desejo de barrar as reuniões da cúpula de comércio e todas contra o capitalismo.

Tendo em vista o desejo de transformação e emancipação social que move o artivismo, Raposo questiona:

> Como pensar o artivismo enquanto insurgência política que não contendo propriamente um plano de transformação social possa ser todavia o rastilho para se começar a viver o que se sonha? (ARDITI, 2012, HOLSTON, 2007, apud RAPOSO, 2015, p. 5)

Ou seja, não há um plano de transformação da sociedade em geral, mas as ações são processos e não se para de fazer reagir. Esse agir em processo requer autoconsciência dos passos e da conduta pelas subjetividades. Essas formas são criadas coletiva e democraticamente.

Para Lola Proaño Gómez, em *Ativismo e potencia política: el colectivo Fuerza artística de choque comunicativo: cuerpos memoria y espacio urbano* (2017), ao refletir e analisar ações do coletivo argentino *Fuerza Artística de Choque Comunicativo*, afirma que o artivismo é a combinação de arte e ativismo cujo objetivo é promover agendas políticas. Para a autora a/o artivista com frequência é envolvida/o na arte de rua e manifesta-se contra publicidade e a sociedade de consumo, além de reivindicar espaços públicos e rejeitar a mídia. Há uma tendência à hibridização e interdisciplinaridade, papel crucial dado às novas tecnologias de comunicação e divulgação das ações pela internet. Também se caracteriza por um processo criativo cooperativo e autogestionário de suas produções. É dada ênfase à encenação em busca de visibilidade, aplicação de critérios de participação e envolvimento, uso de estratégias simbólicas de guerrilha com suas aparições em lugares inesperados, uso do humor, absurdo e ironia; à renúncia a toda centralidade, definições, e à concepção do artista como um gerador de eventos, ou artivista. (PROAÑO GÓMEZ, 2017).

Esse artivismo opera no campo da denúncia e do desejo de abrir possibilidades de outras formas de viver/fazer mundos, através da ruptura com as normas da rua e do sistema neoliberalista. Para Proaño Gómez (2017, p. 52),

> *Creo que el artivismo del que aqui tratamos, en tanto hace visible lo invisible – tal como Adorno propone para su definición de Arte – apunta hacia la apertura de conciencias y hacia la crítica que, a la vez, trae consigo la viabilidad de la posibilidad de la existencia de un sistema distinto.*[52]

[52] "Acredito que o artivismo que estamos tratando aqui, seja o visível ou invisível – tal como Adorno propõe para a sua definição de Arte – se volta para a abertura de consciências e para a crítica que,

Proaño entende as ações artivistas como a função utópica do artivismo na medida em que cumpre plenamente as funções descritas acima e, ao fazê-lo, nega o determinismo o que fecharia a abertura para um futuro diferente e melhor.

Essas potentes ações artivistas funcionam como insurreições, pois suas táticas operam de forma a romper com a ordem estabelecida, conforme o artigo *Estallido social/ estalido feminista: Chile e Argentina 2015-2019* (2020), no qual Proaño Gómez analisa as manifestações artivistas do Chile e da Argentina, especificamente dos grupos Lastesis[53] e Arda[54]. A autora explana sobre a estética política do corpo cuja linguagem corporal e verbal se interligam com a função de dar visibilidade ao invisível.

O caráter performativo da linguagem desempenha papel de formação das/os indivíduos utilizados a servir ao neoliberalismo, bem como sujeitá-las/los ao sistema patriarcal. O sistema capitalista tem como objetivo formar sujeitos que cumpram os papéis necessários à estabilidade das instituições. A partir disso, Proaño Gómez (2017) afirma que, inspirada na teoria de Judith Butler[55], da mesma forma que os enunciados performativos submetem os indivíduos a realizarem determinados papéis que os constituem como sujeitos, é plausível criar outros enunciados e ações performativas que quebrem com as normas e padrões estabelecidos, para romper com a lógica do mundo patriarcal e neoliberal. Se nossos comportamentos como sujeitos sociais são construídos e estão sujeitos a modificações, então, é viável também modificar performativamente o que vem sendo definido a partir dos discursos políticos e econômicos neoliberais. Sendo assim, ações artivistas com seus corpos desobedientes, diferentes da norma frente a essas estruturas de comportamentos são ações de resistência e operam para possível mudança por meio das subjetividades (PROAÑO GÓMEZ, 2020).

---

por sua vez, traz consigo a viabilidade da possibilidade da existência de um sistema diferente." (PROAÑO GÓMEZ, 2017, p. 52, tradução de Ana Carla V. Bellon).

[53] O grupo e a performance de Lastesis serão abordados ao longo deste capítulo.

[54] Coletivo artivista feminista, de Buenos Aires (Argentina). As integrantes se denominam autônomas, autogestionadas, apartidárias, periféricas e esperançosamente raivosas. Ocupam as ruas em resistência criativa e multiplicando ações em rede.
Disponível em: https://instagram.com/ardacolectiva?igshid=YmMyMTA2M2Y=. Acesso em: 08 maio 2022.

[55] Filósofa pós-estruturalista estadunidense, nascida em 1956, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e teoria *queer*.

Contextualização

Segundo André Mesquita, em *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (2008)**,** nas décadas de 1960/70, houve uma crise de autoridade decorrente das manifestações de 1968, da Guerra do Vietnã e no caso do nosso continente isso se confrontou com as diferentes ditaduras latino-americanas. As reações dos grupos militantes que lutavam contra a guerra do Vietnã, as ditaduras da América Latina, com suas táticas performáticas do teatro de guerrilha e da propaganda subversiva, influenciaram artistas que buscavam realizar criações artísticas coletivas com objetivo de transformação social.[56]

A arte conceitual pode ser considerada uma vanguarda artística que surgiu na Europa e Estados Unidos nas décadas de 1960/70. Porém, o conceito de Arte conceitual vai além de uma vanguarda, pois são propostas que valorizam mais a ideia do que a forma. Apesar de propostas de arte conceitual existirem anteriormente, como, por exemplo, no trabalho de Marcel Duchamp (1920)[57], o termo "Arte conceitual" foi cunhado pelo filósofo e artista estadunidense Henry Flynt (1960) ao se referir ao Grupo Fluxus[58], que propunha uma crítica à comercialização da arte, questionando todo o sistema no qual a obra de arte estava inserida, envolvendo galeria, curador, crítico, museu.

Os artistas conceituais realizavam protestos performáticos buscando provocar a participação corporal e semântica do espectador e optavam pela ideia de desmaterialização das obras em prol da transitoriedade e efemeridade da ação artística. A arte conceitual propõe a ideia como ação e assim, com as distinções que separam a arte da teoria e da filosofia (MESQUITA, 2008, p. 98). Os trabalhos conceituais caracterizam-se pela redução da materialidade da obra, tornando-a secundária, efêmera, e despretensiosa, podendo redefini-la em outros suportes.

---

[56] Como, por exemplo, no Brasil, alguns artistas na década de 1970 que, inspirados na tática situacionista da deriva de Guy Debord, geraram "situações de vida", buscando "compor uma história múltipla, sem autor nem espectador em fragmentos de trajetórias" (MESQUITA, 2008, p. 83), como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Cildo Meireles. E também artistas como Joseph Kosuth e o coletivo inglês Art & Language que tornavam secundária e despretensiosa a materialidade da obra (MESQUITA, 2008, p. 98).

[57] Por exemplo, *A fonte,* de Marcel Duchamp, cuja ideia provoca reflexão, rompe com as formas tradicionais do mundo da arte e faz uma crítica ao mercado de arte.

[58] Ver nota de rodapé 43.

Desde as décadas de 1960 e 70, a prática artística “aterriza no cotidiano”, acontece a anti-arte com elementos da vida cotidiana. Muitos coletivos, naquela época, realizavam obras em espaços fora do sistema de arte, para eles tudo pode ser arte. Por exemplo, Joseph Beuys, que através de sua noção de escultura social[59] demonstrou que a

> [...] prática artística, era uma continuidade do artivismo e que todas as pessoas são artistas, enquanto ideias são como esculturas “materiais invisíveis” que devem ser usados por todos. (MESQUITA, 2008, p. 101)

Beuys expandiu a noção de arte através da atividade política, criando diversos dispositivos como o Estadual Partido Verde e o “escritório para a democracia direta”, que consistiu em uma instalação viva para que houvesse debates com o público sobre o que é democracia direta em oposição à representação eleitoral. Ao invés de ocupar museus, o artista resolveu sair pelas ruas com seus alunos – os estudantes da Universidade Livre Internacional[60] – para plantar árvores, difundindo a urgência do espaço urbano para um novo futuro. Como diz Mesquita (2008, p. 101), esses

> [...] são projetos que não apenas reinterpretam os papéis da arquitetura e da escultura, mas recuperam memórias e compartilham um processo artístico contínuo e mutável de ocupação coletiva de espaços, interessando-se pelos lugares marginais da criação estética e social da vida.

Diante desse contexto, a arte conceitual foi de extrema importância para a criação de novas linguagens políticas, e muitos artistas utilizaram e utilizam suas estratégias de ação. No Brasil, o pintor e escultor Cildo Meireles realizava ações com denúncias e questionamentos políticos na época da Ditadura militar, como por exemplo, fazer circular notas de dinheiro carimbadas com frases de denúncia[61]; ou

---

[59] “A escultura social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos, é a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista”. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/QGnwCXSXLXGWYT3n5dj83qH/?lang=pt. Acesso em: 08 maio 2022.

[60] Universidade criada por Joseph Beuys na Alemanha, em 1971, com objetivo da realização de Pesquisa criativa e interdisciplinar. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/QGnwCXSXLXGWYT3n5dj83qH/?lang=pt. Acesso em: 08 maio 2022.

[61] Ação intitulada *Quem matou Herzog?* (1975) realizada durante a Ditadura Militar, anos de censura, medo e silêncio que se seguiram à promulgação do AI-5 (Artigo Institucional-5, 1968). Vladimir Herzog foi um mártir da ditadura militar. No carimbo, uma mensagem de denúncia anônima, revelando a visão de arte do artista enquanto meio de democratização da informação e da sociedade.

Bansky, ligado ao grafite, que busca através dos trabalhos nas ruas, popularizar a arte e questionar o *status quo* através de suas imagens provocativas em contextos específicos.

Figura 20 - "*Quem matou Herzog?*", Cildo Meireles (1975), Brasil.

Fonte: Disponível em: https://www.flickr.com/photos/elpadawan/3045228749.
Acesso em: 03 mar. 2022.

Figura 21 - *Kissing Coppers*, Bansky, 2004. Parede do Pub The Prince Albert em Brighton, Inglaterra.

Fonte: Disponível em: https://artemuralbrasil.wordpress.com/2010/06/22/o-grafiteiro-ingles-banksy/.
Acesso em: 08 maio 2022.

Costumava gravar, em seus trabalhos deste período, a frase: "a reprodução dessa peça é livre e aberta a toda e qualquer pessoa", ressaltando a problemática do direito privado, do mercado e da elitização da arte. Disponível em: http://cildomeireles.blogspot.com/. Acesso em: 03 mar. 2022.

É possível observar que as artes conceituais na contemporaneidade, hoje estão sendo recriadas em muitas práticas coletivas e ativistas, as quais transformam linguagens em meios de mobilização (MESQUITA, 2008, p. 98).

No Brasil, vários artistas discutem o mundo atual e o contexto específico. Como, por exemplo, a performance *DDD – Dia de Deriva Desviante,* do Desvio Coletivo[62], de São Paulo, realizada em setembro de 2018; a ação *Beijos*, ação realizada durante a manifestação "#EleNão" contra Jair Bolsonaro, liderada por mulheres, que reuniu milhares de pessoas pelo Brasil. Segundo Priscila Toscano, integrante do coletivo:

> O *DDD* é um projeto que tem por objetivo reunir pessoas, experimentar a cidade e praticar ideias. Nessa ocasião, com a ação *BEIJOS*, utilizamos elementos que pudessem contribuir para a luta das mulheres, distribuindo batons para que as pessoas pudessem se manifestar pelos muros da cidade. A orientação era apenas uma e muito simples, deixar sua marca de batom no muro. (TOSCANO, em entrevista realizada por mim em conversa pelo WhatsApp, 2022)

A pintura com o batom no muro, realizada como rastro, em uma manifestação organizada por mulheres como forma de empoderamento e afirmação da força da mulher. Num país onde o feminicídio está sendo encorajado pelo candidato à presidência da república (Jair Bolsonaro), tendo em vista várias falas registradas em que incita a violência, o preconceito e o desrespeito contra a mulher.[63] Essa performance engrossa o movimento das mulheres durante a manifestação por meio de uma ação simples, escrever com batom no muro e também serve como espaço que pode ser usado para compartilhar histórias de machismo vivenciadas por mulheres que aceitaram participar, além de difundir mensagens e estimular o público a participar da ação. Bem como engendrar, durante o encontro, trocas, debates sobre questões sociais e políticas.

Nas práticas artivistas, apesar da utilização de ferramentas e técnicas dos campos das artes para a sua realização, muito mais importante são os debates que

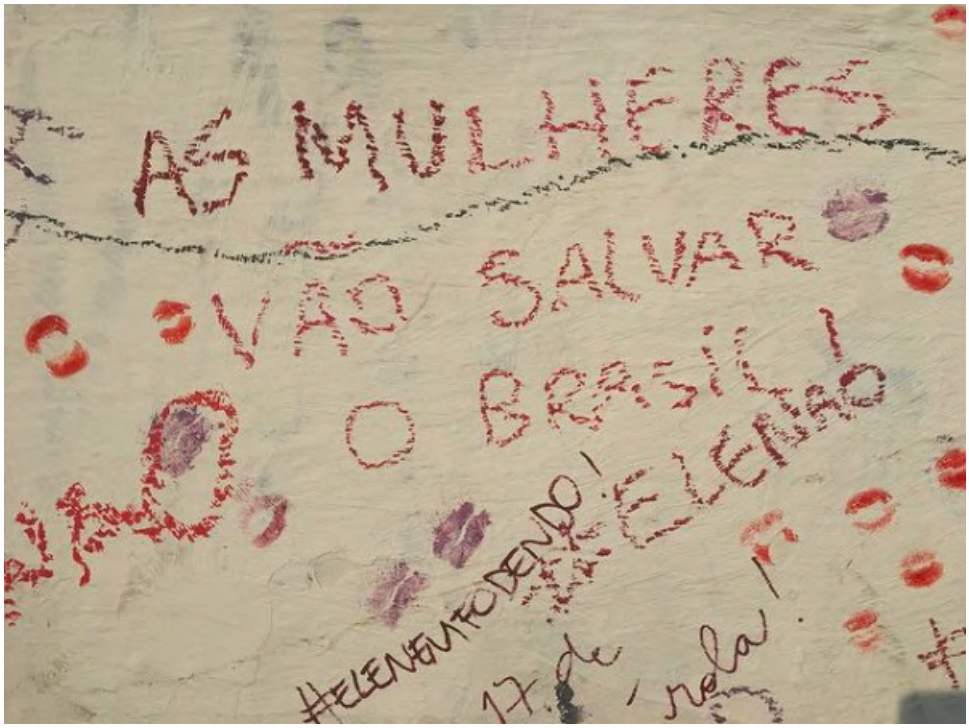
---

[62] O Desvio Coletivo é uma rede de criadores que atua na fronteira entre a arte urbana, a arte da performance e as artes visuais. Por meio de intervenções artísticas em diferentes espaços, desenvolve ações que geram ilhas de desordem efêmera de natureza poética e crítica. O grupo tem direção artística de Marcos Bulhões e Priscilla Toscano, e produção de Leandro Brasilio.

[63] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LD8-b4wvljc.
E https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/06/4933752-justica-federal-condena-governo-bolsonaro-a-pagar-rs-5-milhoes-por-falas-contra-mulheres.html. Acessos em: 08 maio 2022.

possam surgir delas do que a obra/arte em si. O intuito da arte conceitual é experimentar formas de fazer (rompendo com formas tradicionais) e denunciar a realidade usando temas sociais, políticos e econômicos. Por essas características buscavam popularizar a arte como meio de difusão de mensagens e mídias coletivas e estimular o público a participar. Sendo assim, o artivismo se aproxima das estratégias e desejos da arte conceitual.

Figuras 22 e 23 - Manifestação “#EleNão”. Muro no Largo da Batata. São Paulo, 2018.



Fonte: Fotos de Leandro Brasilio, 2018.

A arte ativista é vinculada à vida, é uma ação engajada perante injustiças e atitude crítica frente às instituições. Desde as décadas de 1960 e 1970, com o embaralhamento das noções de arte e vida, os artistas foram somando em suas proposições a necessidade de participação direta, redescobrindo ideias, linguagens, meios e suportes, programas artísticos e políticos foram levados ao extremo. Isso implicou no engajamento

> com grupos de trabalhadores, movimentos sociais ou comunidades locais, a coletivização da produção artística deste período em diante iniciou um momento criativo marcado pela experiência de ruptura do isolamento existencial com público, enfatizando interesse crescente na arte como um processo de interação colaborativa. (MESQUITA, 2008, p.101-102)

Essa interação colaborativa ocorria também, naquelas décadas, nas chamadas “artes de protesto”: o *agitprop* e o teatro militante[64].

No entanto, essa forma de interação era ancorada nas propostas revolucionárias modernas, com a pretensão de destruir o velho mundo para construir um “novo mundo” transformando um todo social, ou totalidade sintetizada por um meio de representação a partir de um sistema partidário, no qual os

[64] *Agitprop* e teatro militante eram formas de artes de denúncia, em que eram transmitidas ideologias partidárias e que serviam como pedagogias populares de projetos revolucionários (DELGADO, 2013).

fazedores do *agitprop* e teatro militante trabalhavam a favor do discurso proferido pelo líder do partido ou da instituição que os “representasse”, pois escolhido por meio de voto. Esse líder rege as ações políticas e artísticas em prol de uma democracia, porém, desconsidera a impossibilidade de uma visão totalizante e a multiplicidade das subjetividades com todas as suas diferenças, implicando, então, em um processo de exclusão social. Ou seja, essa interação ocorria entre pessoas guiadas por um líder propositor de forma unificada, já que esses propositores realizavam estratégias estéticas para fazer uma denúncia específica a uma luta endossada por algo que os espelhasse (partido ou ideologia).

Nos anos 1990, essa estratégia unificadora das transformações formuladas no século XX pela esquerda entrou em crise. Começou-se a questionar tais formas de organização política, a representatividade e as relações de poder internas aos projetos de transformação social, pois a busca do poder do Estado através de “lutas populares” tiveram suas aspirações e reivindicações legítimas reduzidas por processos de institucionalização e burocratização (DI GIOVANNI, 2012). Devido a esses processos, abriu-se um campo de exploração do ativismo artístico a partir de subjetividades, pois se tornou necessário observar os aspectos básicos que dizem respeito aos modos de representação, por exemplo, a forma de estarmos juntos, os encontros e desencontros, a ocupação dos espaços, a relação com os outros, a escuta e outras formas de ações que sustentam a possibilidade de fazer política coletiva e, ao mesmo tempo, subjetiva.

Isto posto, enquanto nas décadas de 1960 e 1970 o artivismo de denúncia unificava uma ação específica com o objetivo de fazer uma imputação de forma poética e estética para ter mais efeito e visibilidade, na década de 1990, o foco do artivismo foi a busca por modos de organização e criação mais democráticos, envolvendo assim a colaboração criativa de todas as pessoas participantes. Consequentemente, as formas de organização são variadas, bem como a multiplicidade de uso de táticas e estratégias.

Apesar de Di Giovanni (2012) colocar o fracasso das formas de representação como motivo para a nova maneira de fazer artivismo, é importante ressaltar que mudanças na cultura da luta política permite que os artistas mudem seus jeitos de fazer, por exemplo, com o feminismo surgem outras configurações de luta. Tendo em vista que o feminismo opera nas esferas da micropolítica do

autocuidado, da intimidade, escuta, relação dialógica e horizontal, acolhimento e do amor (HOOKS, 2021), ou seja, formas de fazer não operantes no sistema patriarcal capitalista. É importante ressaltar como o feminismo foi importante para esses processos, pois coloca em discussão a operação da política por meio da intersubjetividade e da proximidade. Para Proaño Gómez (2020, p. 7):

> *El feminismo es un proyecto político y su lucha, que tiene como objetivo desactivar la política del patriarcado, pretende tanto derrumbar marcos de comprensión que intentan mantener el estado actual de la mujer, como quitarle la máscara al vínculo que los dos colectivos denuncian entre capitalismo y patriarcado.*[65]

Proaño Gomez analisa as ações dos coletivos feministas Lastesis (Chile), em "*El violador en su caminho*, e Arda (Argentina), nas ações *Ni una menos* e *La campaña por el aborto*[66] ocorridas entre 2015-2019, como exemplificação de que as lutas explodem paralelamente às formas de fazer artivismos com a resistência simbólica. Nessas manifestações, os corpos individuais compõem um corpo plural e coletivo como protesto que concretiza uma insurreição, ou seja, uma realidade (momentânea e efêmera) que aspira produzir uma mudança e envolver os espectadores no seu ato.

Para a autora, as ações artivistas feministas se articulam em uma estética política que vai além da fronteira Chile-Argentina, porque dizem respeito à estrutura política e econômica dos países. Isso é possível constatar nas diversas reperformances de ações específicas ocorridas em outros contextos/países ou na reprodução de frases e *slogans* em manifestações em países diversos como, por exemplo, "Nem uma a menos"; "meu corpo, minhas regras"; "Mexeu com uma mexeu com todas".

No caso do Chile, as manifestações refletem a resistência a um sistema operante desde a ditadura de Pinochet, na Argentina, foi uma resposta à intensificação do modelo neoliberal no governo do presidente Mauricio Macri (2015-2019). Segundo Proaño Gómez, tanto as explosões chilenas quanto as ações

---

[65] "O feminismo é um projeto político e a sua luta, que tem como objetivo desconectar a política do patriarcado, pretende tanto derrubar marcos de entendimento que tentam manter o estado atual da mulher, como derrubar a máscara do vínculo que os coletivos denunciam entre capitalismo e patriarcado." (PROAÑO GÓMEZ, 2020, p. 7, tradução de Ana Carla V. Bellon)

[66] A ação *El violador en tu camiño* será explicada mais adiante nesta tese. Sobre as ações de ARDA ver o referido artigo *Estalido social/ estalido feminista: Chile e Argentina 2015-2019* (2020).

artivistas feministas são tentativas de romper os limites marcados pelo gênero e pela subjetividade exigidos pelo sistema neoliberal.

> *La resistencia material y simbólica del "estallido chileno" – con cuerpos y vidas que se ponen en la línea de combate – y la resistencia simbólica de las acciones feministas artivistas son parte "de un mismo conjunto de prácticas coherentes entre sí" que se apoyan mutuamente y desafían primero calladamente y luego entrando en posesión de lo que se les niega, el espacio público, la palabra y el cuerpo (Scott, 218-224) para ejercer, aunque no más sea temporalmente, los derechos negados.*[67] (PROAÑO GÓMEZ, 2020, p. 9)

Para a autora, as ações feministas artivistas encarnam a necessidade de mudanças estruturais, únicas maneiras de alcançar uma existência plena e digna com um pensamento enraizado na consciência desse sujeito coletivo e plural em que tantos os problemas chilenos quanto a opressão denunciada pelo feminismo têm suas raízes no sistema capitalista neoliberal.

A concepção filosófica e o modo de pensar e fazer feminista refletem na forma de fazer a arte e a luta política. Quem faz e propõe ações artivistas e utiliza técnicas das artes para conceber a ação e a criação de imagens e palavras simbólicas (úteis à transformação social e política), pode ser artista, mas antes disso, é preciso ser pessoa comprometida com a luta.

Práticas artivistas em manifestações de rua

Ana Longoni, em *Três coyunturas del activismo artístico* (2010), comenta algumas ações de coletivos artísticos argentinos nas décadas de 1990, GAC, HIJOS, Etcétera, Madres de la Plaza de mayo, cujas formas de ações artivistas são escraches, passeatas e mapeamentos cartográficos que se instalam na trama urbana para evidenciar locais onde ocorreram torturas e assassinatos, ou onde vivem genocidas. Esses grupos utilizaram diversas táticas para a ação, como, por

[67] "A resistência material e simbólica da 'explosão chilena' – com corpos e vidas que se colocam na linha de combate – e a resistência simbólica das ações feministas artivistas são parte 'de um mesmo conjunto de práticas coerentes entre si' que se apoiam mutuamente e desafiam primeiro caladamente e então tomando posse do que lhes é negado, o espaço público, a palavra e o corpo (Scott, 218-224) para exercer, mesmo que não seja mais temporalmente, os direitos negados." (PROAÑO GÓMEZ, 2020, p. 9, tradução de Ana Carla V. Bellon).

exemplo, a representação de uma briga de um partido de futebol que confrontava argentinos contra argentinos como estratégia para distrair a atenção das forças policiais e evitar sua ação de impedir a aproximação dos manifestantes das casas dos genocidas onde se realiza o escrache[68].

No modo de fazer a manifestação com a denúncia, além da importância do motivo pelo qual se objetiva a ação, no processo de construção desse fazer encontra-se o caráter político que mais me interessa para pensar essa tese, porque busco uma forma de organização coletiva para exercer uma ação em comum.

O modo de operar depende de todas/os as/os participantes. O que importa saber é como acontece a formação desses coletivos de pessoas que realizaram essas táticas, bem como as discussões e o processo de criação dos mesmos. A finalidade é tão importante quanto a criação e o processo. O problema e a contradição que podem surgir são que nem sempre as finalidades estão voltadas para uma busca, para a discussão e luta por justiça social, podendo, muitas vezes, servir ao entretenimento ou a ideologias neoliberais e fascistas, como, por exemplo, uma cena de ação de *flashmob* com o intuito de fazer propaganda do produto Club social realizada pela indústria Kraft[69]. Essa apropriação tenta utilizar alguns procedimentos do artivismo, mas não se configura como tal, pois a corrente artística artivista, em sua genealogia, nasce no território de combate político, enfrentamento do poder e contra as formas hegemônicas.

As ações citadas por Longoni foram, a princípio, invisíveis no meio artístico enquanto ações de arte, mas proporcionaram uma identidade e visibilidade social aos escraches, contribuindo com uma nova forma de luta contra a impunidade. Muitas dessas ações consistiam em chamar o público da e na rua para que delas participasse. E, ao realizarem coletivamente os escraches, muitas pessoas que não sabiam do que se tratava, informavam-se, devido à denúncia, e acabavam por aderir à ação durante o ato, sendo possível perceber camadas diversas de participação. Temos, então, o grupo propositor da ação, as pessoas que se agregaram ao ato e as pessoas transeuntes que aderiram à manifestação, bem como o público que assistiu por redes midiáticas que cobriram o evento. Com a

---

[68] Essa tática foi utilizada em diversas outras manifestações, como, por exemplo, as antiglobalização citadas por Di Giovanni.

[69] Sobre essa ação *flashmob*, mais informações em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/26648/1/2010_tcc_gcanani.pdf . Acesso em: 08 maio 2022.

aderência de várias pessoas, a noção de artista e público é embaralhada e todas/os passam a ser artistas atores da ação.

Porém, essa concepção de que todas/os são artistas sugere uma discussão referente à definição de artista, bem como em relação ao papel da emancipação criativa. A questão é: basta participar da construção da ação sem que haja o exercício da criatividade, reflexão e pensamento crítico dos participantes para que haja efetivamente um trabalho artístico?

Além disso, podemos relacionar a qualidade e intensidade das relações e coproduções das ações com modelos pedagógicos? Por exemplo, em uma ação na qual artistas propositores chamam o público e ensinam aos participantes a prática a ser realizada, seja ela uma dança, cantar uma música ou a construção de cartazes, qual seria o aspecto diretamente pedagógico?

Essas são ações de fácil acesso, pois não é necessário nenhum conhecimento técnico artístico para executá-las, então, a ação artística cumpre seu objetivo ao criar a dança e fazer sua denúncia. Por isso, pode-se dizer que, mesmo em se tratando de ações simples, há camadas de aprendizagens sob o aspecto da feitura artística, há uma aprendizagem manual, o construir algo material. Mas também, há aprendizagem que acontece por meio da experiência da troca realizada durante as relações estabelecidas no local, em cada conversa, discussão e reflexão de forma horizontal e dialética durante a confecção desse material. Sendo assim, o material construído serve apenas como dispositivo gerador de reflexões sobre um assunto específico, ou o foco do motivo pelo qual as pessoas estão reunidas.

Uma das perguntas fundamentais a se fazer ao analisar as práticas que selecionei como corpus desta pesquisa é: quais as estratégias a professora ou artista propositora utiliza para criar espaços que incentivem as participantes a serem mais ativas social e politicamente? Pois sem uma intenção de emancipação e transformação política e social por meio de ruptura de algo específico, a performance pode perder valor político e, consequentemente, pode ser útil para se reproduzir o *status quo* por meio da fruição estética. Veremos isso mais adiante quando abordo a crítica sobre as formas como o "artivismo"[70] foi apropriado e utilizado em alguns contextos específicos.

[70] Utilizo aspas para demonstrar que essa tentativa de apropriação não faz da performance artivista.

Toda performance artivista emancipa?

O desejo do artivismo tem, em sua raiz, a crítica e o embate contra injustiças e também luta por relações mais democráticas. Porém, procedimentos utilizados por artivistas podem ser apropriados por forças conservadoras. Mas essa apropriação fica no nível da imagem simbólica apenas, já queo modo de fazer e o contexto diferem. Sendo assim, mesmo com o uso de algumas delas por forças conservadoras, estas não estão fazendo artivismo, pois ele é um movimento contra as formas hegemônicas, contra o pensamento fascista, xenófobo, dentre outros relacionados ao poder. Portanto, negar que existem aparentes ações artivistas com intenções conservadoras seria inocente e implicaria estar pouco atenta à complexidade dos processos artísticos, culturais e políticos. É preciso reconhecer que existem processos de construção e objetivos que se aproximam dessas formas e podem não ser democráticos. Essa apropriação de táticas de ações artivistas de denúncia contra injustiças sociais cria ações sem profundidade política e democrática e opera mais como um entretenimento, manipulando a massa[71], buscando que ela aja sem reflexão ou senso crítico. Com isso, surge uma primeira contradição: O artivismo serve a quem? É democrático ou é uma falácia? Ele serve como ferramenta a qualquer ideia? Por que é interessante o artivismo? Como diferenciar o artivismo de uma performance que busca se apropriar do artivismo?

Segundo Marcella Fuentes, em *Activismos tecnopoliticos: constelaciones de performance* (2020), há performances como gênero de protesto e o ativismo performativo. Enquanto o segundo são gestos vazios de solidariedade, impulsionados mais pelo desejo de aparecer na mídia do que por um compromisso com a transformação social, o primeiro é um gênero de protesto que acaba por despertar audiências entusiasmadas tornadas em performers numa intervenção estético-política que se nutre do aqui e agora e também de todo o processo e da transformação multi-situada facilitada por redes sociais.

O ativismo performativo é uma performance na qual um grupo de pessoas dos movimentos de direita e fascistas, tenta se apropriar de procedimentos artivistas

[71] Conjunto da sociedade quando vista sob uma perspectiva estrutural, homogeneizante, universalizante, cujas pessoas que a compõem seguem um líder cegamente, comportando-se de forma igual. Massa difere de minoria que é vista sob outra perspectiva, a que reconhece e respeita as diferenças.

como, por exemplo, na "Dança do *impeachment*"[72], no Brasil. Aparentemente, essa ação pode caracterizar-se artivista por utilizar alguns elementos semelhantes a performances artivistas (uma letra de música e uma coreografia), porém, a tática difere bastante e opera num plano sem comprometimento político e ético, agindo apenas como imagem. Segundo Fuentes,

> *En la era del "sálvese quien pueda" no importa la verdad, sino repetir el procedimiento, y hasta la perspectiva y el "buen performance". Performance en/es la era de la post verdad. En algunos casos se trata de montajes visuales para ocultar la falta de popularidad del mandatario en cuestión durante actos oficiales, una "performance visual" que se revela con contraplanos de plazas vacías.*[73] (FUENTES, 2020, p. 13)

Um Estuprador em seu caminho[74], criada pelo coletivo chileno Lastesis, também realiza letra de música e coreografia, mas essa se configura como uma ação artivista, devido a sua tática e contexto.

Essas duas ações utilizam imagens simbólicas e há o chamamento das pessoas à participação em espaços urbanos específicos via redes sociais. Porém, apesar da imagem simbólica construída, há uma gritante diferença em relação aos seus posicionamentos políticos e contextos.

Uma das principais diferenças está nos modos de relações estabelecidas entre as/os participantes, nos quais é possível observar a valorização ou a anulação das subjetividades. A princípio, todas/os participam juntas/os no aqui e agora, mas a forma como a ação é proposta ou imposta mostra a relação de horizontalidade ou verticalidade de modos de fazer e propor, e isso revela democracia ou obediência.

Há os fazeres que consideram fundamental a troca de experiência e assim, de forma dialógica, as ações são realizadas e discutidas, havendo divergência e diversidade na forma deste fazer; e há aquelas relações estabelecidas ângulo mais vertical, com busca pelo igual e homogêneo, menosprezando as diferenças em prol de uma unidade ou aceitando apenas convergências. Essas linhas que as

---

[72] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MvVF0kySGIc. Acesso em: 08 maio 2022.

[73] "Na era do 'salve-se quem puder' a verdade não importa, mas sim a repetição do procedimento, e até a perspectiva e a 'boa performance'. Performance na/é a era da pós-verdade. Em alguns casos, trata-se de montagens visuais para esconder a falta de popularidade do presidente em questão durante os atos oficiais, uma 'performance visual' que se revela com planos invertidos de espaços vazios." (FUENTES, 2020, p. 13, tradução de Ana Carla V. Bellon).

[74] Título original: *El violador eres tú.* Vídeo 'O estuprador é você' | Protesto de chilenas é replicado no mundo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gD5CKuBOt3s. Acesso em: 08 maio 2022.

diferenciam variam em tipo e graus, desde ações que competem a todas/os participantes a sua criação compartilhada, até ações com direcionamento bem específico, mas que permite abertura de escolha de figurinos, por exemplo, cuja imagem simbólica produzida revela uma ideologia em que se pretende unidade ou diversidade. Como os uniformes verde e amarelo da dança do *impeachment*, no Brasil, ou os belos e estilosos uniformes pretos como os soldados dos nazistas. É importante ressaltar que, como dito anteriormente, a performance pode servir para reproduzir e fortificar o *status quo* ou para romper com ele, sendo, assim, uma ferramenta utilizada por quem quiser, inclusive líderes políticos. Segundo Marcela Fuentes, no já citado *Activismos Tecnopolíticos: constelaciones de performance* (2020), a diferença entre as performances dos líderes políticos e as performances contra-hegemônicas de quem toma a palavra, o espaço e os meios é que:

> [...] *las primeras apuntan a cultivar y explotar el aspecto espectatorial de la performance, es decir, la creación de públicos y seguidores al modo del flautista de Hamelín. En cambio, como lo demuestran sucesos como el "verano portorriqueño", en las performances de revuelta no se trata de aparências, ni de espectáculo , sino de un hacer conjunto, de un darse ganas, de un compartir de amplia gama de emociones que se transitan en tiempos convulsionados, ensayando de qué se trata la justicia social entendida desde abajo*.[75] (FUENTES, 2020, p. 15)

Ou seja, segundo a autora, as performances dos líderes políticos apontam para a criação de seguidores hipnotizados, enquanto as performances contra-hegemônicas não buscam espetáculo, mas justiça social.

Sendo assim, no artivismo há ferramentas que têm como potência a desmontagem de dispositivos de poder. O *flashmob* é uma das ferramentas que pode ser utilizada pelo artivismo, com o fim de desoperar os dispositivos de poder, porém, ele pode ser apropriado pelo próprio dispositivo e servir a ele, como podemos observar em algumas ações provocadas por grupos e chamados pelas grandes e pequenas mídias. Por exemplo, os grupos simpatizantes do presidente Jair Bolsonaro, chamados pela internet para realizarem carreatas ou outros tipos de

---

[75] "[...] as primeiras se direcionam a cultivar e explorar o aspecto espectatorial da performance, quer dizer, a criação de públicos e seguidores ao modo do flautista de Hamelin. Por outro lado, como demonstram sucessos como o 'verão portorriquenho', as performances de revolta não se tratam de aparências, nem de espetáculos, mas de um fazer conjunto, de dividir desejos, de compartilhar a ampla gama de emoções que transitam em tempos turbulentos, ensaiando aquilo que significa justiça social entendida sob a perspectiva dos que estão abaixo." (FUENTES, 2020, p. 15, tradução de Ana Carla V. Bellon).

manifestações que se apropriam de estratégias estéticas já utilizadas em outras manifestações de cunho ideológico oposto ao fascismo. Ou seja, há procedimentos utilizados como ferramenta para performances com estratégias e ideologias diferentes e essas táticas e todo o seu contexto, o modo de fazer, a história das circunstâncias a que ela foi feita é que possibilita perceber a diferença se é uma performance artivista ou não, apenas uma tentativa de apropriação.

Se considerarmos o artivismo uma ferramenta pedagógica é importante observar o modo como ele opera, pois há inúmeros modos de fazer. Algumas ferramentas são reproduzidas, assim como modelos pedagógicos, há aqueles que podem ser reproduzidos como a pedagogia tradicional com seus métodos e há as pedagogias libertárias, nas quais os modos de fazer ou métodos são criados em processo de forma mais horizontal e dialógica. Quando a imagem de uma ação artivista é reproduzida, pode ser apropriada por qualquer grupo que queira o utilizar. Por exemplo, ao comparar as duas performances feitas no Brasil, no final da década de 2000: a *Dança do impeachment* e *Um estuprador em seu caminho* é possível perceber semelhanças na aparência das ações, se vistas pelas mídias em redes sociais: a formação de um grande número de pessoas, que em espaço urbano dançam e cantam a narrativa de alguma situação ocorrida ou o desejo de transformação de algo. A tática, o modo de fazer, o posicionamento e o contexto político é outro.

A primeira teve como objetivo uma manifestação em prol do desejo de tirar do poder, o Partido dos Trabalhadores (PT), através do pedido pelo *impeachment* da presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, sem que houvesse um argumento legítimo[76]. Segundo os manifestantes[77] o objetivo era "unir as pessoas contra o comunismo e a corrupção"[78]**.** Essa ação foi construída através do chamamento de

---

[76] O *impeachment* da presidenta foi imoral e ilegal, pois a justificativa foi a de que a presidenta realizou pedalada fiscal, o que era rotineiro em vários governos como, por exemplo, o governador do Estado do Paraná da mesma época (Beto Richa - PSDB) que também realizou pedalada fiscal e não o aconteceu nada, mesmo com varias manifestações contra o seu mandato. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/richa-reduz-deficit-de-2014-e-oficializa-pedalada-para-aprovar-contas-0apmg1i4xxe5ywdonm101mwho/. Ademais, dois dias após o impeachment da presidenta, o presidente interino Michel Temer sancionou uma lei que autoriza pedaladas fiscais. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2016/09/02/dois-dias-apos-golpe-governo-temer-sanciona-lei-que-autoriza-pedaladas-fiscais/. Acessos em: 08 maio 2022.

[77] Ver nota de rodapé 71.

[78] Por trás do desejo de acabar com a corrupção operava um golpe de estado, reflexo da situação política no Brasil hoje, em que uma extrema direita fascista está no poder. Mais informações em: https://jornalggn.com.br/editoria/politica/xadrez-da-2010-a-decada-da-infamia-por-luis-nassif/. Acesso em: 08 maio 2022.

pessoas por vários meios de comunicação (WhatsApp, Facebook), inclusive pela grande mídia de televisão[79], e a indicação para vestir roupas verde e amarelo para participar e vídeo disponibilizando uma aula para ensinar a coreografia e a música. Nesta ação, é expresso, através da dança e da letra – além do pedido de *impeachment* ilegítimo –, o patriotismo, com sua "retórica moralizadora, como moralização pública (anticorrupção) e como moralismo (pátria, religião, família, valores da sociedade tradicional)" (ALONSO, 2017, p. 56). Importante ressaltar que esse patriotismo ganhou força nas manifestações do movimento Passe Livre em 2013, e ia do setor patriota do liberalismo (a favor do estado enxuto e eficiente) ao conservadorismo, resgatado do discurso da época da Ditadura Militar, cujo foco é o rechaço das instituições políticas e partidos no momento, a identificação do PT com a corrupção via mensalão (corruptos). (ALONSO, 2017, p. 52)[80].

Conforme trecho da letra da música "Seja Patriota":

> Seja patriota/ vem lutar por sua nação/ patriota verdadeiro/ vem pra manifestação. Veste verde e amarelo/ com determinação/ pra livrar nosso país / dessa corrupção/ grita forte brasileiro / ê ê / fora Dilma? Fora PT.[81]

Figura 24 - Performance *Dança do Impeachment* (11/03/2016).

Fonte: Foto tirada da revista BBC News.[82]

---

[79] Um dos responsáveis pelo chamamento para essas manifestações foi o MBL (Movimento político braslieiro liberal conservador). "O MBL ganhou protagonismo nas ruas, e o 'Vem pra Rua' se conectou ao sistema político via PSDB" (ALONSO, 2017, p. 55).

[80] Ver o artigo "*Política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer*" (ALONSO, 2017). Disponível em: http://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2018/07/Angela-Alonso_A-pol%C3%ADtica-das-ruas.pdf. Acesso em: 08 maio 2022.

[81] Link do vídeo da dança disponível em nota de rodapé 72.

A segunda, *Um estuprador em seu caminho*, nascida no Chile, mas reproduzida ou apropriada em diversos lugares da América Latina e do mundo, teve sua letra da música feita em espanhol, traduzida para outras línguas de vários países. Consiste na junção de um pequeno grupo de mulheres artistas chilenas que se unem para realizar denúncia contra o sistema operante patriarcal e capitalista e o feminicídio em meio a uma manifestação democrática chilena[83], na qual, após gravação de vídeo da performance, acoplaram-se mais mulheres, viralizando e ocorrendo em diversos países do mundo. A letra intitulada "Um estuprador em seu caminho":

> O patriarcado é um juiz/ Que nos julga ao nascer/ e nosso castigo é/ a violência que não se vê/ o patriarcado é um juiz/ é o feminicídio/ impunidade para o assassino/é o desaparecimento/ é a violação/ e a culpa não era minha, nem onde estava, nem como me vestia/ o estuprador é você/ são os policiais/ os juízes/ o estado/ o presidente/ o Estado opressor é um macho estuprador/ o estuprador é você/ dorme tranquila menina inocente/ sem se preocupar com o bandido/ que os seus sonhos, doce e sorridente/ cuida seu querido policial. O estuprador é você. (Traduzida para o português)[84]

---

[82] Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160311_danca_impeachment_rb. Acesso em: 08 maio 2022.

[83] Manifestação chilena conhecida como *Revolta social do Chile* ou 'surto chileno', que ocorreu em 2019. "*En el caso del "estallido chileno" son las condiciones socio-político-económicas padecidas durante treinta años por la población lo que causa un hartazgo que hace posible que se produzca un agujero en el tejido social-político y salga por esa nueva rasgadura todo aquello que había permanecido oculto y silenciado: 'no son treinta pesos, son treinta años' es el slogan del 'estallido chileno' que mejor subraya lo anterior. Se vivía una situación profunda de descontento que la canción joven chilena ya venía anunciando.*" (PROAÑO-GÓMEZ, 2020, p. 14).

[84] Vídeo da performance realizada no Brasil, Rio de Janeiro, disponível em: https://web.facebook.com/watch/?extid=SEO----&v=2921987671167484. Acesso em: 08 maio 2022.

Figura 25 - Performance *Un violador en tu camino.* Coletivo Lastesis. Chile (25/11/2019).

Fonte: *Frame* capturado de vídeo da revista P[3].[85]

Com a globalização muitas mulheres e grupos podem se unir contra uma forma de violência geral, o patriarcado. O grupo feminista Lastesis construiu uma coreografia e juntou-se a outras mulheres para pensar o artivismo, trocar e participar da ação, pelo fim da violência contra a mulher e todo o sistema capitalista que opera controlando corpos. A indicação no convite era a de que as participantes fossem vestidas com roupas de sair à noite, roupa de festa com glitter e uma venda nos olhos. Aprender a letra da música e a coreografia, para tal, foi disponibilizado um vídeo com uma ação anterior.

Essa performance foi realizada pela primeira vez em 20 de novembro de 2019 em Valparaíso e, depois, em 25 de novembro na Praça das Armas em Santiago do Chile, como parte do Dia Internacional do Fim da violência contra a mulher. Segundo Marcela Fuentes (2020), em três minutos, por meio do texto, coreografia e figurino, a performance abordou o tema da violência sexual como problema social e político, denunciando a participação direta e a cumplicidade entre a polícia, a justiça e o Estado. Essa performance se dirigiu ao tratamento de casos

[85] Disponível em: https://www.publico.pt/2019/11/27/p3/video/o-violador-es-tu-a-musica-de-protesto-das-mulheres-do-chile-que-esta-a-arrepiar-o-mundo-20191127-180412. Acesso em: 08 maio 2022.

de violência sexual dentro da cultura de violações a direitos humanos que se deram durante a “Primavera chilena” que começou em 18 de outubro de 2019 (FUENTES, 2020).

Num primeiro momento, em solidariedade às feministas e ao povo chileno, e enraizadas em seus próprios contextos, centenas de reperformances a partir da gravação viralizada por redes sociais tiveram lugar em outros países, como Peru, Porto Rico, México, República Dominicana, Cuba, Turquia, França, Alemanha, Espanha, Brasil. As redes foram canais de difusão de versões com idiomas e palavras específicas e fizeram com que a performance continuasse durante meses (FUENTES, 2020). Segundo Fuentes:

> *La letra y los pasos se difundieron como texto-imagem-coreografía para a su reactivación. Y también quedaron como extractos a enfatizar, e incluso como parte de los relatos de sobrevivientes de violencia que circularon en Twitter incluyendo datos de edad, lugar y vestimenta, y aportando así más evidencia para reorientar el foco del problema en los perpetradores y sus propiciadores.*[86] (FUENTES, 2020, p. 14)

Vários outros grupos de mulheres de diversas cidades e países aderiram à performance, já que o feminicídio e a opressão do sistema capitalista ocorre em muitos lugares do mundo, fazendo dessa performance artivista, que se iniciou em Valparaíso e todo o seu contexto, uma instigadora de reperformances autogestionadas ao redor do mundo. Ao observar os corpos nessa performance, é possível observar a intensidade, a revolta e denúncia em cada movimento, pois refletem o cotidiano de muitas mulheres que sofrem diversas formas de abuso em instâncias diversas, da violência doméstica à violência do estado e das igrejas, por estarmos numa sociedade patriarcal e machista. Por isso, essa performance artivista pôde ser incorporda em outros contextos, como, por exemplo, quando Lastesis participou, em Buenos Aires junto a milhares de participantes, da ação contra o aborto clandestino, em 19 de fevereiro em 2020. Em relação ao contexto, o grupo Lastesis é comprometido na prática e teoricamente com o feminismo e as artistas reconheceram a influência da teórica feminista Rita Segato (apud FUENTES, 2020, p. 15),

[86] “A letra e os passos se espalharam como texto-imagem-coreografia para a sua reactivação. E foram deixados como texto para enfatizar, inclusive fazendo parte dos relatos de sobreviventes de violência que circularam no Twitter, incluindo dados de idade, lugar e vestimenta, e contribuindo com as evidências para reorientar o foco do problema para os agressores e seus cúmplices.” (FUENTES, 2020, p. 14, tradução de Ana Carla V. Bellon).

> *De ahí el nombre del colectivo, Lastesis, que acentúa la importancia de la perspectiva teórica para transformar el mundo. El nombre también sugiere que, aunque se busque la verdad, se trata siempre de aproximaciones, de posicionamientos, de propuestas. O nome do colectivo, que acentua a importância da perspectiva teórica.*[87]

A ação *Um estuprador e seu caminho* não está ligada a partidos políticos, mas são mulheres, do coletivo Lastesis, situadas em Valparaíso, unidas em prol de uma causa específica que se nutre do aqui e agora contextual, bem como de todo o processo e a transformação e multiplicação de reperformances facilitada pelas redes sociais (FUENTES, 2020).

A ação *Seja patriota* é uma ação induzida por grupos sem ancoragem, reflexão e comprometimento com um projeto político e militante, mas convocada por partidos políticos (MBL, PSDB, dentre outros), ou seja, é vertical, sem uma construção vinda da base. Ao observar os corpos nessa performance, o sentimento sugere alegria de uma coreografia de axé com aeróbica, composta por uma massa dançante. Os gestos dessa performance são vazios, diferentes dos gestos da performance feminista comentada acima. A sua tática é uma convocatória pela mídia para um *flashmob* que resulta numa dança.

Em relação à vestimenta, todas/os estão vestidas/os de verde e amarelo, revelando uma unidade inspirada no discurso do patriotismo e nacionalismo, herança da ditadura, defensora de uma ideologia capitalista, excludente e xenófoba, racista e fascista.

Na segunda performance, as mulheres estão vestidas, cada qual, com as roupas de sair a noite, mas a roupa que lhes convêm. Há um elemento de figurino unificado: as vendas que cobrem seus olhos. Essa união na diversidade fica mais explícita ainda, pois entre essas mulheres há também trans e homens (não protagonistas) que compartilham da mesma luta. A venda é o elemento simbólico que opera como símbolo de denúncia da ação violenta exercida pelo patriarcado capitalista sobre a diversidade de corpos, que partiu especificamente da denúncia sobre a ação exercida por policiais, especificamente, aquela na qual eles cegaram,

---

[87] "Vem daí o nome do coletivo, Lastesis, que destaca a importância da perspectiva teórica para transformar o mundo. O nome também sugere que, ainda que se busque a verdade, se trata sempre de aproximações, de posicionamentos, de propostas. O nome do coletivo acentua a importância da perspectiva teórica." (SEGATO apud FUENTES, 2020, p. 15, tradução Ana Carla V. Bellon).

violentamente, manifestantes que lutavam contra o regime ditatorial presente desde a ditadura de Pinochet em Santiago do Chile.[88]

> *La violencia de género denunciada intersecta con el ámbito más amplio de relaciones de poder institucional y se acerca así a la denuncia del "estallido social", como se explicita en los cuerpos con los ojos cubiertos con vendas negras que aluden, directamente y sin ambages, a la ceguera causada por la represión al "estallido", ocurrida en esos mismos días cuyos protagonistas son justamente los carabineros. El lenguaje más el cuerpo provocan la aparición de una nueva subjetividad resistente, alternativa y guerrera que enfrenta la explotación de los cuerpos, el sufrimiento y la limitación de la vida.*[89] (PROAÑO GÓMEZ, 2020, p. 12)

Segundo Proaño Gomez (2020), nessa ação proposta por Lastesis e em outras ações artivistas feministas há um desejo de construção de uma realidade outra com uma estética política-corporal que envolve afetividade e busca dar visibilidade ao que até então foi invisibilizado: corpos livres, corpos diferentes, dissidências sexuais e expressões inapropriadas. Os gestos e as palavras realizados na ação subvertem e criticam as normas estabelecidas. Os gestos corporais envolvem julgamentos e avaliações sobre campos e situações constituídos pelas convenções estabelecidas pelo sistema capitalista patriarcal. A tática na criação dos gestos foi descobrir o que se tornou senso comum e denunciar a armadilha, apontando o Estado, a polícia e o juiz como responsáveis pela violação, pois são tão responsáveis quanto o estuprador. Denunciam por meio da fala e dos gestos "não apropriados" para o sujeito feminino no espaço público, como, por exemplo, o gesto de se agachar fazendo alusão à posição correspondente ao exame invasivo que a polícia faz aos detidos, ou corpos erguidos em posição de confronto apontando, com o dedo acusador, para as instituições do Estado (PROAÑO GÓMEZ, 2020).

É importante ressaltar que a forma e tática das ações não estão apenas na imagem mostrada e viralizada pelas mídias, mas em todo o seu processo de construção e contexto político e social na qual ela foi construída.

---

[88] Disponível em: https://brasil.elpais.com/internacional/2019-12-21/olhos-feridos-das-revoltas-no-chile-senti-o-impacto-no-olho-cai-no-chao-saia-muito-sangue.html. Acesso em: 30 de março de 2022.

[89] "A violência de gênero denunciada se cruza com o âmbito mais amplo de relações de poder institucional e se aproxima, assim, da denúncia da 'explosão social', como fica claro nos corpos com os olhos cobertos com vendas negras que aludem, diretamente e sem ambiguidades, à cegueira causada pela repressão à 'explosão', ocorrida nesses mesmos dias e cujos protagonistas são justamente os soldados armados. A linguagem somada ao corpo provocam a aparição de uma subjetividade resistente, alternativa e guerreira que enfrenta a exploração dos corpos, o sofrimento e a limitação da vida." (PROAÑO-GÓMEZ, 2020, p. 12, tradução de Ana Carla V. Bellon).

Um estuprador em seu caminho é uma experiência social criativa de um grupo orgânico estruturado que propõe uma ação concreta num espaço real, numa manifestação de rua, que ganha impacto na mídia pelas gravações e sua viralização. Enquanto *Seja Patriota* é mobilizada apenas para a imagem na mídia.

Percebe-se que, em ambas as performances, apesar do uso do figurino, da realização de coreografia e dançar conjuntamente cantando a música em espaços públicos, o modo de formação e produção desses coletivos é diferente.

Considerando emancipação associada à forma como uma pessoa opera no contexto cotidiano, ou de que forma um grupo de pessoas faz para buscar romper com determinadas regras de opressão e começa a ser autônomo e menos alienado,é possível observar, no programa do artivismo das chilenas a partir da análise dos procedimentos utilizados, que a ação age em prol de uma emancipação social da mulher. Já a performance *Seja Patriota* segue um líder e realiza a ação sem reflexão crítica, sendo assim, nem toda a performance emancipa e nem todas elas são artivistas. Por isso, é importante saber distingui-las por meio da análise dos seus programas e da forma como cada performance opera, o contexto político e social ao qual se insere e o histórico das pessoas que o propõem e fazem.

Artivismo em rede ou ativismo tecnopolítico

Mesmo que de formas e em momentos diferentes, em ambas as ações há um chamamento pelo Facebook, WhatsApp e redes sociais para que as pessoas compareçam em determinado local, com figurinos específicos e colocam a música para que as pessoas possam aprender e decorar antes de fazer a ação no local. Marcella Fuentes (2020) denomina a utilização das redes sociais virtuais misturada com as ações nos espaços urbanos de "*activismos tecno políticos*", a qual através da ideia de constelações performáticas, mostra que as redes digitais e as performances copresenciais não podem se separar.

> *No es activismo digital por un lado y protesta en la calle por el otro. No es uno para que se dé la otra. No es uno antes como preparación, luego la otra como evento en sí, y después más de lo anterior como memoria. Aun cuando compartamos el espacio físico de una asamblea cara a cara estamos atravesadxs por lo digital. Y hoy, como vamos descubriendo, lo remoto no quita lo sincrónico y esto no quita lo vital. La memoria en*

> *nuestros cuerpos de asambleas, protestas, abrazos se resiste a abandonar nuestro ser en las pantallas.*[90] (FUENTES, 2020, p. 16)

Para Fuentes, em 2021, no contexto de pandemia de Coronavírus, mais do que nunca, é preciso cidadanizar o uso das redes. A performance é uma forma de cuidado, de militância possível hoje. Mesmo que o protesto possa se mobilizar com finalidades tanto progressistas como reacionárias, na América Latina, os protestos oferecem aos seus participantes uma oportunidade para desenvolver capacidades políticas que podem desempenhar um papel de transformação mais além da política representativa e delegativa.

Em relação ao artivismo em rede, enquanto nos anos 1980, as/os ativistas organizavam ações através de chamadas telefônicas, folhetos, zines e recorriam ao simples boca a boca, três décadas mais tarde não somente recebemos notícias das próximas manifestações por e-mail, Facebook, redes sociais em geral, mas também participamos e criamos a marcha pela internet, incentivando respostas coletivas a acontecimentos em desenvolvimento. As redes digitais funcionam como veículos de comunicação até uma futura mobilização na rua e, às vezes, funcionam como sítios de ativação no tempo presente.

> *Aunque mirar, comentar, sumarse y compartir no necesariamente implican un compromiso profundo – e incluso pueden entrampar al publico en un circulo de hisperreactividad –, las redes digitales y los nuevos medios interactivos les han dado nuevas herramientas a los activismos contemporâneos. Estas herramientas ayudan a lxs organizadorxs y a los movimientos sociales a expandir su base y sus esferas de acción.*[91] (FUENTES, 2020, p. 19)

Sendo assim, o ativismo tecnopolítico age no entrelaçamento entre o protesto das ruas com as redes digitais como cocriadores de ações coletivas e insurgentes, conforme foi possível observar no “Um estuprador em seu caminho” na performance “Ato das Cruzes”, realizada em Curitiba em 2021, a qual relatarei no capítulo 3.

---

[90] “Não é ativismo digital por um lado e protesto na rua por outro. Não é um ou outro. Não é um antes como preparação e logo o outro como evento em si, e depois mais adiante como memória. Ainda que quando compartilhemos o espaço físico de uma assembleia cara a cara, estamos atravessadxs pelo digital. E hoje, como estamos descobrindo, o remoto não elimina o síncrono e este não elimina o vital. A memória em nossos corpos de assembleias, protestos, abraços resiste em abandonar nosso ser nas telas.” (FUENTES, 2020, p. 16, tradução de Ana Carla V. Bellon)

[91] “Apesar de que visualizar, comentar e juntar-se e compartilhar não necessariamente impliquem em um compromisso profundo — inclusive podem enredar o público em um círculo de hiperatividade —, as redes digitais e os novos meios interativos têm fornecido novas ferramentas aos ativismos contemporâneos. Essas ferramentas ajudam os organizadores e os movimentos sociais a expandir suas bases e suas esferas de ação.” (Ibidem, p. 19, tradução de Ana Carla V. Bellon).

Neste sentido as redes sociais tornam-se aliadas em uma outra forma de fazer artivista, pois se, – como afirma Fuentes – o capitalismo avançado nas redes digitais intensificam o fluxo do capital e a informação atravessando grandes distâncias, "as constelações de performances permitem aos artivistas e manifestantes expandir as ações corporais e expressivas mais além do espaço físico e vincular as lutas locais e globais" (FUENTES, 2020, p. 21. Tradução minha).

Enquanto alguns críticos questionam o papel dos artivismos digitais, perguntando-se a quem serve, tendo em vista que grande parte da população não tem acesso à internet e computadores, Marcella Fuentes conceitua "Constelações de performance" para definir táticas disruptivas e de criação de mundos possibilitadas pelas articulações artivistas entre as performances de protestos corporais e a ação em redes digitais. "*Las constelaciones de performance son patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicas y multilocalizadas*"[92] (2020, p. 21). As constelações de performance respondem aos desafios gerados pelo fluxo de mudanças que ocorrem pelos regimes neoliberais que obrigam os movimentos a recalibrar suas táticas, objetivos e metas.

Para sua utilização consciente, é importante perguntar-se, mais do que se usá-las ou não, "como" usá-las? Como combiná-las com os antigos repertórios do ativismo cuja finalidade é transformar momentos de dissidência em movimentos que construam poder? Esta pergunta trata sobre o modo de fazer de cada prática que é único, e nela estão também suas implicações pedagógicas, já que nela estão contidos os possíveis os desafios do fazer coletivo que considera todas as pessoas co-autores e participantes do ato porque político e democrático.

As formas de participação do ativismo contemporâneo é um terreno a ser explorado ainda. Com a pandemia e o isolamento social decorrente da Covid-19, nota-se, como mudança, que apesar da distância nos aproximamos mais, podemos ver diversas ações artísticas e artivistas migrando da rua para o ciberespaço. A palavra que rege é "reinvenção". Apesar da potencialização do universo virtual devido à pandemia, o artivismo em rede midiática e virtual não é de agora, no final dos anos 1990 até o aparecimento de Facebook, (2004), YouTube (2005), e do

[92] "As constelações de performance são padrões de plataformas múltiplas de ação coletiva que articulam performances assíncronas e multilocalizadas." (FUENTES, 2020, p. 21, tradução de Ana Carla V. Bellon).

Twitter (2006), tiveram um impacto fundamental na forma como os movimentos sociais passaram a existir e sustentar comunidades políticas de resistência:

> Tal efeito obviamente estendeu-se ao *artivismo* de um modo muito eloquente. Em suma, a código digital incorporado no *artivismo*, torna-se tal como o ciber-ativismo, uma categoria fluída e híbrida, resultando em itinerários que ora se escondem e legitimam em rizomas independentes, *peer-to-peer,* libertários e subterrâneos, ora dialogam com os canais e as plataformas *mainstream* para chegarem a audiências mais alargadas e para disputar a *historicidade* da informação e da mensagem com as grandes narrativas, hegemónicas e produzidas pelo poder. (RAPOSO, 2015, p. 7, itálicos do autor)

Como o artivismo caracteriza-se por configurar um vasto campo de modos de fazer, os seus objetivos também são muito amplos, pois para cada modo de fazer há um objetivo específico a ele. O que se percebe é que a prática busca combinar uma linguagem artística com uma proposta política transformadora da realidade. Essas produções criativas realizam denúncia política, no qual os seus espaços convertem-se em cenários potenciais de rupturas e buscam atacar o sistema sócio-político. Porém, como essas rupturas serão provocadas dependerá de cada prática, bem como o objetivo específico onde ela se insere. Muitas táticas podem ser utilizadas, por exemplo: a utilização da internet e redes sociais para diversas finalidades, como chamar um público amplo e diverso para ação presencial de protesto ou gerar visibilidade e denúncia de forma estética, ações na rua, *hashtags.* Surge um tipo de subjetividade que vai além dos espaços de encontros físicos das ações artivistas, mas, também, virtual, o que possibilita diferentes formas de participação no espaço e no tempo. Desta forma, noções de produção artística, intervenção política, espaço público e lugar do espectador são redefinidas.

Tendo em vista que há, nas práticas artivistas implicações pedagógicas, o meu argumento é o de que essas práticas operam por meio de processos de rupturas com os sistemas que elas estão inseridas e desse modo, transformam mundos. O artivismo, assim como a pedagogia, tem aspectos que se aproximam da utopia no sentido de que está sempre caminhando, pois não há como ver o resultado imediato dentro de um processo de educação. Assim como o artivismo, no qual as subjetividades (e entramos então no campo da microutopia ou micropolítica) compõem coletivamente um fazer e um pensar fazendo juntos e descobrindo sem

hierarquia e de forma dialógica. Conforme Paulo Freire (1979, p. 84), ”a educação não transforma o mundo, mas transforma pessoas que transformam o mundo”.

Segundo Manuel Delgado (2013, p. 2), cabe ao artivismo contemporâneo:

> *También cabría examinar no solo estas conexiones que el artivismo presenta en su propria génesis, sino la naturaleza de sus propias promesas de “generar nuevas subjetividades”, “generar flujos imaginativos”, “crear nuevas herramientas cognitivas”..., mucho más que modificar estructuras sociales o animar y preparar una toma popular del poder para ocuparlo o derruirlo, objetivo este último menospreciado y hasta ridiculizado en nombre de una concepción lúdica y multicolor de la desobediencia social.*[93]

Para Delgado, o novo artivismo está relacionado com a perspectiva das correntes pós-marxistas que apostam no aumento da participação e autogestão, e que buscam a sua ativação fora da política formal, realizando permanente fiscalização e crítica aos poderes governamentais e econômicos em relação aos valores abstratos da democracia. O objetivo final não é a confirmação de um bloco histórico, nem cultivar a luta ideológica, tampouco suscitar bases para a transformação social, mas potencializar uma imaginária ocupação humana horizontal baseada no indivíduo autônomo, responsável e racional que se associa com outros iguais a ele em agregações solidárias e autônomas para afrontar contingencias e expressar opiniões ou estados de ânimo em relação a determinados temas da atualidade (DELGADO, 2013).

Manuel Delgado, ao apresentar suas noções de artivismo hoje, faz um questionamento sobre a sua efetividade, ou seja, se a sua intenção de gerar canais diferenciados e entornos paralelos aos do *status quo* cumpre com o seu objetivo. O autor questiona se o que o inquieta não é o seu eventual fracasso, sem sua generalização como um modelo para um protesto que garanta a sua consistência e duração. Se partirmos do fato de que o artivismo é insurgência, essa premissa não se valida. Porém, importa considerar o artivismo com suas próprias contradições e paradoxos, pois assim podemos defendê-lo enquanto tipologia artística como

[93] “Também caberia examinar não apenas essas conexões que o artivismo apresenta em sua própria gênese, mas a natureza de suas próprias promessas de ‘gerar novas subjetividades’, ‘gerar fluxos imaginativos’, ‘criar novas ferramentas cognitivas’... muito mais que modificar estruturas sociais ou animar e preparar uma tomada popular do poder para ocupá-lo e derrubá-lo, este último é um objetivo menosprezado e até ridicularizado em nome de uma concepção lúdica e colorida da desobediência social.” (DELGADO, 2013, p. 2, tradução de Ana Carla V. Bellon).

instrumento de denúncia do contexto em que se produz. Pois o artivismo é contraditório e abarca a divergência.

O mundo contemporâneo globalizado no qual estamos inseridos é repleto de contradições. Estamos em busca, e nesta busca e fazer no aqui e agora não temos certezas de resultados, mas simplesmente seguimos e fazemos. Não sabemos, e não podemos medir resultados futuros. Mas não desistimos e, justamente por isso, esse campo é tão vasto e também está agregado ao campo – não da utopia que elabora uma totalidade melhor que a totalidade atual para convencer as pessoas a elaborar essa outra totalidade, mas da micropolítica ou microutopia que insurge desses fazeres artivistas que buscam ações e relações que não cabem no sistema atual e o colocam em crise concretamente. O artivismo é uma porta para o que se tem como impossível. Caminhar esses diversos fazeres e nas caminhadas aprender e continuar caminhando, sem muitas certezas. A questão da dúvida que o autor coloca sobre a possibilidade do artivismo ser efetivo a ponto de realizar transformação social e mudar o mundo concretamente e por longo tempo é importante porque nos leva a pensar sobre a impossibilidade medida e em longo prazo. O artivismo é insurgência e é impossível medir uma transformação total produzida por essa forma artística, mas as subjetividades podem ser transformadas pelas experiências nas quais até os seus próprios fracassos ensinam outras formas de fazer ou outros possíveis. Por isso, é lícito dizer que talvez essas práticas transformem o mundo sem certezas absolutas, mas abrindo para outras possibilidades de maneiras de fazer mundos.

Diferentemente da lógica representacional de tomada de poder, essas ações buscam transformar mundos sem tomar poder, ademais, a questão sobre a possibilidade da tomada de poder ou não vai muito além do artivismo. É possível prever alguma espécie de vontade de tomar o poder? Não se pode prever a eficácia da luta, nem a do artivismo e nem mesmo a da luta armada por exemplo.

“O Artivismo da proximidade!”

Traçando um diálogo com essas noções e contradições intrínsecas ao artivismo e sua apropriação, é possível observar em todas elas, mesmo operando de modos muito diversos e incluindo as formas verticais (já que participação não é sinônimo de reflexão crítica e emancipação social), a busca pela possibilidade de uma maior atuação dos cidadãos.

Algumas ações artivistas precisam da participação de um público específico, outras, de transeuntes, em outras situações, os artistas que intervêm em um contexto determinado, por exemplo, a internet. Para essa tese, a modalidade de artivismo que interessa dentro do meu projeto pedagógico são as formas de artivismos cujos processos/ações são construídos e refletidos coletivamente, mesmo que em graus e medidas variáveis; a participação é direta e permeada pelo social, não havendo uma divisão rígida entre artistas e os não artistas, pois todos são considerados seres políticos e artísticos em suas ações que se pretendem provocar com base nos seus modos de fazer a consciência e reflexão sobre as mesmas no ato artivista. Essa forma de participação se relaciona com a educação libertadora de Paulo Freire, em que opera o dialogismo e a horizontalidade entre professores e estudantes/artista-propositor e público, durante todo o processo, a troca e experiência de aprendizagem. Muitas são as formas de artivismos que buscam participação e emancipação social, como as ações que abrangem uma dimensão em grande escala, o artivismo em rede ou um artivismo cuja dimensão é menor, poucas pessoas numa relação mais íntima e intersubjetiva.

Para delimitar a categoria de artivismo com o qual trabalho nesta pesquisa, proponho o termo **artivismo da proximidade,** inspirado no termo “utopias da proximidade” cunhado por Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (2009). Bourriaud cria, a partir de práticas produzidas por artistas da década de 1990, o conceito de “estética relacional”, o qual problematiza a qualidade das relações humanas num universo em que impera a comunicação de massa mediada pelo espetáculo. A estética relacional tem como objetivo a criação de interstícios sociais e, possibilitando trocas, o público passa a ser coautor da obra exatamente no momento da interação, construindo significados coletivos para o trabalho. Ela propõe a renúncia à representação e assume a experiência compartilhada.

Para Bourriaud, a utopia da proximidade é um desejo de transformação de mundos, não a partir de criações de obras que interfiram no mundo, mas práticas que buscam a construção de espaços de convivência para que se possa melhor habitar o mundo. Ou seja, segundo autor, procuram "constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [...]" (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Essa utopia da proximidade é utopia desacreditada da possibilidade de representação democrática, como diz o pesquisador Óscar Cornago (2015, p. 11):

> *La democracia dejó de ser un horizonte de futuro para convertirse en una realidad a la que le sobra teoría y le falta práctica. Este nuevo estadio señala la necesidad de volver sobre aspectos básicos que subyacen a los modos de representación con el, de utilizar la palabra, de escuchar, conversar o imaginar, unas formas de hacernos y deshacernos ligadas en muchos casos a unas acciones mínimas que sostienen la posibilidad de una palabra colectiva*.[94]

Manifesta-se, assim, uma preocupação com todas as subjetividades que a compõem, apostando numa situação em que o foco é a realização de uma experiência compartilhada. Se toda utopia é uma prática em processo, a utopia é a duração por seus resultados de prática continuamente, neste sentido a sua potência está na proximidade e intensidade das relações estabelecidas no aqui e agora e não na totalidade da ideia de "utopia". O desafio da utopia da proximidade passa a ser como construir o espaço com o outro.

> *Una de las formas de pensar la actuación a las utopías de la proximidad sería investigar un hacer teatral en el cual exista una búsqueda de vínculos de calidad entre quien actúa y quien asiste. Experiencias cuya potencia es descubierta en el propio evento a partir de los cuerpos en el aquí y ahora. La propuesta sería tener intensidad en las mínimas acciones que surjan constantemente en el acontecimiento, aun cuan no se sepa con anticipación la totalidad de los resultados y, en este proceso tener tranquilidad para aceptar también el fracaso, pues de él puede surgir un efecto inesperado.*[95] (CARREIRA, et al, 2019, p. 5)

---

[94] "A democracia deixou de ser um horizonte de futuro para se converter em uma realidade na qual sobra teoria e falta prática. Esse novo estado assinala a necessidade de voltar-se para aspectos básicos subjacentes aos seus modos de representação como o de utilizar a palavra, de escutar, conversar ou imaginar, formas de fazermos e desfazermos que estão ligadas, em muitos casos, a ações mínimas que sustentam a possibilidade de uma palavra coletiva." (CORNAGO, 2015, p. 11, tradução de Ana Carla V. Bellon).

[95] "Uma das formas de pensar a atuação por meio das utopias da proximidade seria investigar um fazer teatral no qual exista uma busca de vínculos de qualidade entre quem atua e quem a assiste. Experiências cuja potência é descoberta no próprio evento a partir dos corpos no aqui e agora. A proposta seria ter intensidade nas mínimas ações que surjam, de modo constante, no acontecimento, mesmo quando não se saiba com antecipação a totalidade dos resultados e, neste processo, ter

Porém, o que seria este “melhor habitar o mundo” a que Bourriaud se refere? Criar novas formas de existência ou criar outros possíveis dentro da realidade e, assim, criar rupturas com as paredes sólidas é suficiente para habitar melhor o mundo? O que garante um “mundo” melhor habitável? Que paredes são essas? Esse “melhor” seria um melhor para quem? Para o capitalista? Para a sociedade? Para quem? Todos? Existe um todos?

A crítica de arte e historiadora Claire Bishop, em *Infernos Artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría* (2016), diz que Bourriaud não sustenta os conflitos intrínsecos à esfera pública, mas restringe as relações participantes à comunidade de sujeitos espectadores que têm algo em comum. Ou seja, não contempla as diferenças que fazem parte de uma construção política em comum.

Sendo assim, se esses interstícios sociais são espaços de relação para que se possa melhor habitar o mundo, que mundo é esse para que se possa melhor habitá-lo? Um mundo dentro de uma comunidade que não aceita o diverso dela? Ao não problematizar os dissensos, revela-se uma visão utópica bastante formalista e não preocupada com o desejo de se fazer política que contemple o fazer democrático e contexto das obras que analisa.

Formas e práticas que se dão pela simples relação intersubjetiva, sem preocupação com lugares de fala, a discussão e a reflexão crítica bastam para que haja alguma forma de “melhor habitar o mundo”? Somente o fato de proporcionar relações que não seriam mediadas pelo mercado – apesar de estarem dentro de circuitos institucionais diversos – é suficiente para sustentar uma luta contra um sistema injusto e antidemocrático?

Considero importante a crítica de Bishop à estética relacional sobre a falta de intenção política devido ao mascaramento dos dissensos no pensamento de Bourriaud, cujo elemento central seriam as utopias da proximidade. Destaco a falta de intenção política como fator a ser analisado tendo em vista o contexto político do Brasil em 2020 e práticas artísticas que apenas contemplam o dissenso e não realizam um direcionamento temático por meio de dispositivos que provoquem reflexões e emancipação social. Apenas abarcar o dissenso basta? Reafirmo minha preocupação com a possibilidade de que a dissidência pode se fazer mercadoria, tal como aponta Carreira (2018, p. 9):

---

tranquilidade para aceitar também o fracasso, pois dele pode surgir um efeito inesperado.” (CARREIRA, et al, 2019, p. 5, tradução de Ana Carla V. Bellon).

> Em um momento no qual existe uma moda do teatro-verdade e da participação, no qual a exposição do pessoal da cena se empala com a hiper-exposição do íntimo e com o desejo de ser ativo na construção formal da cena, é necessário colocarmos em crise nossas certezas nas possibilidades das narrativas verdadeiras. Vemos que as mais diferentes mídias têm explorado os mesmos materiais de forma impune. Isso nos coloca frente a um problema de difícil abordagem, porque ao mesmo tempo em que este fenômeno se relaciona com uma grande quantidade de projetos experimentais na contemporaneidade, representa também um mecanismo (produto) altamente explorado pela indústria do entretenimento.

A diferença entre a utopia da proximidade para o artivismo da proximidade está no seu objetivo, pois o último pretende abarcar o dissenso e ao mesmo tempo ter uma condução por meio de ferramentas e dispositivos que provoquem efeitos de transformação e emancipação social. E isso pode ser bastante contraditório na prática.

O artivismo da proximidade opera na transformação dos sujeitos que fazem a experiência no aqui e agora, na qual do instante podem-se abrir possibilidades outras, mesmo que momentâneas, numa insurgência. O artivismo da proximidade se sustenta a partir da busca por novos modos de fazer juntas/os, mas também importa o porquê ou o quê fazer.

O artivismo da proximidade é uma categoria de artivismo na qual o elemento intersubjetivo é fundamental para cercear o seu campo. Então, por exemplo, a performance *Um estuprador em seu caminho* é artivista, mas, devido ao fato de ter uma extensão que vai do artivismo protesto na rua até a ampla circulação em redes sociais e reperformance, configura-se como artivismo da proximidade apenas quando as mulheres se reúnem e discutem no espaço público e fazem, juntas, a performance. A partir do momento que viraliza e amplia, deixa de ser artivismo da proximidade, pois, apesar de estarem na mesma luta dos direitos da mulher e contra o patriarcado, a relação íntima e próxima deixa de existir, já que não estão mais ao mesmo tempo (aqui e agora) fazendo algo juntas. É possível realizar essa categoria de artivismo nas redes, desde que haja um encontro síncrono de troca no mesmo tempo e espaço, ainda assim há uma presença (mediada pela tecnologia) agindo/fazendo/pensando junto no aqui (tela/plataforma) agora (tempo).

Conforme dito anteriormente, há diversas formas de fazer artivismo. Sendo assim, o que caracteriza a categoria que denomino “artivismo da proximidade” é que esse, além do objetivo que visa à emancipação individual e social por meio da reflexão crítica, busca a participação dos sujeitos como forma de compor algo juntos

em prol de alguma luta social gerada através da provocação da artista/professora propositora por meio de algum dispositivo.

Nesse desejo de compor algo juntas/os, quem está passando pela mesma experiência no aqui e agora dispõe de um dispositivo em comum, possibilitando a proximidade entre pessoas muitas vezes desconhecidas até o momento do acontecimento, para resolver algo poético-político, abrindo novas possibilidades cognitivas de criar mundos e formas de fazer. A relação de proximidade diz respeito a uma troca afetiva e intersubjetiva que acontece no momento presente. E pelo fato de abarcar o conflito, ocorrem tensões durante a configuração desse modo de fazer, então essa composição acontece a partir de fragmentos e considerando os dissensos.

“nós”: compor juntas/os temporariamente

O uso do pronome “nós” pode revelar uma ideia de pertencimento e de identidade com as pessoas que consideram um outro; esse outro com quem se tem um desejo em comum. Porém, o “nós” do artivismo da proximidade configura-se como o agrupamento temporário de algumas pessoas cujo objetivo é fazer algo coletivamente provocado por um dispositivo que contenha aspectos políticos e sociais como proposta geradora de ação.

Tendo em vista a abertura para que todas as pessoas participem e sejam coautoras da ação e o comprometimento social de realizar arte não somente em locais de circuitos artísticos (ruas, comunidades), as pessoas participantes podem pensar o mundo por perspectivas muito diferentes, tencionando e revelando contradições sociais durante a construção desse fazer algo juntas devido à diversidade e dissensos implícitos a qualquer relação democrática.

Uso o termo “nós” com o objetivo de delimitar um *nós* que é bastante específico e relaciona-se com o que temos em comum na comunidade específica do evento/encontro/manifestação. Uma comunidade é formada por algo em comum ou por um motivo pelo qual as pessoas se reúnem em torno dela. Para viver e estar numa comunidade é necessário organizar-se para criar coletivamente as funções que cada indivíduo que a compõem irá ocupar.

A partir desse organizar-se, muitos questionamentos podem surgir como um processo pedagógico de troca, experiência e aprendizagem. Um exemplo de um "nós" no grau "macro" é o Estado. Teoricamente, sua forma de operar é pela representatividade,[96] em que algumas pessoas são votadas para representar a todos com seus votos na assembleia, porém, essas políticas e a disputa por esse lugar é desigual, pois os seus candidatos não concorrem de forma parelha, já que suas campanhas políticas são diferentes em função do capital investido, sendo umas financiadas por grandes empresas e outras não, afetando o resultado das eleições.

A potência desse "nós" do artivismo é a busca pela ruptura com essa forma de construção de comum a qual estamos inseridos, o "nós" do capitalismo, o "nós" da exclusão, o que não agrega a todos, somente aos iguais, onde não pertencem aqueles que pensam ou são diferentes. Há vários nós. Um "nós" pode ser identitário, os fascistas querem um *nós* entre iguais, excluindo divergentes.

Esse "nós" do artivismo busca trabalhar a diversidade dentro de um campo de resistência contra o poder, já que isso é o que define o artivismo. Esse campo de resistência ao poder é dado por meio de proposta da artista propositora ou de dispositivos que engendram aspectos políticos, sociais e de opressão. Mas, tendo em vista abertura à participação das pessoas presentes nessas comunidades diversas, não há como conhecer os discursos de todas a priori. Sendo assim, é possível deparar-se com pensamentos xenófobos, racistas e fascistas, falas que reproduzem *fake news* etc.

Muitas comunidades buscam criar modos de fazer e organizar-se coletivamente, mas com pessoas que se sintam iguais uns com os outros e não tolerando o diferente, ou seja, as "bolhas".

Tendo em vista o objetivo político, social e considerando esse fazer no campo da luta por meio da arte e educação, e acreditando na emancipação por meio de implicações pedagógicas, um dos desafios do artivismo da proximidade é buscar fazer algo coletivamente, ou criar uma ação compartilhada com as pessoas presentes, fora das pequenas bolhas. Nesse sentido, esse "nós" específico não é identitário, mas fluido e que busca acolher as tensões de todo o movimento

[96] Teoricamente, pois na realidade, o modo operacional do Estado é o controle, a repressão e a apropriação/distribuição desigual das riquezas. O regime da representatividade política é um dispositivo circunstancial.

democrático. Porém, o desafio quando se depara com discursos de *fake news* e pós-verdade é como construir algo coletivo com pensamentos tão diversos e incluindo discursos inaceitáveis como o fascismo, por exemplo.

A escolha por dispositivos que provoquem reflexões sobre opressões e aspectos políticos e sociais direciona o argumento específico e supõe-se que as pessoas que ali estão estejam em busca de justiça social, no entanto, por serem comunidades temporárias, não há como saber os discursos que regem cada subjetividade, podendo, assim, depararmo-nos com discursos de ódio, como já salientado.

Neste sentido é que o "nós" do artivismo da proximidade coloca a artista propositora num lugar de escuta, porém, direcionamento, utilizando a autoridade para mediar os discursos, relativizando o aspecto dialógico devido à práxis. Nesse "nós" aparece a contradição intrínseca a um processo com tentativa democrática, como será possível observar no capítulo 3 na ação *DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste*, especificamente na comunidade temporária "IPC".

Sendo assim, conforme questionado acima: existe um todos? É possível um "nós" que contemple toda a diversidade?

Eis o desafio, ao tentar contemplar todos, ocorre a exclusão do diferente, mas querer fazer uma ação compartilhada conjuntamente somente com os seus semelhantes também já é uma forma de excluir o dissenso em seu princípio, essas relações são complexas e contraditórias, pois ao tentar contemplar o dissenso não é possível aceitar discursos fascistas; como ouvi-los sem excluir? Aí entra o papel pedagógico, porque não se trata aceitar o discurso, mas deixar que seja tensionado e, quando necessário, entrar com a autoridade (Paulo Freire, 2019) e assim estabelecer a tensão com a própria democracia.

Neste sentido, há o projeto de um "nós" que é o do artivismo da proximidade, agrupações de pessoas que se reúnem temporariamente, cuja forma de relação configura-se como inclusiva e horizontal, mas tensionando com um direcionamento e autoridade necessária frente a possíveis discursos.

Os projetos horizontais implicam constante negociação e, por isso, há conflitos diversos, os projetos verticais não têm espaço para discussões, nesse, o "nós" que se configura, segue um líder constantemente. Nas práticas artivistas, a

configuração do “nós” é realizada por todas as pessoas presentes (artistas participantes), a liderança da artista propositora da ação ou da professora é relativizada pelo discurso horizontal. Cabe à professora-performer mediar a emissão de todas as vozes durante o acontecimento.

Esse “nós” contém o dissenso. Na busca por romper com o estado de coisas que nos regem, as práticas do artivismo da proximidade criam fissuras e atritos com os modos de fazer hegemônicos.

> Fazer do dissenso a tática para construir resistência e abrir novas possibilidades de crítica parece ser uma hipótese válida para uma plataforma artística que busque ser transformadora desta atualidade pobre de perspectivas alternativas. (CARREIRA, 2018, p. 10)

Sendo assim, segundo Carreira (2018), já que não podemos romper absolutamente, podemos considerar o diálogo através dos fragmentos e produzir descontinuidades possibilitando insurgências intensas que colocam em crise as regras hegemônicas.

Esses modos de fazer “artivismo da proximidade” a partir das fissuras e subjetividades são experiências menos hierárquicas, e sem uma convocação vinda de cima, tal como aquelas subsidiadas por instituições ou partidos, ou como a performance *Dança do impeachment*.

Para John Holloway, em *Fissurar o capitalismo* (2013), estes fazeres são possíveis embriões de mundos novos, os movimentos intersticiais a partir dos quais uma nova sociedade poderia crescer. O artivismo, com suas formas de participação, rompe com as estruturas verticais e antidemocráticas de construção de mundos considerando a comunidade reunida. Por isso a importância das relações estabelecidas durante as práticas e que se contemplem as diversas subjetividades. “O argumento é que a única maneira possível de conceber a revolução é como um processo intersticial” (HOLLOWAY, 2013, p. 15).

O termo “revolução”, utilizado por Holloway, refere-se ao ruir do sistema existente, sem nenhuma proposição de algum sistema a ser colocado em seu lugar, mas o intuito é torná-lo insustentável. Para fazer desmantelar o sistema, é necessária uma noção clara de seus pontos fracos e uma noção nítida de que ação vai ressaltar esses pontos fracos fazendo surgir, quase naturalmente, uma contra-imagem, uma outra estrutura social.

O que importa nessa prática artivista é que dela surjam insurreições para pensar/viver possibilidades de mundos outros, em que as pessoas participem, expressem-se, discutam e reflitam sobre alguma situação colocada em foco. Isso geralmente é algum problema ou injustiça social e a intenção é romper com essa estrutura opressora, e a forma de construir essa ação é propor uma outra imagem contra a ação hegemônica.

A única maneira de pensar em mudar o mundo radicalmente é como uma multiplicidade de movimentos intersticiais fluindo a partir do particular (HOLLOWAY, 2013). O método da fissura é o método da crise. O autor coloca a parede como metáfora de sociedade e *status quo* e diz que queremos entender a parede não a partir de sua solidez, mas de suas fissuras.

Apesar dessa afirmação de Holloway (2013), é importante ressaltar aqui que esses modos de fazer que rompem com as estruturas específicas colocadas são práticas autogestionadas e autônomas. Sendo assim, há uma pluralidade de comuns. Essas diversas práticas autogestionadas operam como forma de crítica da perspectiva política homogênea, a qual acredita numa luta unificada e um bloco histórico por meio de partido político e representacional.

Identificar as fissuras, aquilo que buscamos romper e a estrutura sólida na qual as fissuras acontecem é o fator fundamental. Pois esses tipos de fissuras só acontecem porque existe esse tipo de estrutura. A estrutura capitalista se apropria de tudo, inclusive das táticas marginais de criação de rupturas. Sendo assim, a estrutura “sólida” do capitalismo, procura se adaptar às fissuras provocadas por táticas contra ela mesma. Por meio da publicidade, por processos de gentrificação, algoritmos no sistema virtual, *fake news* como apropriação da pós-verdade etc., apropria-se de modos de fazer e das formas criativas da arte. Tendo isso em vista, a busca por novos possíveis, realizada por artistas comprometidos política, social e eticamente, é uma constante e a construção das paredes capitalistas (sólidas) e acontece em paralelo com a construção da tentativa de rompê-las.

Nas práticas relacionais, é importante observar como operam suas relações democráticas, ou seja, se tentam romper com a totalidade/totalitarismo ou não. Porém, o capitalismo se utiliza da própria segmentação das diversidades para se fortificar. A própria participação é utilizada como uma falsa ideia de fazer democrático, mas apropriada e permeada por intenções e relações neoliberais.

Claire Bishop, no seu já citado livro *Infernos Artificiales: arte participativo y politicas de la espectaduría* (2016), contextualiza as práticas participativas e reflete sobre as questões inerentes à crítica artística e à crítica social. A partir disso, aponta o caráter irreconciliável entre elas e suas contradições. No capítulo "*Je participe, tu participes, il participe...*" (p. 123), Bishop assume o termo "participação" como um fenômeno cuja função principal é buscar um instrumental crítico em que se discuta e estabeleça um juízo estético além de critérios formais e morais. A autora afirma que, com relação ao critério formal, não importaria o conteúdo ou a intenção, mas a simples promoção de estabelecimento de relações. Já para o aspecto moral, mais complexo, o êxito do trabalho não pode ser medido apenas por cumprir uma função social porque houve participação ou se foi um bom modelo de participação.

Segundo Bishop (2016), o que antes era uma contestação da passividade das pessoas, na Sociedade do Espetáculo (ver Debord, 1997) dentro do sistema neoliberal, converte-se em uma função na qual o público passa a ser coagido a participar, da mesma forma que, no capitalismo, as pessoas são coagidas a consumir.

A autora exemplifica com o "Atelier Populaire", em 1968, que produziu um cartaz com os dizeres: "*Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent*"[97], para questionar a incorporação pelas instituições e pelo sistema mercantil, enfraquecendo esse tipo de arte que se pretende democrática, fazendo decair sua potência política e confundido suas intenções.

Considero importante que entendamos o capitalismo a partir de suas contradições e fraquezas, e possamos compreender, também, como nós mesmos somos estas contradições.

Para Manuel Delgado (2016), estamos inseridos num sistema global cujas estratégias de manutenção apropriam-se das táticas subversivas constantemente. Podemos observar como exemplo o processo de gentrificação que passam alguns espaços públicos quando são revitalizados, mesmo que inicialmente tenham sido frutos de alguma ação artivista de comunidades horizontais. De fato, é importante que não sejamos ingênuos e percebamos que o sistema neoliberal age na busca pela apropriação de tudo para gerar lucro. E é exatamente por isso que resulta importante a defesa do artivismo e a performance enquanto invenção e processo.

[97] "Eu participo, tu participas, ele participa, nós participamos, tu participas, eles lucram". Tradução nossa.

Isso demanda estar o tempo todo se recriando a partir das experiências performativas no mundo, bem como o contexto social e político nos quais estamos inseridos, e essa recriação é uma incessante construção de modos de fazer.

Sobre Modos de fazer, Marcelo Expósito, em *A arte como produção de modos de organização* (2018) propõe ao invés da materialidade de um produto artístico, a arte como modos de produção e organização. O autor comenta sobre práticas antagonistas que estão no campo da arte e da política compreendidas a partir da invenção de funções organizadoras.

> Num trabalho de organizar a cooperação social, essas práticas não mais respondem ao paradigma artístico da representação nem à compreensão da arte centrada na produção de objetos, mas podem ser tomadas como a disponibilização e o compartilhamento de ferramentas tangíveis e intangíveis na esfera social. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 53)

Expósito, inspirado nas concepções de Walter Benjamin, pensa a arte como função social e que essas práticas de arte e política busquem operar em outros campos diferentes dos institucionais. Esses campos “nascem atrelados à iluminação de possíveis instrumentos para a criação de outras conjunturas na esfera social hoje” (apud JUNG, 2018, p. 53).

O espaço público não é dado de antemão, mas deve ser construído e não pode ser aprendido em sua totalidade, mas apenas em fragmentos, assim,

> As experiências se chocam e fundam diferentes esferas por meio de exercícios de alteridade que almejam afastar o poder do capital e inventar outros valores para o estar no mundo e em comunidade. (JUNG, 2018, p. 55)

Nesse processo, está imbricado uma crítica às formas de representação e às formas artísticas que contemplem a produção de obra/objeto, já que o que está em jogo como modo de operar é a transformação das subjetividades através da experiência durante o acontecimento que se dá por meio do encontro entre artistas, movimentos sociais e comunidades diversas, o que possibilita um intercâmbio e troca de saberes e ferramentas. A aprendizagem se dá de forma dialógica. Essas práticas, durante o seu fazer, investigam e exercitam as formas de pensar e agir a política, de forma democrática, porque são realizadas por um “nós”, o *nós* do artivismo.

Estética da participação

As formas de participação estão intrinsecamente relacionadas com as implicações pedagógicas que variam em cada modo de fazer artivista.

Para Claire Bishop (2018), a expressão “Infernos Artificiais”, utilizada como título do seu livro, foi cunhada por André Breton para se referir ao momento em que os dadaístas ganhavam as ruas e deixavam os cabarés, com o intuito de que pessoas não artistas participassem de suas ações. A apropriação do título do texto de Breton, de 1921, retoma o conceito de antagonismo, uma função política e bastante dialética, já que ao transferir a coautoria da obra ao público haveria uma ruptura com a arte burguesa, abrindo um modo de fazer mais democrático e horizontal entre os participantes e assim proporcionando a troca entre as subjetividades, porém acolhendo todo o dissenso implícito nesse tipo de relação social.

A questão social e política da participação na arte e no mundo remete à Rússia pós-revolucionária, que buscava romper com a ideia do individualismo da arte burguesa e cujo teatro se esforçava para que grande parte do público participasse, realizando espetáculos de massa com 8 mil participantes e 10 mil espectadores (BISHOP, 2016). Orquestra sem maestros, músicos sentados em círculo para aumentar o contato visual, sinfonia das buzinas, iniciada pelo músico que propôs destruir todos os pianos. É nesse clima que Bishop nos apresenta a vanguarda das décadas de 1960/70, a qual buscava a democratização do mundo na arte através da arte da participação. Em relação ao contexto europeu da década de 1990, Bishop reconhece o surgimento de um impulso do pensamento de esquerda na Europa Ocidental após o colapso das grandes narrativas políticas de 1989. A arte como projeto teria surgido, justamente, num momento de ausência de um projeto social. (BISHOP, 2016).

As práticas artísticas que problematizam a dimensão social da participação denominam-se, segundo Bishop: “Estética da Participação”, essas práticas iniciadas em 1960 com o Situacionismo, os Happenings e o Neoconcretismo no Brasil e continuadas nos anos de 1990, muitas das quais o teórico Nicolas Bourriaud (2009) chama de obras de Arte Relacional. A Estética da Participação se apoia na crença na atividade da ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de “tomada

de poder”[98] e reconhece três pontos em comum entre essas experiências: (1) o desejo de que ocorra o empoderamento dos sujeitos através de sua participação na experiência artística para, a partir disso, conduzir sua própria realidade (social e política), (2) a defesa de uma produção compartilhada e colaborativa entendida como modelo social não-hierarquizado e, por último, (3) a reformulação de vínculos e da ligação social a partir de elaboração pública de significado. Inspirada na crítica à Sociedade do Espetáculo de Guy Debord (1997), a estética da participação se fundamenta na tentativa dessas práticas em produzir novas relações sociais a partir da construção de outras realidades, pois, para Guy Debord, “o Espetáculo é por definição imune à atividade humana [...] o oposto do diálogo. É o sol que nunca se põe no império da passividade moderna” (apud JUNG, 2018, p. 50).

Como dito anteriormente, Bishop (2016) afirma que enquanto na estética relacional de Nicolas Bourriaud as relações dos participantes se restringem à comunidade de sujeitos espectadores que têm algo em comum e compactuam com uma concepção harmoniosa das relações, a Estética da participação da própria autora preza pelas diferenças e contradições implícitas numa relação democrática. Segundo a autora, são interessantes as práticas que acolhem e sustentam a contradição entre a autonomia e a intervenção social em que o estético não é submetido ao sociopolítico, nem à ética e nem a seus efeitos sociais. Essas práticas mantêm seu potencial de antagonismo onde as relações são sustentadas e problematizadas, e não mascaradas.

A questão dialética apontada por Bishop (2016) é a problematização de que muitas das artes relacionais e participativas viraram febre nos anos de 1990 e foram incorporadas pela arte institucional e pelo mercado para a estética relacional. A autora faz uma crítica dizendo que não são os mesmos modelos democráticos na arte e na sociedade, justamente devido ao fato do mascaramento do dissenso, fator intrínseco a uma relação democrática.

Bishop (2016) analisa a relação entre alguns projetos participativos e os educativos, como, por exemplo, a Universidade Livre Internacional de Beuys e a Cátedra Arte de Conducta de Tania Bruguera. A partir do olhar para esse panorama histórico, Bishop afirma que nos cabe, ao olhar as práticas participativas contemporâneas, a tarefa de analisar como se dirigem ao observador e avaliar a

[98] Essa tomada de poder refere-se mais ao empoderamento subjetivo do que a tomada de poder do estado que pretendia a Comuna de Paris, por exemplo.

qualidade das relações junto ao público cocriador das mesmas. E isso requer analisar a posição do sujeito, as noções democráticas ele que sustenta e como se manifesta na experiência da prática. (BISHOP apud JUNG, 2018).

Essas práticas artísticas produzem mais situações do que objetos. Essa relação é pedagógica, pois a educação não produz objeto nem resultado imediato. A aprendizagem é imensurável e em longo prazo. Essas práticas analisadas por Bishop (2016) dirigem-se a coprodutores e participantes mais do que a observadores e espectadores.

A relação entre os projetos participativos e os educativos, no capítulo intitulado: "*Proyectos pedagógicos: 'Cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte?*'", faz a reflexão e análise dos projetos pedagógicos que são obras de arte por si só. Segundo Bishop (2016, p. 382),

> [...] *cuando la práctica artística afirma ser pedagógica surge de inmediato en mi mente un criterio incompatible: el arte es dado para ser visto por otros mientras que la educación no tiene imagen alguna. Los espectadores no son estudiantes, y los estudiantes no son espectadores, a pesar de que sus respectivas relaciones con el artista y el maestro tienen cierta superposición dinámica. No obstante, la historia del arte participativo nos incita a pensar esas categorías de manera más elástica. Desde hace varias décadas, los artistas han intentado forjar una conexión más cercana entre el a vida y el arte; esto incluye más recientemente experimentos educativos.*[99]

Bishop analisa projetos pedagógicos, ou seja, tem o interesse entre arte e pedagogia e o seu desejo de aumentar o conteúdo intelectual da convivialidade relacional.

Segundo Bishop (2016), desde a década de 2000 houve um crescente interesse em examinar a relação entre arte e pedagogia, motivado por preocupações artísticas e o desejo de aumentar o conteúdo intelectual da convivialidade relacional. Com isso, artistas vêm realizando projetos que utilizam conferências, seminários, salas de leituras, publicações, cursos e escolas, como forma de método (BISHOP, 2016). Essas atividades já não estão restritas a cursos

---

[99] "[...] quando a prática artística afirma-se ser pedagógica surge de imediato na minha mente um critério incompatível: a arte é dada para ser vista por outros enquanto que a educação não tem imagem alguma. Os espectadores não são estudantes e os estudantes não são espectadores, apesar de que suas respectivas relações com o artista e o professor tem certa sobreposição dinâmica. Não obstante, a história da arte participativa nos incita a pensar essas categorias de maneira mais elástica. Há várias décadas, os artistas têm tentado forjar uma conexão mais próxima entre a vida e a arte, isso inclui mais recentemente experimentos educativos." (BISHOP, 2016, p. 382, tradução de Ana Carla V. Bellon).

para enriquecer a compreensão dos espectadores sobre uma exposição ou obra específica, mas como rede de investigação em universidades, simpósios que refletem sobre sua própria prática e conferências interdisciplinares cujo alcance se estende muito além do programa expositivo do museu. Segundo a autora (2016, p. 383), "os projetos pedagógicos são marginais em relação à indústria do mercado da arte, apesar de que sua influência no setor público europeu é cada vez maior".

Essa relação entre arte e pedagogia chegou ao mesmo tempo do momento da crítica institucional e da auto-examinação da educação, quando surgiu a pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1968).

> *Estas rupturas resultaron en un distanciamiento similar de los modelos autoritarios de transferencia de conocimiento y se dirigieron al objetivo del empoderamiento a través de la conciencia (de clase) colectiva.*[100] (BISHOP, 2016, p. 385)

Bishop (2016) faz uma crítica e coloca em questão o fato de muitos artistas contemporâneos que trabalham ensino como meio artístico, não realizarem uma distinção entre essas categorias. Pois os seus programas, eventos, seminários e discussões são vistos como resultados artísticos da mesma maneira que a produção de objetos e performances.

> *[...] el arte pedagogico levanta una serie de problemas epistemologicos pesistentes para el crítico y el historiador del arte: ¿qué significa hacer educación (y programar) como arte? ¿Cómo juzgamos estas experiencias ? ¿Qué clase de eficacia buscan? ¿Necesitamos experimentarlos en persona para comentarlos?*[101] (BISHOP, 2016, p. 388)

Essas artes "pedagógicas" tinham como principal objetivo a produção de uma experiência dinâmica para os participantes, mais do que a produção de formas artísticas complexas. E isso provocou reflexão em relação aos modos de analisar e refletir conceitualmente essas ações.

---

[100] "Essas rupturas resultaram em um distanciamento similar dos modelos autoritários de transferência de conhecimento e se dirigiram ao objetivo do empoderamento através da consciência de classe coletiva." (BISHOP, 2016, p. 385, tradução minha).

[101] "[...] a arte pedagógica levanta uma série de problemas epistemológicos resistentes para o crítico e o historiador da arte: o que significa fazer educação (e programar) com arte? Como julgamos essas experiências? Que classe de eficácia buscam? Necessitamos experimentar pessoalmente para comentá-los?" (Ibidem, p. 388, tradução minha).

Bishop faz uma crítica às ações artísticas que se pretendem pedagógicas. Segundo a autora, ao mesmo tempo em que a educação é um processo fechado de intercâmbio social levado a cabo como um compromisso mútuo, de longa duração, mais que a execução de atos para ser observados por outros, requer-se um artista "com bons olhos para os detalhes dolorosamente reveladores para dar uma estrutura e uma narrativa atrativa a um intercâmbio invisível e tão carente de forma" (2016, p. 409).

Um problema importante discutido por Bishop (2016) ao trazer projetos artísticos como exemplo para discutir essa relação arte e pedagogia é em que medida uma experiência compartilhada basta? Por exemplo, ao relatar a obra de Thomas Hirschhorn, o qual organiza projetos sociais em grande escala em forma de monumento. Para ele não tinha sentido analisar o conteúdo específico desse espetáculo/monumento, mais importante ter atenção a sua existência contínua, trazida à realidade pelo artista que conseguir motivar a gente a levar a cabo algo suficientemente diferente para cativar constantemente a audiência (2016, p. 415). Porém, Hirschhorn assegura que não está interessado na participação ou na arte comunitária, ou na estética relacional como etiquetas para seu trabalho, prefere a frase "presença e produção" para descrever seu acercamento ao espaço público:

> *Quiero buscar una alternativa a este término perezoso, repugnantemente "democrático" y demagógico de la participación. No estoy a favor de un "arte participativo", es tan estupido porque cada pintura antigua te hace mucho más "participativo" que el "arte participativo" de hoy, porque, en primera, toda la participación real es ¡la participación del pensamineto! ¡**Participación** es sólo una palabra más para **consumo**!*[102] (HIRSCHHORN apud BISHOP, 2016, p. 415, grifos da autora)

Essa consideração de Hirschhorn, a partir da conjunção entre arte, teatro e educação, pondera sobre a arte participativa em que não há espaço para reflexão crítica e nem para posição espectatorial. Para Bishop (2016, p. 416),

> [...] *hace afirmaciones del arte como una fuerza de no alienación que es poderosa, autónoma y casi trascendental, pero a través de proyectos se*

[102] "Quero buscar uma alternativa para esse termo preguiçoso, repugnantemente 'democrático' e demagógico da participação. É tão estúpido porque cada pintura antiga te faz muito mais 'participativa' que a 'arte participativa' de hoje, porque, primeiramente, toda participação real é a participação do pensamento! *Participação* é só uma palavra para *consumo*!" (HIRSCHHORN apud BISHOP, 2016, p. 415, itálicos da autora, tradução minha).

> *vierten en la complejidad de antagonismos sociales y nos inundan con preguntas extraartísticas.*[103]

Segundo a autora (2016), o problema das práticas artísticas que se pretendem pedagógicas é o perigo de que a arte fique em segundo plano em função de uma funcionalidade educacional e a substituição de obras artísticas para satisfazer projetos sociais. Sendo assim, a Bishop evoca o filósofo Félix Gattari quando este afirma que para proteger-se da ameaça da auto-extinção da arte, é preciso que cada obra de arte tenha dupla finalidade: primeiramente deve estar inserido numa rede social que o aprova ou rejeita, e festejar, mais uma vez, o universo da arte que está em constante perigo de colapso.

> *Como todos los proyectos participativos a largo plazo este arte debe caminar la delgada línea de un horizonte dual, de cara hacia el campo social, pero también hacia el arte mismo, dirigiéndose tanto a sus participantes inmediatos como a las audiencias subsecuentes. Necesita ser exitoso dentro del arte y del campo social. Pero idealmente debe también probar y revisar los criterios que aplicamos a los dos ámbitos. Sin esta finalidad doble, los espectadores pueden preguntar, con razón, si la pregunta de Guattari debería plantearse a la inversa: ¿Cómo avivamos una obra de arte como si fuese un salón de clases?*[104] (BISHOP, 2016, p. 431)

Se os artistas ignoram a finalidade dupla, os espectadores podem perguntar, com razão, se a pergunta de Guattari sobre "como fazer de uma sala de aula, uma obra de arte?" deveria ser invertida:

> *Los proyectos pedagógicos de arte auguran y cristalizan por lo tanto uno de los problemas de mayor importância de toda la pratica artística en el campo social: requieren que examinemos nuestras suposiciones respecto a ambos campos de operación,, y ponderar las superposiciones productivas y las incompatibilidades que pueden originarse de su conjunción experimental con la consecuencia de reinventar perpetuamente a ambos. Para espectadores secundários como nosostros, el aspecto más educativo de estos proyetos es quizá su insistência en que aprendamos a pensar juntos*

---

[103] "[...] fazer afirmações da arte como uma força da não alienação, que é poderosa, autônoma e quase transcendental, porém através dos projetos que se voltam para complexidades de antagonismos sociais e nos inundam com perguntas extra-artísticas." (BISHOP, op.cit., p. 416, tradução minha).

[104] "Como todos os projetos participativos em longo prazo, essa arte deve caminhar na tênue linha de um horizonte dual, voltada ao campo social, mas também à arte mesmo, dirigindo-se tanto aos seus participantes imediatos como às audiências subsequentes. É preciso que seja bem sucedida dentro da arte e do campo social. Contudo, o ideal é que também prove e revise os critérios que aplicamos aos dois âmbitos. Sem esta finalidade dupla, os espectadores podem se perguntar, com razão, se a pergunta de Guattari deveria ser considerada inversamente: Como revivemos uma obra de arte como se fosse uma sala de aula?" (Ibidem, p. 431, tradução Ana Carla V. Bellon).

> *los dos campos e implementar nuevas linguajes y critérios para comunicar estas practicas transversales.*[105] (BISHOP, 2016, p. 431)

Ou seja, ao realizar coletivamente esses projetos artísticos-pedagógicos em modos ação/aula/performance, todas as pessoas participantes passam a pensar e refletir os aspectos sociais e artísticos juntas, abrindo outras perspectivas, ampliando, e inter-relacionando a linguagem artística com outros campos, cujos critérios de pensamento e reflexão estejam ligados a cada ação específica.

Modos de fazer

As performances artivistas, assim como as performances em geral, advêm de diferentes campos, como, por exemplo, o artivismo feito por artistas ou não durante as manifestações sociais, conforme visto na ação *Um estuprador em seu caminho*; o artivismo em rede, em formatos diversos, como *hashtags*, charges, memes, *cartoons* cujo intuito principal é a denúncia; o ativismo tecnopolítico, cuja tática é junção da rede social virtual com as ruas, objetivando a realização de uma ação de denúncia e na qual a ação ocorre paralelamente no espaço urbano e no virtual; as performances artivistas que ocorrem dentro dos circuitos artísticos e realizadas por artistas; aulas, cursos e *workshops* de performances que tenham como objetivo realizar uma prática artivista etc. Em todas essas categorias acontece uma experiência pedagógica de tipo diferente. A intencionalidade em cada uma delas varia de acordo com o seu modo de fazer e isso revela o modelo pedagógico nela contido.

As performances escolhidas como *corpus* desta pesquisa – sobre as quais discutirei as formas de participação e artivismo – são efêmeras, não há um produto, mas um acontecimento, uma aula, uma reunião. Assim como na arte conceitual o significado de uma obra não reside em si mesma, mas forma-se através da relação

[105] "Os projetos pedagógicos de arte preveem e cristalizam, portanto, um dos problemas de maior importância de toda a prática artística no campo social: requerem que examinemos nossas suposições a respeito de ambos os campos de operação e ponderemos as sobreposições produtivas e as incompatibilidades que podem se originar da sua conjunção experimental com a consequência de reinventar perpetuadamente a ambos. Para espectadores secundários como nós, o aspecto mais educativo desses projetos é talvez sua insistência em que aprendamos a pensar juntos os dois campos e implementemos novas linguagens e critérios para comunicar essas práticas transversais." (ibidem, p. 431, tradução de Ana Carla V. Bellon).

com o outro, agenciando discussões e polêmicas, acolhendo o dissenso de ordem social e cultural que, a princípio, parece não ter nada a ver com preocupações estéticas ou artísticas. Mas, tendo em vista o entrecruzamento entre arte e vida, intrínseca ao campo da performance, toda atitude é estética e política.

Conforme dito, o foco dessa pesquisa será responder como a forma de fazer as ações artivistas do *corpus* interferem nas formas de relações estabelecidas entre participantes e assim dimensionam a sua potência política e democrática. Nesses modos de fazer, estão as implicações pedagógicas, ou seja, as formas pelas quais as pessoas participantes aprendem enquanto fazem a prática conjuntamente. Nem todas as ações escolhidas para compor esse *corpus* tiveram a intencionalidade de ser uma prática "artivista" por seus artistas propositores, porém, selecionei-as pelo fato de que me provocaram a pensar e refletir sobre práticas artivistas, pois vejo nelas peculiaridades referentes ao artivismo contemporâneo, no qual o processo político é construído pelo seu modo de fazer e pelo tipo de participação.

Tendo em vista essa não intencionalidade clara em relação ao aspecto artivista, mas potente provocação para que as pessoas se observem e se organizem criando um modo de fazer, coloco a seguinte pergunta, a qual buscarei responder no capítulo 2: se uma performance artivista caracteriza-se pela sua intencionalidade e se ao realizar um modo de fazer coletivamente em que todas/os são coautoras/es e produzem conjuntamente a obra, a intencionalidade "artivista" – que preocupa-se com assuntos públicos, sociais e em que pensa no bem comum – precisa partir do/a artista propositor/a ou pode aparecer durante o acontecimento por uma proposição vinda de algum/a participante coautor/a?

Essa pergunta, acima, bem como as perguntas desta tese serão feitas de acordo com esse passeio "radicante" por essas práticas, as quais me instigaram e conduzo o/a leitor/a a ver e pensar comigo.

2 PARTICIPAÇÃO, ARTIVISMO E A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA PERFORMANCE

As performances que comentarei a seguir configuram-se performances-arte, ou seja, localizam-se dentro do campo do circuito das artes. Ambas, *Performance/ Not Performance*, do artista chileno Alexander del Re, e *Taller*, do coletivo argentino Funciones Patrióticas, possuem uma característica artivista, pela qual a sua experiência pedagógica está implícita nas relações estabelecidas em processo durante a performance. A forma de artivismo contida na ação performática, de acordo com os modos de participação e a maneira de se configurar um "nós", refletem a política da sociedade contemporânea.

Partindo da premissa de Óscar Cornago (2016), de que a cena artística pode ser vista como laboratório social em miniatura e considerando que o poder, hoje, continua a funcionar mesmo sem ter quem governe, na cena, atualmente, o poder já não passa da cena para a plateia, em uma única direção, ou da/o atriz/ator para o/a espectador/a ou da/o empresária/o/política/o para o cliente. Embora localizados em posições diferentes, todas/os agora formam parte do sistema. Todas/os são atores/atrizes e espectadoras/es ao mesmo tempo.

Mas, pensando neste sentido, Cornago (2016, p. 24) questiona:

> Quem são todos? Todos não existe, não é uma realidade, mas uma abstração a que se pode dar corpo e cor, deve-se construi-la, senti-la, tocá-la e cheirá-la, para que se torne uma realidade social com um certo poder. A falta de dar um rosto aos responsáveis por essas redes de interesses e corporações sem corpo, o único corpo coletivo que permanece na cena é do público como representante dessa sociedade anônima que aprendeu a se movimentar, consumir, obedecer e resistir aos dispositivos tecnológicos, às comunicações *on-line* e organizações distantes, impulsionadas por uma constante necessidade de atualização. [...] Com a tomada de consciência dessas formas de poder, acabaram por dar origem à ideia de dispositivo, pois é um elemento apoiado por um sistema de regras que uma vez ativadas desenvolvem uma operação autônoma, abrangendo elementos heterogêneos. (CORNAGO, 2016, p. 26)

O formato de performance de criação compartilhada ou com alto grau de participação, por ser mais democrática e horizontal possui características do que podemos definir como artivismo contemporâneo. Conforme dito anteriormente, o

que difere uma performance de uma performance artivista é a sua intencionalidade de ser artivista e busca por uma transformação de mundos através do desvelamento de opressões bem como criação de ruptura com elas, reflexão sobre o contexto, busca por justiça e a emancipação social. Nas ações selecionadas neste capítulo, não houve uma intenção dos artistas propositores em realizar uma performance artivista. Partindo disso, surge a questão: Quem faz de uma performance artivista, a/o artista propositor/a ou seus participantes? Nem todas as performances escolhidas têm intencionalidade de ser artivistas (no sentido estrito da palavra) por seus/suas propositoras/es, mas é possível que o seu aspecto artivista surja das ações e temas durante o acontecimento/prática, devido à horizontalização e abertura para cocriação em função da participação?

Mas então, quais os limites que separam uma performance de uma performance artivista, tendo em vista esse possível deslocamento sobre o lugar de sua intencionalidade? O mais simples seria dizer e definir que a diferença entre uma performance arte e uma performance artivista está na intencionalidade de que a troca estabelecida entre todas/os participantes, abranja e contemple todas as falas, mas que haja uma reflexão social e política dentro da diversidade e, assim, a emancipação individual e social. Na performance arte, qualquer assunto é bem vindo e não há necessidade de trabalhar questões democráticas heterogêneas, não há essa intencionalidade de que surja, além do modo de fazer político, uma busca por reflexão sobre algum tema social ou o desvelamento de algum tipo de opressão, ou pensar formas de mudar e romper com injustiças. Porém, ao partirmos da ideia de que todas/os participantes são cocriadores da ação, o olhar e agir do participante, provoca o questionamento sobre o lugar da intencionalidade da performance artística. Algum/a participante pode tornar uma performance artivista, seja por modificação frente a algum gesto e atitude, seja pelo simples olhar e percepção política para ela. Aí entra também a “experiencia”. Se, de alguma forma, a ação realiza reflexão crítica política e social do contexto, há artivismo.

Para explanar sobre essas questões apresentarei, neste capítulo, performances que, embora advindas de aspectos diferentes, têm a criação compartilhada e como proposta de ação: *Performance/Not Performance*, que compartilha a construção da performance com o público, sem muito controle do que

acontecerá na ação e *Taller* que constitui um encontro entre comunidades e vizinhos numa proposta de uma performance-festa-karaokê.

***Performance/Not Performance* (Chile)**

Em 2019, em Curitiba, na "Temporada de Performance: o corpo como arquivo", uma das mostras incluídas no Festival de Teatro de Curitiba de 2019, que aconteceu na Galeria Ponto de Fuga, o performer chileno Alexander del Re realizou a performance intitulada *Performance/Not performance*. O artista entra no espaço da galeria vestindo uma camiseta preta, coloca duas cadeiras e pendura uma camiseta em cada, em uma delas está escrito "Performance" e na outra "Not performance". Veste a camiseta em que está escrita "Performance", traz alguns copos em que metade do recipiente contém açúcar, e cria uma meia linha divisória no chão com os copos. Em sua testa, está presa uma *action cam* cujas imagens que estão no campo de visão do artista são o tempo todo projetadas na parede, ao vivo. O performer troca a camisa pela qual está escrito "Not performance", chama uma pessoa do público para vestir a camisa "Performer" e coloca a *action cam* em sua cabeça. Ao colocar a camisa e a câmera, Alexander del Re entrega copos com açúcar a/o espectador/a-participante que, automaticamente, torna-se performer, a perspectiva do olhar dele aparecia na tela, de forma que o foco de atenção do público passa a ser ele.

O performer passa a responsabilidade das ações da performance para o público e questiona quem é o performer e quem não é o performer. Sendo assim, mais do que a criação de uma cena ou obra, todas as ações agem no lugar da teatralidade, em que as condutas são observadas como arte, e assim contemplando o aspecto pedagógico de aprendizagem pela troca, ou importa mais "[...] a produção de uma experiência dinâmica para os participantes mais do que produção de formas artísticas complexas" (BISHOP, 2016, p. 385).

Isso fica implícito tanto em relação à metalinguagem, já que há um questionamento sobre a obra de arte e o papel da/o artista e também se refere à utilidade social, em que mais importa é a auto-observação das condutas, do posicionamento durante o acontecimento, como um laboratório social em miniatura.

Assim como, - transpondo a relação público-aluna/o e artista/professor - a Arte e escola de Conduta da artista cubana Tania Bruguera, o deslocamento do local do público para performer nessa performance pode

> [...] produzir um espaço de expressão livre, em oposição à autoridade dominante , parecido com Paulo Freire, e treinar os estudantes não só para fazer arte, mas para experimentar e formular uma nova sociedade civil. (BISHOP, 2016, p. 391, tradução minha)

Nessa ação, o performer escolhe uma pessoa do público para trocar de camiseta, passando assim a ação para um espectador e assim sucessivamente. Apesar de passar a atuação para outra pessoa, há um certo controle exercido pelo artista propositor, já que ele escolhe alguém e passa a responsabilidade de performar. Nas mãos de quem está a ação? A performance do artista (Alexander) traz a reflexão sobre a “performance”, a consciência de quem é performer, quem faz performance? Hoje, algumas pessoas pertencentes ao circuito das artes criticam o fato de que há uma banalização da palavra performance, tornando-a sinônimo de “fazer qualquer coisa” e desta forma, tudo pode ser considerado performance.

No entanto, no quesito social, a proposição do artista é provocar o/a espectador/a para que performe, passando a responsabilidade da arte de ação para o público. O espaço onde acontece a performance joga junto e também é um elemento de fala bastante importante em relação ao contexto na qual a performance acontece e quem dela participa. Nesse caso, a presente performance, por estar dentro de uma galeria, tem uma conotação. De que lugar ele fala sobre performance? Mas, ao mesmo tempo, ele coloca a ação e a responsabilidade pelas ações ao público. O público-espectador performa. Quando diz: “isso é performance e você está performando!”, há uma ruptura com os papéis estabelecidos da/o performer e do público, desta forma toda/os performam e são performers. Cidadã/os ativos frente ao mundo ou especta-tores (BOAL, 2011). Neste sentido, há a abertura para que o público possa fazer o que quiser, com regras bem pouco estabelecidas.

Figuras 26 e 27 - *Performance/Not Peformance* (Alexander del Re) Festival de Teatro de Curitiba, 2019. Circuito performances.

Fonte: Fotos de Fernando Ribeiro, 2019.

Há uma proposição vinda do artista. Quando o público participa não deixa de ser um testemunho de seu tempo, da sua classe social, raça e gênero. Observação de condutas no aqui e agora é uma forma também de aprendizagem de si e do outro, assim como de seu contexto. A partir do momento em que o performer lança o dispositivo, ou seja, as camisetas e o açúcar, o acontecimento passa a realizar-se por meio das relações entre todas/os no local. Desta forma, não há mais um controle da cena por parte do performer. Não apenas quem veste a camisa cria, mas as leituras que cada espectador/a faz das ações que estão ocorrendo também são um ato de criação. Há, então, uma alternância criada no aqui e agora que estipula o papel de quem faz e de quem vê em constante mudança de variação dos papéis.

> A existência da audiência é impossível de eliminar, já que é impossível que todas as pessoas participem em cada projeto (BISHOP, 2016, p. 381, tradução minha)

Para Manuel Delgado (2013), a principal questão do artivismo hoje não está nos resultados da arte política, mas na noção de luta política enquanto luta contida nas posições, nas ações das diversas vozes dos sujeitos. Ou, conforme explanei no capítulo 1, o artivismo da proximidade.

A partir do artigo *Aos Nossos inimigos: reflexões sobre o público* (2016), Óscar Cornago, reflete sobre a situação cênica no aqui e agora, a potência deste estar juntos e a construção de tentativas de democracia nestas situações. Segundo Cornago (2015), diante do impasse de organizar a cena para que se sustente com garantias de se chegar a certo ponto ou, pelo contrário, correr o risco de dissolvê-la devido a falta de uma autoridade que a ordene, o Comitê Invisible – o qual usa como exemplo para sua reflexão – coloca-se no plano operacional do sistema.

> Querem nos forçar a governar. Não cairemos nessa provocação [...] As implicações dessa negação são óbvias: sair da política para poder continuar sendo políticos, que traduzido para o mundo da arte seria “sair da arte para permanecer artístico”. (CORNAGO, 2015, p. 19)

Na contemporaneidade, a cena artística propõe-se mais como um espaço de relações do que a uma apresentação de obra a ser usufruída. Ao artista cabe investigar modos de organizar essas relações. A forma de governo convencional, na

qual há um líder ou outras formas de autoridade, como ao artista, o ator ou o político é renunciada em prol de uma construção não hierárquica baseada numa construção coletiva. Neste caso, assim como o artista, o público deixa de ser um mais importante que o outro, mas torna-se uma massa sem forma aparente abandonando seu anonimato como grupo (CORNAGO, 2015). A cena não tem o objetivo de provocar a reação de um público, mas é criada por ele mesmo, tirando-o de seu lugar de espectador passivo.

Como visto, o artivismo, hoje, busca um trabalho relacional como potência de transformação na esfera micropolítica. Na performance de Alexander del Re, explanada anteriormente, o artista, ao invés de provocar reação de um público, propõe ao público um espaço onde possa se relacionar e assim, realizar a ação performática, ou seja, a performance passa para as mãos dos participantes todos.

Durante as trocas ocorridas no acontecimento, todas as pessoas presentes se auto-observam em ação. Os papéis de ator/atriz e observador/a se alternam conforme o decorrer das ações que acontecem no aqui e agora. Os comportamentos que surgem no decorrer ampliam a consciência das condutas devido ao contexto de ser observado pelo fato do participante estar "performando".

Paz Rojo[106], David Pérez[107], Fernando Quesada[108] e Paulina Chamorro[109], em *E se deixarmos de ser (artistas)?*, falam sobre um festival que aconteceu em Madrid, em 2013. A ideia era expandir os limites de um festival de artes cênicas, questionar as relações de trabalho, arte e prática social, bem como reconfigurar as maneiras de articular o nós. Houve uma seleção de ferramentas compartilhadas durante sete dias, cuja autoria se mantém anônima. O que estava em questão era pensar se é possível se desprender das atuais regras do jogo econômico. E para tal, buscou-se pôr em prática uma colaboração contínua e auto-organizada que

---

[106] Trabalha no campo das artes vivas e do movimento. Doutorado na Universidad de las Artes de Estocolmo, onde investiga o laboratório itinerante: "Coreografia: um problema a praticar" (ROYO, 2017, p. 236).

[107] Investigador e criador cênico. Graduado em direção e dramaturgia no Institut Del Teatre. Trabalha em diversos espaços de investigação que exploram espaços e liminaridade e propõe conexões entre arte e esfera pública (ROYO, 2017, p. 237).

[108] Arquiteto e doutor em arquitetura. Professor de projetos arquitetônicos da Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Autor de numerosos artigos de arte e arquitetura (ROYO, 2017, p. 236).

[109] Interessada em contexto e práticas artísticas que refletem sobre as consequências do poder normativo e produtivo do capitalismo nos sujeitos. Estudou musica e se formou em Artes Cênicas e Gestão Cultural na Facultad de Artes de la Universidad de Chile e fez pos-graduação em Teoria do Espetáculo, Literatura em Comunicação pela Universidad Carlos III de Madrid (ROYO, 2017, p. 237).

determinasse as questões referentes ao processo a partir do que acontecesse durante a convivência.

Nesse formato de proposição de cena perguntava-se qual a função e o lugar da arte num contexto de crise, bem como compreender a participação nas práticas cênicas dentro do capitalismo pós-fordista[110]. Tratava-se de um contra-festival que propunha relações alternativas entre os envolvidos, as obras, os processos, as ações. Se o sistema exigia ao artista a construção de sua "marca", no sentido de se autopromover e se exibir, a marca do artista foi suspensa em prol da estratégia de anonimato subtraindo o autor de sua obra, libertando-se da obrigação de produzir um resultado final. Desta forma, houve uma reconfiguração das maneiras de ver e organizar o real. As intenções do projeto confrontavam com a estrutura cultural e financeira convencional, já que não se sabia o que aconteceria e nem mesmo quem o faria, e por isso, problematizavam a imagem rentável competitiva das práticas artísticas (ROYO, 2017).

Segundo Pérez Royo (2017, p. 224), a pergunta "e se deixarmos de ser artistas?" se iniciou em pleno 2013, um ano em que os sistemas institucionais e seu sistema de representação deram lugar a uma crise de presença, que no lugar de ser rejeitada foi abordada como objeto de reflexão, acontecimento e práxis. Os diversos movimentos e protestos tais como a Primavera árabe, o #15M em Espanha, movimento estudantil chileno, #yo soy 132 México ou Occupy em EUA revelaram um horizonte experimental que alojava uma possível "práxis de deixar de ser" (ROYO, 2017, p. 224). Neste contexto,

> [...] deixar de ser artista funcionava como uma infraestrutura latente que propunha uma prática do "esvaziamento" do sujeito, diferenciando-se da tradicional lógica subversiva associada a propostas radicais de mudança e utopia das vanguardas. A crítica é ao sujeito, já que esse aceita formalmente as regras do jogo (no caso, como fazer um festival em uma instituição), porém, tentando romper, na prática, a lógica do conselho. (ROYO, 2017, p. 224. Tradução minha)

As artes são produtos de determinadas circunstâncias, assim, nos modos em que a arte se situa dentro da produção das relações estão implícitos os contextos de seu tempo. Neste sentido, o esvaziamento do sujeito parte da crítica de que as

[110] Mesmo que este festival tenha ocorrido na Espanha, e dentro do contexto europeu, a produtividade e autoprodução das/os artistas para manterem-se dentro do circuito das artes são muito parecidas com a do Brasil e com a de muitos países, já que o capitalismo tornou-se global.

doutrinas neoliberais caracterizam o território do artista como uma máquina produtiva que gera signos visuais, discursivos e identitários. Produz-se o “sujeito marca” (ROYO, 2017, p. 228) que deve manter-se de forma sustentada na esfera pública.

Hoje, como forma de valor pelo capital e todas as suas estratégias de evolução, acumulação e especulação, a única garantia de existência é através da autoprodução e, neste sentido, nas artes, a produção da subjetividade implica na valorização do “sujeito marca”. Vivemos em um sistema de produção sofisticado, que permite a produção de novas subjetividades, não havendo outras formas alternativas possíveis do que o medo de ser excluído do domínio do possível dentro da estrutura vigente.

Pérez Royo questiona o que implicaria, então, mover-se (em dança) através de um ponto de vista sem valor para a lógica neoliberal. Ameaçar a subjetivação na busca por preservar sua autonomia e, assim, permanecer como movimento. Dessa forma, é necessário tomar uma opção que não sabemos. A primeira regra do movimento é abandonar-se. Por isso, mover-se implicaria tracionarmos a nós mesmos e com isso, ao conjunto de relações de nossa existência (ROYO, 2017). Propiciar um processo cuja prática não inclua uma concepção de futuro. Então, há a possibilidade de materializar algo que temos em comum:

> [...] “a ausência de horizonte” o qual não supõe a ausência de perspectivas, e sim precisamente a oportunidade de não ter que orientar o corpo a uma direção predeterminada. [...] desocupar a figura do artista, colocá-la entre parêntesis, era uma forma de pôr em marcha uma potência de esvaziamento como tática e operar segundo uma estratégia de transversalidade. Deixar de ser o que a realidade nos obriga a ser [...] consiste em trazer uma demarcação entre o que um quer viver e o que não está disposto a viver. (ROYO, 2017, p. 222)

A performance *Performance/Not Performance* ocorre num espaço de arte, uma galeria dentro de um festival de Teatro, mas tem, em sua ação uma provocação de negação do sujeito artista em prol de uma ideia de que todas/os somos artistas.

***Taller* (Argentina)**

Outra performance que, mesmo não sendo declarada pelos criadores, como uma ação artivista, provocou-me a pensar o artivismo foi *Taller,* do grupo argentino Funciones Patrióticas, que ocorreu no seguinte contexto: em janeiro de 2019, em Buenos Aires na Argentina, houve o 12 Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), dentre as atividades programadas aconteceu o Maratón Abasto, cuja programação se sucedeu em grande parte das ruas do bairro de Abasto. Diversos artistas de todas as linguagens ocuparam em torno de 10 quarteirões com suas artes. Dentre elas, há músicas na rua, artistas visuais, instalações, microteatro, murgas, dança e a comunhão dos vizinhos das casas. Um dos programas que fazia parte do festival era chamado *Bombón vecinal*, que consiste na ocupação das ruas e casas dos moradores do bairro para que grupos de teatro e de performance apresentassem suas peças e performances. Os ingressos eram distribuídos num bar do local. Cada pessoa pegava um número que correspondia a cenas que aconteceriam cada uma em um local do bairro ou uma das casas emprestadas pelos vizinhos. As cenas tinham duração curta sendo que era possível pegar mais de um ingresso e assistir a várias peças. Pessoas da produção chegavam ao espaço com uma plaquinha indicando o número da cena escolhida e cada um com seu ingresso seguia-as até a casa onde a performance aconteceria. Em algumas das cenas, quem apresentava era a própria pessoa moradora do bairro que contava sua história, testemunhava algo que viveu no bairro, realizando teatro documentário[111], de tal forma que era confuso distinguir o que era cena e o que era realidade. As ruas do bairro onde estavam acontecendo as ações do festival foram fechadas e escoltadas, era um bairro em festa artística. Muitas pessoas circulavam por todos os lugares. Na parte onde acontecia o *Bombón vecinal*, alguns vizinhos colocavam mesas no meio da rua e suas churrasqueiras na calçada, e vendiam, a preço de custo, carne assada, linguiça, sanduíches, cervejas.

A abertura ao público à intimidade das vidas pessoais dos vizinhos e a inclusão pela participação de todas as pessoas presentes, moradores ou não da comunidade, provocam relações entre quem ali está configurando um artivismo de

[111] Sobre Teatro documentário ver: https://performatus.com.br/estudos/teatro-documentario/. Acesso em: 01 ago. 2022.

proximidade. Essa ação é um encontro temporário e democrático, cujo modo de fazer é uma forma de organização política. Em *Bombón vecina*l há a inclusão do público para a vida íntima dos vizinhos que abrem suas casas para contar suas histórias ao público *vouyer* e curioso. Várias performances ocorreram nesse contexto, mas a performance específica que relatarei ocorreu numa oficina de carros, na qual, por meio de um karaokê na oficina do Pini, morador do bairro, ao público era oferecido uma experiência compartilhada e um pequeno mergulho num pedaço da vida individual do dono da oficina.

Como já dito, a situação cênica aconteceu dentro da oficina mecânica. Algumas cadeiras estavam dispostas na calçada em frente a oficina, uma espécie de garagem, que ficava aberta ao público convidado a entrar e participar do karaokê. As pessoas que participavam escolhiam as músicas a cantar, eram servidas bebidas e comidas e, num telão pendurado na parede em cima de um carro suspenso, intercalavam-se as letras das músicas cantadas pelos presentes junto a algumas frases com as seguintes provocações: "*¿El teatro documental es ético?*", "*¿...lo que uber es a lxs taxistas?*" , "*¿taller o museu?*", "*¿el teatro documental es el uber del arte?*", "*espacio libre de juicio*"[112]. É importante ressaltar que o senhor Pini, o dono da oficina, é muito conhecido no bairro e que semestralmente convida os vizinhos para uma festa com karaokê no local. Desta vez, abriu a festa ao público em geral, transformada em acontecimento cênico pelo coletivo Funciones Patrióticas em parceria com o artista Marcos López.

As perguntas das frases feitas pelo coletivo e projetadas no telão refletem o projeto do *Bombón vecinal*, pois questionam o teatro documentário ao compará-lo com relação ao uber para com o taxista. O taxista é o serviço oficial enquanto o uber é marginal e precarizado, sem "carteira", porém ambos atuam. Assim como em *Performance/Not Performance*, também há deslocamento do lugar da arte, no caso, da atriz/ator para o público/espectador, pois as/os vizinhas/os não são oficialmente artistas, mas atores/agentes do mundo. Remete à ideia de especta-tor do Teatro do Oprimido, já que todas/os agimos no mundo, presença! O sujeito e sua conduta é política e cheia de teatralidade. Ademais, as perguntas projetadas no telão são dispositivos que podem engatilhar temas sobre a arte, o social e o político, pois o

[112] "O teatro documental é ético?", "o que o uber significa aos taxistas?", "oficina ou museu", "o teatro documental é o uber da arte?", "espaço livre de julgamento" (Tradução nossa).

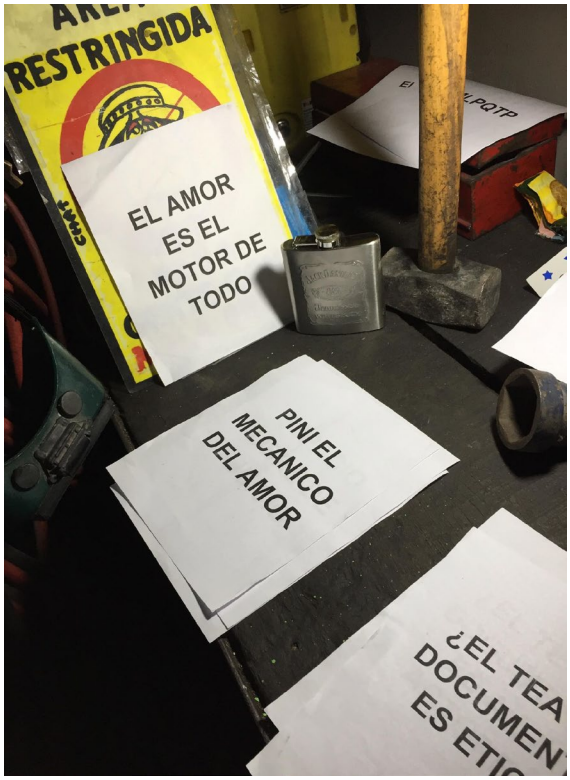
teatro documentário realiza a construção de narrativas históricas por meio das subjetividades.

Nessa performance-festa-karaokê, todas as pessoas presentes performam e criam coletivamente. Nesse tipo de performance também não há um controle de uma cena a ser apresentada para o público, existe um programa no qual se pretende que algumas ações aconteçam, porém, no seu decorrer as coisas ocorrem por si só, a partir das relações entre todos que estão no aqui e agora, as relações entre indivíduo e espaço e tudo o que permeia o evento, não havendo a possibilidade de uma pré-determinação do que se dará durante o acontecimento cênico. O necessário para a/o performer é a capacidade de estar aberta/o para melhor relação com o público, a perda do controle, escuta, possibilidade de correr riscos e improvisação.

Numa sociedade em que rege o isolamento no qual as trocas entre os cidadãos são estabelecidas apenas por meio de relações mercantis, criar um ambiente em que é possível gerar uma comunidade, mesmo que temporária, com pessoas diversas, é fundamental. Na intimidade da oficina de Pini, há uma troca democrática e afetiva entre as pessoas presentes que consolida, temporariamente, uma nova lógica grupal, retomando o sentido de comunidade. O que é comutado são afetos, o festejar e cantar juntas/os, possibilitando a transformação da noção de troca com o próximo, assim como nossa ideia de comunidade.

Taller opera numa lógica do encontro, sem saber o que acontecerá durante o acontecimento. Ademais, há uma ruptura com a forma de arte de autoria artística, já que não há separação clara entre criador e público, e sai dos museus. Para Delgado (2013), qualquer encontro é sensível a um desencontro. Há produção de diferenças nos atos de conhecer, conversar, mover e tocar-se. A ciência do encontro procura entender essas diferenças como uma potência. Assim, são liberadas nossas capacidades de ação e a proposição de experiência pela busca de construir novos modos de existência coletiva, mesmo que temporária. Encontrar-se é sustentar uma interrogação continuada sobre as próprias formas de fazer o comum.

Figuras 28, 29, 30, 31 - *Taller* – Funciones Patrióticas. Oficina do Pini. Maratón Abasto. Buenos Aires, 2019.



Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Nas duas performances abordadas, podemos observar tentativas alternativas e diferentes de configurar um “nós”, não há denúncia de alguma opressão ou injustiça, mas uma negação das formas de fazer pré-estabelecidas, às quais estamos todas/os condicionadas/os, então, mais que uma cena para ser vista estamos num campo em que a perspectiva é sensível, tátil e de convívio. O jogo da representação é transformado e as distâncias entre público e artista são removidas.

Entramos em um terreno movediço, no qual podem ser questionadas as delimitações do espaço do artista e do público, e a ação performática insere-se, então, nas relações e nas formas de conduta humana que acontecem no aqui e agora, dando-lhes vida.

Em *Taller* e *Performance/Not Performance*, as/os performers improvisam no aqui e agora do acontecimento de tal forma que são deslocados para a mesma situação de desconhecimento à qual é colocada ao público. A experiência provocada é imprevisível e depende das ações, não-ações, comportamentos de todas/os, assim como a vida. Segundo Óscar Cornago (2016, p. 16.): “Se a rua pode ser considerada como laboratório cênico por excelência, toda cena artística pode ser vista como um laboratório social em miniatura”.

Cornago, em seu artigo *Aos nossos inimigos* (2016), analisa a peça *A nuestros amigos* e provoca a repensar as diversas possibilidades de ação conjunta durante o acontecimento cênico, e que isso também é a potência da cena, em termos reais, no campo do sensível, ou seja. “como esse tecido de afetos, inteligências e memórias aponta para a ideia de comunidade enquanto uma outra face da sociedade” (CORNAGO, 2016, p. 35). Segundo o autor (2016), da mesma maneira que o destino histórico das revoluções e da arte, essa empreitada também está fadada ao fracasso. Porém, mesmo que as obras não alcancem seus objetivos, são capazes de se realizar enquanto possíveis movimentos em algumas pessoas que, ao sentir, deixam de ser apenas público ou cidadãos para se transformarem em indivíduos vivos durante o tempo em que a experiência acontece, seja assistindo a uma performance, participando de um protesto ou lendo um livro. Pois partilhar esse momento torna-os ligados a uma mesma experiência em grupo, os possibilita serem não só espectadores ou leitores, mas provocar e serem provocados, de se sentirem vivos, de fazerem e não saberem como, nem mesmo por qual motivo, mas

simplesmente fazer porque assistiram a esse trabalho, estiveram nessa manifestação ou leram esse livro.

A força das performances *Taller* e *Performance/Not Performance* está na intensidade das relações estabelecidas durante o acontecimento, das formas de expressões que surgem e são inventadadas coletivamente, abertas à escuta e à relação sem expectativas de tentar prever/saber o que virá, pois em processo de criação por todas~~/os~~ as pessoas.

A experiência pedagógica da Criação compartilhada e participação

Ao se referir a essa experiência desse "fazer e não saber", caímos no problema da intencionalidade, pois se há intencionalidade no artivismo, algo precisa ser elaborado enquanto, pelo menos, proposta. Há uma direção, mesmo que durante o acontecimento, para que a ação seja movida e criada por todas as pessoas presentes. Para Bishop (2016), a pedagogia crítica pode ser vista como uma ruptura na história da educação que é contemporânea as revoltas na própria história da arte ao redor de 1968: sua insistência no colapso da hierarquia mestre/aluno e a participação como uma rota de empoderamento encontra sua correlação direta no colapso da especificidade de meios e na arte.

> *el marco del trabajo de Freire aplica igualmente a la historia del arte participativo que he estado trazando a lo largo de este libro: un artista individual (maestro) le otorga al espectador (estudiante) libretas dentro de una forma nueva y autodisciplinada de autoridad. De forma reveladora, los mejores exemplos proveem "programa y contenido" (Spinoza por ejemplo, o Beckett), en un lugar de un espacio utópico de colaboración abierta y sin dirección.*[113] (BISHOP, 2016, p. 419)

Quando, na cena, aparece a confusão entre quem é artista propositor/a, quem não é, todos são autores, a forma é mais aberta. Por analogia à pedagogia crítica de Paulo Freire, cabe ao artista e professor/a ser um/a coprodutor/a de conhecimento, facilitando o empoderamento do estudante através da colaboração

[113] "a estrutura do trabalho de Freire se aplica igualmente à história da arte participativa. [...] um artista individual (professor) dá ao espectador (estudante) cadernos dentro de uma forma nova e autodisciplinada de autoridade. De forma reveladora, os melhores exemplos fornecem 'programa e conteúdo' (Spinoza, por exemplo, ou Beckett), no lugar de um espaço utópico de colaboração aberta e sem direção." (BISHOP, p. 419, tradução minha).

coletiva e não autoritária. Para Paulo Freire, a hierarquia jamais pode ser borrada ao todo. "*El diálogo no existe en un vacío político*"[114] (FREIRE apud BISHOP, 2016, p. 418). Não é um espaço livre onde se diz o que se quer. O diálogo sucede dentro de um programa ou conteúdo. Estes fatores condicionantes criam tensão no comprometimento com a forma aberta e educação dialógica. Em outras palavras, a pedagogia crítica retém a autoridade, porém não o autoritarismo:

> *[...] el diálogo implica una tensión permanente entre la autoridad y la libertad. Sin embargo, en esa tensión la autoridad continúa siendo porque ella permite que surjan las libertades de los alumnos , las cuales crecen y maduran, precisamente porque la autoridad y la libertad aprenden la autodisciplina.*[115]

O aspecto pedagógico de *Taller* e *Performance/Not Performance* encontra-se na troca que implica ao performer aprender e acolher o dissenso, e ainda assim, neste caso, não perder a sua subjetividade. O trabalho coletivo é a junção de uma pesquisa pessoal, na qual o artista entra em contato com suas inquietações emergentes de uma autoinvestigação de si mesmo em relação ao outro. Há uma troca e um compartilhamento entre as/os participantes emergindo tensões advindas das diferentes vozes e das características e potências pertinentes a cada um dos sujeitos que integra esse fazer coletivo. A/o participante (espectador/a) é também artista, pois esse integra e imprime sua marca durante o ato coletivo, seja com a sua leitura e/ou com gestos e ações no aqui e agora do acontecimento cênico. Sob o aspecto da criação compartilhada enquanto artivismo importa mais o como se faz, o modo de operar em conjunto na busca por acolher toda a diversidade, mesmo com todas as divergências, do que o conteúdo da performance.

Porém, se por um lado o artivismo busca uma criação mais democrática e horizontal, abrindo espaço para que todas as subjetividades possam existir durante essas criações compartilhadas, ele também se caracteriza por realizar denúncias, assim como a abertura de consciências de si e do contexto. Para Delgado (2013), o que importa é o lugar do artivismo, é aplicar sobre ele sua vocação crítica e que continue defendendo a sua tipologia artística como instrumento de denúncia do contexto em que se produz.

---

[114] "O diálogo não existe em um vazio político." (Tradução minha).

[115] "[...] o diálogo implica uma tensão permanente entre a autoridade e a liberdade. Contudo, nesta tensão, a autoridade continua sendo porque ela permite que surjam as liberdades dos alunos, as quais crescem e amadurecem precisamente porque a liberdade e a autoridade aprendem a autodisciplina." (BISHOP, 2016, p. 419, tradução de Ana Carla V. Bellon).

Delgado (2013) questiona se o artivismo tem servido como denúncia, ressalta a contradição do próprio artivismo e que precisamos aderir a essas contradições. Uma de suas formas é o aspecto da denúncia, na qual os assuntos políticos e sociais são abordados de forma mais direta, na ocupação das ruas etc. Por outro lado, abrir espaço de convívio para que alguma situação ou acontecimento artístico aconteça também é artivismo, porque se trabalha com as subjetividades, falas marginais, fazeres e construções mais democráticas e horizontais. De toda forma, ao correr uma cena, geram-se discursos, falas e leituras que expressam coletivamente o mundo. A questão é: sempre há um conteúdo, pois estes acabam sendo gerados pela forma com que a performance acontece, incluindo as diversas dramaturgias implícitas à ação: o espaço, os gestos, os sons.

Isto posto, gostaria de problematizar sobre os contextos das performances descritas neste capítulo e as suas relações com o artivismo, a fricção entre forma conteúdo e denúncia. Em que medida se produz denúncia numa criação compartilhada, sendo que o conteúdo importa menos do que a forma, o seu *modus operandi*? O formato é a própria denúncia? O que se denuncia? Quem fala?

Percebe-se, na performance de Alexander Del Re, que o tema foi a discussão sobre a própria performance, porém, interligada com a forma em que o público criava as ações no ato da performance.

Se a criação compartilhada e a participação do público jogam luz nas ações das subjetividades em cena e convidam a todos a agirem, isto é político. Mesmo sendo uma performance, há um chamado para a ação: arte e vida se embaralham em performance, há um chamado que intima: esta é a vida, como você se posiciona? Os participantes observam suas ações que são dispostas no espaço de forma ampliada, tanto as ações quanto seu campo de visão, projetado no telão pela *câmera action*. As ações do público, agora performer, autodenunciam-se. A performance de Alexander del Re aconteceu dentro de uma galeria, um local protegido, no qual o risco é mínimo comparado com o risco caso a performance tivesse acontecido na rua. A leitura que se faz e o discurso que se gera durante o acontecimento estão relacionados com o espaço no qual a ação acontece. Os dispositivos, propostos por Del Re, eram copos de açúcar e uma câmera *action* e o participante-performer poderia fazer o que quisesse com eles. Percebe-se que o dispositivo é amplo, sem nenhum direcionamento para que algo específico ou um

tema pudesse emergir. Nem mesmo o espaço onde acontecia a performance sugeria alguma ação de denúncia social. Pergunto então, cabe a/o artista propositor pensar em algum direcionamento por meio de dispositivos? O que se denuncia está sob a responsabilidade do público? Do/a artista propositor/a? Neste sentido, acredito que a escolha do espaço onde acontecerá a performance é um aspecto de extrema importância no quesito denúncia social e política, tendo em vista que age como um operador de orientação de discurso, mesmo que não se tenha nenhuma expectativa sobre o que poderá acontecer.

Em *Taller*, os discursos também eram enunciados pelas ações e, muito mais do que testemunhos, as/os participantes eram convidadas/os a estar juntas/os para celebrar uma festa karaokê. A denúncia é muito mais relacionada ao espaço e contexto em que a performance acontece do que aos enunciados dos sujeitos, pois a sociedade imprime formas de comportamentos que fazem com que as pessoas não se aproximem e, ao abrir a oficina do Pini, fechar a rua e os vizinhos viabilizarem suas casas para que todas/os possam compartilhar suas intimidades, algo de subversivo age desestruturando o *status quo*. Pessoas que não se conhecem formam uma comunidade temporária de troca pelo fato de estarem juntas cantando e dançando, sentem-se vivas e compartilham afetos juntas. Numa sociedade em que paira tanto ódio e individualismo, o exercício de provocar afetos de carinho e amor pode conter uma potência transformadora.

Já que fazer parte de uma sociedade é determinado pela forma de consumir, pensar a forma de realizar o jogo cênico e as suas relações – o social, o encontro com o público e os outros todos, aquilo que somos quando não estamos no papel de professores, artistas, trabalhadores, mas o ser humano apenas – é um projeto político. “Esse é o sujeito comum proposto como um modelo de ator dos movimentos sociais e de cenários de criação.” (CORNAGO, 2016, p. 20).

Nas criações compartilhadas, o público é performer e busca-se, com estas performances, que o acontecimento seja sustentado pelo próprio. Esta abertura e tentativa de forma de criação compartilhada no aqui e agora provoca modos de comportamentos e aprendizados na vida dos participantes, pois desconstrói a ideia de comportamento previsível, dando lugar à fortuidade dos acontecimentos no aqui e agora, e o contato com a criatividade de acordo com a escuta que, nesses momentos, torna-se uma espécie de treinamento para uma percepção mais

ampliada do ato de escutar e se relacionar. Todas/os constroem juntas/os, por meio da troca estabelecendo assim, uma relação horizontal, assim, há uma comutação de aprendizagem, na qual todos podem ensinar-se uns aos outros mutuamente.

Quanto ao aspecto pedagógico intrínseco a essa performance de criação compartilhada é possível relacioná-lo com o modelo pedagógico de Joseph Jacotot, descrito por Ranciére (2018), no qual o mestre desconhece o que ensina e o discípulo aprende o que precisa. Por analogia, a/o artista propositor/a seria o mestre que apenas propõe um programa da performance cujo rumo e descoberta ficará nas mãos do público criador.

Todas/os as/os que estão participando do evento no aqui e agora são professoras e aprendizes, desde que se queira aprender algo. A atitude de aprender está no fato do querer, então qualquer um, “público” sem máscara de professora/artista reconhece qualquer um como professora. Ser professora é um espelho do ato de aprender daquele que tem a sabedoria da escuta. Estas formas de cenas possuem um ato de intensa aprendizagem no aqui e agora.

Neste sentido, os procedimentos utilizados como criação interferem no ato estético e na sua composição, e também no acontecimento em si, e assim há um deslocamento da pedagogia da performance, pois o aspecto pedagógico não está mais na sala de treinamento a priori, mas na fruição do ato da performance no aqui e agora que é construída no processo e durante o acontecimento cênico. Uma possível prática para preparação da/o performer para esse tipo de artivismo requer trabalho de flexibilidade, perda de controle da cena e, neste sentido, perda do controle da vida, das coisas da vida, a abertura para correr riscos e autoconhecimento em relação.

A pedagogia da performance é deslocada para o ato performático. Sendo assim, a diferença entre uma experiência pedagógica do ato da performance em processo e uma pedagogia da performance em sala de aula ou *workshop* é praticamente nula. Tendo em vista que a pedagogia da performance é invenção em processo, o fazer performativo é pedagógico em si e, da mesma maneira, uma prática de pedagogia da performance é uma performance. Nesses formatos acontece uma experiência pedagógica durante o acontecimento performático.

Fazer junto requer abrir mão do controle dos acontecimentos que se estabelecem por meio de relações entre todas as pessoas presentes no processo e,

desta forma, abrir a possibilidade real de criar novos modos de fazer constantemente. Somos seres políticos, cada escolha e ação no mundo é política, conscientizar-se sobre nosso contexto e conhecer-se a si mesmo e à comunidade na qual estamos inseridos é fundamental para que sejamos responsáveis por nossas ações e percepção de nosso lugar no mundo e na política. Desnaturalizar o olhar, entender a micropolítica e perceber que se está dentro de algo maior (macropolítica) por meio de reflexão, da emancipação individual e social. Sendo assim, as práticas artivistas, por proporcionarem/realizarem experiências a partir da troca entre seus participantes, cujo dispositivo possui intencionalidade política, podem transformar pessoas que delas participam por meio de experiência, podem, então, mediante essas subjetividades "transformadas", transformar o mundo.

A experiência é premissa para que haja aprendizagem e trocas. A proposição na qual as descobertas e os fazeres são apenas sugeridos, mas não se sabe o que vai descobrir, possibilita o surgimento de maneiras outras de pensar e criar, a partir de processos cognitivos diferentes, o que dialoga com a pedagogia da experiência no sentido de que cada subjetividade, a partir de sua experiência pessoal, advinda de sua comunidade, cria e traz para o mundo novas formas de pensar.

Nesta busca por relações que possam transformar os sujeitos que sejam capazes de transformar o mundo, a/o performer propositor/a se transforma tanto quanto o/a professor/a, assim como a/o espectador/a-transeunte-pessoa envolvida no acontecimento, sem mensuração. Ou seja:

> Essa transformação começa pela transformação de si próprio, a relação entre a experiência e a ação é a ponte que une esta última com um meio como a arte que necessitava reafirmar-se como lugar de experiência, uma necessidade motivada igualmente pela urgência da história e a possibilidade de transformar o modo de entender a arte. (CORNAGO, 2015, p. 18)

Porém, apesar da transformação pela experiência, ressalto que o lugar da experiência não dá conta de uma eficácia transformadora social e política, já que, no capitalismo contemporâneo, participação e experiência são formas de fazer ambíguas, pois foram assimiladas e são proporcionadas pelas empresas e instituições capitalistas.

Se toda/os participantes são coautoras/es e podem trazer suas intencionalidades, caímos mais uma vez na contradição implícita ao artivismo e um

perigo em sala de aula, numa performance artivista dentro de uma circuito artístico e na vida: como assegurar que haverá uma intencionalidade política que preze pela justiça e igualdade de direitos, ou se não serviria para uma segregação ou a uma ideologia neoliberal e fascista? E essa é uma questão de extrema relevância para esta tese, a qual ressalto novamente, e que é intrínseca às problematizações sobre o artivismo. Na tentativa de aplicar ideias políticas (democráticas) para performances artivistas, qual o limite para um jogo relacional apenas como tal com objetivo de discussões e fazeres que provoquem reflexão crítica em direção à emancipação social? Apenas o dissenso basta? Sem direcionamento? O direcionamento enfraquece os aspectos democráticos implícitos numa construção coletiva? A ideia da participação enquanto agência na vida e desierarquização e democracia é ambígua, tendo em vista que hoje as empresas usam a experiência dos próprios consumidores para melhorar os seus produtos. Isto posto, a intencionalidade de que ação provoque reflexões críticas e emancipação social é imprescindível para que a performance seja caracterizada como artivista.

E, a partir disso, questão fundamental: Como assegurar discussões que atinjam o âmbito do político e do social? Quais maneiras de gerar, consciente e preocupadamente, a busca pelos antagonismos que geram reflexões e discussões para que exista, de fato, uma transformação na forma hegemônica que opera no sistema capitalista e nos governos para uma sociedade mais democrática e que contemple as subjetividades, através do acolhimento do dissenso e reflexão sobre as diferenças e desigualdades? Essas perguntas serão discutidas a partir de relatos de minhas práticas enquanto professora e artista.

3 PRÁTICAS ARTIVISTAS PEDAGÓGICAS

Neste capítulo, diferente das práticas realizadas dentro de circuitos artísticos analisados acima, debruço-me em práticas pedagógicas artivistas que ocorreram em cursos e *workshops* diversos. Participo de todas elas de perspectivas diferentes, como artista do Salmonela Urbana Cia, como coordenadora de projeto de extensão, professora-artista em sala de aula e artista -aluna no laboratório com Yuyachkani. Destes pontos de vista, farei um relato e análise dos aspectos pedagógicos implicados nos modos de fazer artivistas de cada um deles.

3.1 DO ARTIVISMO DA VIGÍLIA LULA LIVRE A COMUNIDADES DIVERSAS: *DE/PARA: CONSTELAÇÕES OCUPADAS PELOS AFETOS NUMA CIDADE FRIA QUE RESISTE*, DO SALMONELA URBANA CIA PERFORMÁTICA.

Do projeto de extensão da UNESPAR à Vigília Lula Livre

As perguntas que orientam este subcapítulo nasceram a partir da experiência criativa e pedagógica que realizei entre 2018 e 2019, em vários espaços na cidade de Curitiba. Dessas experiências, que surgiram ao tentar, numa ação, juntar comunidades bastante diversas para experimentar a criação de modos de fazer conjuntamente e assim, exercitar o fazer democrático, foram constatadas diversas contradições em relação à prática artivista.

As contradições mencionadas são: fricção entre estética e política; formas contrárias de estetização que se complementam no fazer artivista; os problemas do relacional e dissenso e como luta política em tempos de *fake news*, participação, democracia e controle da cena/ação.

Intervenção urbana e performance: projeto de extensão

Coordenei um projeto de extensão, entre 2015 a 2018 na UNESPAR- FAP, aberto à comunidade externa, intitulado: *Práticas e processos de performances e intervenções em espaços diversos*. Esse projeto tinha parceria[116] com o Coletivo Salmonela Urbana e seu objetivo era realizar intervenções urbanas, criar rupturas nas lógicas estabelecidas, relacionando-se, de forma não-convencional, com diversos espaços nas ruas da cidade de Curitiba, investigar estratégias de participação e criar espaços de relação com os transeuntes e comunidades diversas pelas quais passávamos.

Eu e as/os extensionistas acreditávamos na realização das performances e intervenções como práticas políticas de ação, pois estas permitem a experiência de proximidade e do encontro entre os seres humanos. O substrato dessas performances era veiculado pela intersubjetividade, cujo tema central – o encontro entre performer e transeunte/observador/participante do espaço – permitia uma concepção coletiva de sentidos de mundo.

O projeto de extensão foi composto por estudantes matriculados nos cursos de Licenciatura em Teatro, Bacharelado em Artes Cênicas, Licenciatura em Artes Visuais, funcionários administrativos da Unespar e estudantes de diversos cursos da UFPR, e também pessoas da comunidade externa não vinculadas a nenhuma instituição de nível superior, mas interessadas em teatro. As idades variavam entre 18 a 45 anos e havia mulheres, homens e uma pessoa trans. Apesar do longo percurso que vínhamos realizando com as investigações do projeto, a cada ano, muitos integrantes saiam e entravam, por isso, faço um recorte de um período ocorrido entre 27/06/2017 a 30/09/2018 que foi dividido em dois módulos[117].

O processo que irei relatar teve início no segundo semestre de 2018. Devido à parceria com Coletivo Salmonela Urbana, mesmo com a finalização do vínculo oficial do projeto com a instituição, a ação continuou até final de 2019[118]. O grupo

---

[116] Essa parceria consistiu no deslocamento das pesquisas-ações que vinham sendo realizadas pelo Coletivo Salmonela Urbana para o projeto de extensão então vinculado à universidade.

[117] Os encontros eram quinzenais, sendo que o módulo 1 aconteceu em 2017, num total de 13 encontros (48 horas) e o módulo 2, no ano de 2018 , teve 14 encontros de 52 horas. Durante todo o período (um ano) desse projeto, houve 23 participantes extensionistas inscritos.

[118] Nesse segundo semestre o do projeto tínhamos 15 extensionistas: Rai Miranda Rosa, Silvia da Silva, Jordana Carvalho Meirelles, Pedro Furtado, Mauricio Petroski, Bruna Mendonça, Juliana Luz,

composto pela comunidade externa mostrou-se interessado em “aprender fazer teatro e performance”, conforme conversa sobre as suas expectativas realizada no nosso primeiro encontro.

As práticas ocorreram semanalmente. Reuníamo-nos em sala de aula na universidade e, posteriormente, em outros espaços públicos, locais que escolhíamos com antecedência durante nossas discussões teórico-práticas. Os encontros nos espaços, a princípio, consistiam em investigações-ações em praças públicas, no entorno da universidade, que está situada no bairro Cabral, uma zona nobre da cidade de Curitiba. E, algumas vezes, no centro e em terminais de ônibus, locais de passagem. Com isso, buscamos nos aproximar de pessoas de locais diversos da cidade.

Fazíamos errâncias pelas ruas e praças para explorarmos a relação corpo e espaço. Para Paola Berenstein Jacques (2005, p. 16), em *Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade*, “a experiência participativa das cidades pode ser considerado [sic] como um antídoto à espetacularização”. Segundo a autora, a espetacularização está relacionada com uma diminuição da participação popular. As cidades precisam seguir um modelo internacional homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana, visando um turista internacional, o que exige um padrão mundial. Então, a memória da cultura local, que deveria ser preservada, perde-se em função da criação de grandes cenários para turistas. Vende-se a imagem da marca da cidade. E para que a cidade se torne o cenário desta imagem espetacular para turistas, é interessante que o cidadão seja passivo e pouco participativo, ou seja, um mero figurante. Inversamente, quanto mais ativo for o espetáculo – que no limite deixa de ser um espetáculo no sentido debordiano –, mais a cidade se torna um palco e o cidadão, um ator protagonista em vez de mero espectador. Para Jacques (2005, p. 19):

> A maior questão das intervenções não estaria na requalificação em si do espaço físico, material – pura construção de cenários – mas sim no tipo de uso que se faz do espaço público, ou seja, na própria apropriação pública desses espaços. Somente através de uma participação efetiva o espaço público pode deixar de ser cenário e se transformar em verdadeiro palco urbano: espaço de trocas, conflitos e encontros.

As alternativas ao espetáculo urbano seriam, então: a participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços, isto é: “o simples fato de andar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo enquanto disciplina prática de intervenção nas cidades” (JACQUES, 2005, p. 20).

Além de caminhar de forma lenta, ouvindo sentindo e explorando os espaços de forma não-convencional, almejávamos provocar todas as pessoas que estivessem presentes no aqui e agora a agir, participar e compor conosco. Algumas questões nos acompanharam durante o processo: a) Como fazer um convite à participação?; b) De que forma estimular o público a explorar a relação com o espaço e com os outros participantes?; c) Como não exercer um controle dos acontecimentos e nem intimidar o público ao buscar provocar sua participação física na ação?; d) De que forma o comportamento do público reformula a performance/intervenção?; e) Os espaços das intervenções influenciam na relação entre público e cena?

O projeto passou por algumas etapas, tais como: primeiramente fizemos jogos de conhecimento de si em relação ao espaço, como meditações em trânsito, jogos de espelho, estudamos os lugares escolhidos para investigação, exploramos a relação corpo e espaço, buscamos ouvir o lugar e deixar que ele nos afetasse. Em um segundo momento, buscamos criar relações com os transeuntes dos espaços, terminais e praças. A primeira forma de relação investigada foi apenas com o olhar, caminhávamos pelos locais “encarando” as pessoas ou ficávamos parados tentando chamar as pessoas com o olhar. Depois, resolvemos criar relações a partir de outras estratégias de chamamento para participação.

Nessa segunda etapa, estávamos na Praça da Emancipação do Paraná, conhecida como Praça do Casal Nu e cada extensionista, após trabalho de escuta e observação dos fluxos do local, criou uma forma de ação que consistiu em chamar os transeuntes que passassem pelas praças para realizar trocas afetivas. Os dispositivos usados para chamar as/os passantes variaram conforme proposta de ação de cada extensionista, como por exemplo: 1) um cartaz no ponto de ônibus que ficava do outro lado da rua em frente à praça onde se lia: “Você tem uma história para compartilhar? Atravesse a rua!”, e assim a pessoa poderia atravessar a rua e conversar com a performer sobre o espaço da praça e a vida; 2) uma toalha de piquenique com xícaras e uma garrafa de chá dispostas no meio da praça que

poderia mediar uma conversa com a performer propositora; 3) um performer fazendo tricô sozinho em um banco de praça para dois lugares convidava os passantes para uma conversa a partir dos pontos de tricô. As estratégias de chamamento, nesses casos, eram bem explícitas, já que as/os performers chamavam as/os passantes para se juntar à sua ação.

Figura 32 - Folder do projeto. Investigação: relação corpo-espaço. Praça do Casal Nu - Curitiba.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figuras 33 e 34 - Ação: Relacional. Ponto de ônibus em frente à Praça do Casal Nu. 2017.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal. pessoal.

Este trabalho foi diretamente influenciado pela estética relacional que vínhamos estudando paralelamente com as nossas investigações práticas. Tínhamos, portanto, o objetivo da criação de interstícios sociais que possibilitassem trocas, de modo que o público passasse a ser coautor de nossa obra. O momento da interação tinha como foco a construção de significados coletivos.

Em relação à participação, todos esses dispositivos funcionaram, lembrando que houve compartilhamento de histórias mediadas por essas ações. Porém, achamos as ações bastante convencionais e, apesar de acreditarmos que as relações não mediadas pelo mercado têm sua parte política, faltava algo mais potente no quesito transformação política, pois, troca de afetos apenas, sem um dispositivo que provocasse reflexões mais sociais, não nos bastava. Isso foi possível observar pelos assuntos que surgiram nas conversas, relatos e desenrolar da ação, que não ultrapassaram a vida pessoal, sem nenhuma relação com o entorno social. Havíamos combinado que seríamos receptivos com as/os participantes e em nenhum momento, durante as trocas e conversas, forçaríamos temas para desenvolver a conversa ou a ação. O pessoal é político, mas desde que haja uma visão mais ampla do contexto de cada sujeito na sociedade, pois, se não, há grande possibilidade de entrar na participação do entretenimento. Como visto no primeiro capítulo, a crítica de Bishop (2016) à Estética relacional de Bourriaud, diz que espaços relacionais têm sido proporcionados por diversos grupos de várias classes sociais, inclusive financiados pelo neoliberalismo, almejando proporcionar trocas de amor e boas sensações, mas sem comprometimento ético com acolhimento do dissenso, bem como com a transformação social por meio da emancipação e reflexão crítica.

Numa posterior avaliação sobre as trocas, percebemos que faltava-nos o elemento político - rebelde e de ruptura, porque o fato de tomar chá e conversar nos pareceu bastante convencional na sua forma, mesmo que fosse no meio da praça. A partir disso, mudamos a estratégia e o projeto foi renovado com a entrada de novos integrantes e a saída de outros. Voltamos a trabalhar na relação com o espaço, pois acreditávamos que nos vincular de forma não convencional com o entorno, poderia causar estranhamento, distanciamento e ruptura a partir da forma e, assim, produzir reflexão e questionamentos do modo de viver e do funcionamento das lógicas do mundo. Desta vez, com o foco voltado ao fato de fazer o espaço funcionar como um

dispositivo possível para tentar provocar a rebeldia, a ruptura, a partir da transgressão com as lógicas dos espaços. Passamos a buscar então, provocar que as/os transeuntes se envolvessem em ações DE RUPTURA com o espaço da cidade. Rupturas são ações que causam atrito, conflito ou desestabilizam as normas predominantes do local onde elas acontecem. Neste caso, em espaços urbanos, a produção de desvios ou intervenções no fluxo da cidade causa descontinuidades que interferem na lógica capitalista da cidade.

A partir de então, ocorreram várias reações frente às nossas ações, umas um pouco hostis e violentas, como, por exemplo, uma mulher que ameaçou chamar a polícia pelo fato de achar um "desrespeito" a forma com que as/os extensionistas se moviam em frente à igreja. Os extensionistas investigavam a relação corpo-espaço através de movimentos não convencionais: rastejavam, engatinhavam, deitavam, ou seja, exploravam a arquitetura excentricamente.

Outro comentário de um homem adulto que passou por nós e saiu foi: "Você não tem o que fazer da vida?" É interessante falar sobre essa questão porque a noção de utilidade e inutilidade está no cerne dos sistemas capitalista, justamente onde buscávamos causar ruptura. Segundo Ailton Krenak (2020, p. 113-114), isso causa estranhamento.

> O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo, acham que o trabalho é a razão das existências. Eles escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos. Não podem parar e experimentar a vida como um dom e o mundo como um lugar maravilhoso. O mundo possível que a gente pode compartilhar não tem de ser um inferno, pode ser bom. Eles ficam horrorizados com isso e dizem que somos preguiçosos, que não quisemos nos civilizar. Como se "civilizar-se" fosse um destino. Isso é uma religião lá deles: a religião da civilização. Mudam de repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve.

A cosmologia indígena contada por Krenak faz sentido desde 1500, no Brasil, até a contemporaneidade, pois, hoje, o neoliberalismo nos consome para que estejamos o tempo todo produzindo, a fim de ganhar mais, numa falsa ideia de autonomia, para TER. Nós, artistas, ao praticar essas rupturas provocadoras no contrafluxo capitalista, chamadas de inutilidade, sabemos que a alguns olhos vão parecer um afronte ou privilégio de uma parcela da população que pode não estar correndo para defender suas necessidades básicas.

Figura 35 - Investigação: *Meditação em trânsito*. Ruptura com fluxos da cidade. Terminal do Cabral, CRB, 2017.

Fonte: Foto de arquivo pessoal, 2017.

Figura 36 - Investigação relação corpo-espaço. Performer: Larissa Sanches. Praça.

Fonte: Foto de arquivo pessoal, 2018.

Figura 37 - Investigação relação corpo-espaço.

Fonte: Foto de arquivo pessoal, 2018.

Ao continuarmos a investigação sobre formas de criar rupturas nos fluxos urbanos, surgiu a tática da pausa, do silêncio, da imobilidade e percebemos como isso pode ser uma forma de "não-fazer". Sendo assim, discutimos sobre as técnicas de luta não-violenta a partir do livro *Da ditadura à democracia* (2015), no qual Gene Sharp[119] compila 198 propostas de ações de luta não-violenta para derrubar sistemas antidemocráticos e injustos. O autor lista protestos, não cooperação social e econômica, intervenção (ocupação, sentadas, caminhadas lentas, desaceleração no trabalho, paradas em lugares inusitados, deitadas), greves, teatro, sabotagens.

Segundo Gene Sharp, em *Poder, luta e defesa: teoria da ação não violenta* (1983), através da história, uma variedade de sistemas políticos travaram conflitos e

[119] Gene Sharp (1928-2018), nascido em North Baltimore, Ohio, foi um intelectual, professor de Ciências Políticas da Universidade de Massachusetts Darthmout, defensor da resistência não violenta que inspirou a Primavera Árabe, a Revolução Laranja na Ucrânia, a Resistência birmanesa, a de Luanda e Portugal. Escreveu cerca de 30 obras sobre princípios teóricos do pacifismo e sobre democracia. Para Sharp: "Cada luta não violenta ocorre no contexto de um ambiente doméstico único". Disponível em: https://www.dn.pt/lusa/morreu-gene-sharp-autor-de-livro-que-motivou-prisao-de-ativistas-angolanos-9089926.html. Acesso em: 10 maio 2022.

lidaram com um poder mediante a técnica de luta não-violenta. A base desta luta consiste na crença de que o exercício do poder depende do consentimento do governado e que, ao desobedecê-lo, controla e pode destruir o poder do seu adversário. É possível encontrar essa forma de luta na Roma antiga até a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e a resistência dos tcheco-eslovacos, invasão russa de 1968 (SHARP, 1983).

Em um tempo um pouco mais recente, os colonos americanos usaram resistência não-violenta em sua luta contra a Inglaterra, recusando-se a pagar taxas e dívidas, recusando-se a importar ou a obedecer as leis que considerassem injustas. Usavam instituições políticas independentes e rompiam o contato social e econômico com os ingleses. No século XX, operários de muitos países usaram a não-cooperação sob a forma de greve e boicote econômico, a fim de melhorar as condições (SHARP, 1983).

Essas ações, em contextos e tempos tão diversos, são formas de não colaboração com o sistema. Como, por exemplo, a ação de realizar movimentos mais lentos no sistema de produção, de modo a não fazer as coisas no tempo acelerado da produtividade, rompendo com a lógica do sistema capitalista. Operar em outro tempo é bastante significativo nestas relações de poder. Como afirma Sharp (1983, p. 41), “mudanças nas atitudes dos trabalhadores de fábricas ou dos cidadãos na política podem criar extremas dificuldades ao sistema. Este pode se desintegrar ou paralisar”. Sendo assim, tendo em vista que os centros urbanos são regidos pela lógica mercantil e, por mais diferente que seja o contexto[120], mudanças de atitudes de transeuntes nas ruas do espaço urbano também poderiam possibilitar a quebra nesses espaços, criando estranhamento, questionamento e ruptura.

Percebemos aproximações de algumas ações que vínhamos fazendo com ações escritas por Sharp. E assim, ao lê-lo, inspiradas/os especificamente nas ações não violentas que não conhecíamos e considerando, como afirma Sharp (1983), que cada luta não violenta ocorre no contexto de um ambiente doméstico único, apropriamo-nos de outras algumas ações e as adaptamos para o nosso projeto de operação nas ruas de Curitiba, pelas quais buscávamos criar interrupções

[120] Importante constar que os contextos são fundamentais em relação às ações, e mesmo que o objetivo seja a tentativa de ruptura e a crítica com o sistema desigual capitalista, é diferente a desobediência dos corpos que rompem com o fluxo nas ruas, da desobediência de um pelotão de choque da PM, por exemplo. Mas, ainda assim, as ações propostas por Sharp podem ser realizadas nos dois contextos, porém, tornando-se ações diferentes devido ao contexto específico.

enquanto desobediência civil nas regras e nos fluxos da cidade. Investigávamos a potência dos nossos corpos/corpas interventores na rua, realizávamos caminhadas não convencionais, explorando outros modos de movimentos, como o ralentado, caminhar de costas, engatinhar, rastejar, ou caminhar utilizando outro apoio que não os pés, deitávamos em locais de fluxo para caminhar, ou seja, no meio da calçada, explorávamos relação corpo com estátuas e outros monumentos em praças e espaços arquitetônicos, além de experimentar qualquer ação que não fosse "normal" ao contexto.

Uma das formas de artivismo age via inoperosidade. A negação é uma ação, seja por meio de reprovação, como fazia a audiência que vaiava e dava um retorno negativo, mas também a negação pelo princípio da não ação, ou inoperosidade (AGAMBEN, 2011). Tendo em vista a relação arte e vida intrínseca na performance, a tática da inoperosidade é utilizada frente aos acontecimentos e também nos modos de fazer arte. Para Giorgio Agamben (2011), não fazer é uma forma de resistência e crítica em relação aos meios de produção capitalista pós-fordista que nos fazem produzir permanentemente, confundindo o tempo de lazer e trabalho, flexibilidade e desejo de potência. Assim, o não fazer se amplia da arte do micro (no caso, a negação da arte nos serates[121]) para o macro e pode causar uma interrupção no fluxo dos sistemas e ser uma ação de resistência significativa e de ruptura. De certa forma, as ações que realizamos operavam no contrafluxo do sistema capitalista que rege os movimentos de produtividade dos centros urbanos. Então, consideramos que essas pausas na rua, deitadas na calçada, caminhadas de costas eram formas de não fazer o que se espera dentro da lógica do *status quo.* Essas ações desobedeciam às placas e regras da ideologia da produtividade.

Há modos diferentes de fazer para trabalhar a negação como artivismo. Por exemplo, o artista coreógrafo Erdem Gunduz, em *The Standing man*[122] ficou parado, em pé e em silêncio, por horas em frente à Praça Taskim, na Turquia, em 17 de junho de 2013, como protesto pela expulsão de manifestantes pela polícia armada. Esta aparente "não-ação" contagiou muitas pessoas, que pararam ao seu lado realizando o mesmo gesto e, desta forma, manifestaram sua indignação

[121] Saraus.
[122] Disponível em: https://makinguse.artmuseum.pl/en/standing-man/; https://outraspalavras.net/outrasmidias/resistencia-passiva-a-nova-tatica-dos-jovens-na-turquia/. Acessos em: 13 jun. 2022.

frente à situação. O que esse corpo parado pode causar no mundo? Essa intervenção foi bem específica para o contexto da praça. Se, num sistema global de trabalho, um grupo de pessoas resolve não trabalhar por 5 minutos, há uma suspensão e uma quebra no sistema e, assim, uma pequena transformação de mundo. Nestas situações, a não-ação, ou seja, o parar dentro destes contextos, pode ser uma ação subversiva de grande potência.

Figura 38 - *The standing man*. Erdem Gündüz. Taskim Square, Istanbul.

Fonte: http://art4humanrights.blogspot.com/2016/07/standing-man-by-erdem-gunduz.html. Acesso em: maio, 2022. Foto sem autoria (c2014).

A escolha de fazer ou não fazer expõe as pessoas ao risco do erro, no entanto, permite que elas dominem suas próprias capacidades. Dessa forma, não é só a medida do que se pode fazer, mas a capacidade de se manter em relação à própria possibilidade de não fazer que define a amplitude da sua ação. É aqui, neste lado mais sombrio, que o poder "democrático" prefere agir. Ele separa o ser humano não só do que ele pode fazer, mas, acima de tudo, do que ele pode não fazer. Privado da experiência do que pode não fazer, o ser humano acredita que é capaz de tudo e tudo faz e, julgando que tudo pode ser feito, quando, ao contrário, deveria se dar conta de que se entregou e está, progressivamente, entregando-se às forças e aos processos, de modo a perder todo o controle. Ou seja, por falta de consciência, perdeu todo o poder. Ele perdeu a potência do não fazer (AGAMBEN, 2011). Nesse sentido, não contribuir para o mercado é contribuir para infinitas

possibilidades de mundo, logo, é uma ação anticapitalista, uma recusa, de forma que o não movimento é também uma ação. A passividade em uma situação pode ser uma atividade frente a algo. Nesse sentido, o não fazer é uma forma de não colaboração a algo e, ao mesmo tempo, uma colaboração a outra coisa. Para Agamben (2011), ausência de poder é impotência da impotência. É sempre o poder de ser e não ser, fazer e não fazer, que define o poder humano, acima de tudo.

Gene Sharp (2015) afirma que o corpo cria interferência no sistema. Segundo Susan Leigh Foster, em *Coreografias do protesto* (2003), o corpo é um depósito de sinais e símbolos realizados tanto em atos simbólicos como em intervenções físicas. Dentre estas táticas de ação direta não-violenta, há o procedimento específico da não-colaboração, que consiste na desobediência dos corpos daqueles em cargos de autoridade. E se esses corpos forem contagiosos? O sistema, aos poucos, pode acabar a partir de tal suspensão! Como contagiar desta forma? De acordo com Foster (2003), os órgãos tomam decisões baseados na leitura de outros órgãos. Assim, a não-ação, ou a ação do corpo, tem um papel central que permite trabalho coletivo para melhoria social.

Tendo isso em vista, perguntávamo-nos em que medida nossas ações não convencionais poderiam provocar rupturas no espaço urbano, que realmente estimulassem reflexões e participação dos sujeitos sobre suas agências no mundo. Buscávamos formas de contagiar os transeuntes para que pausassem e criassem rupturas conosco. Pausávamos para romper o fluxo, mas não contagiamos os transeuntes a ponto de pararem para participar conosco. As pessoas interagiam de forma muito sutil, como olhar ou paravam brevemente e continuavam seu caminho e equivocadamente, acreditávamos não estar conseguindo provocar a participação, devido a um retorno apenas através do olhar ou poucas palavras e nenhuma ação física ou que proporcionasse mudança de rumos na ação. Por mais que buscássemos diversas maneiras de olhares convidativos para os transeuntes, sem usar a palavra, outras vezes chamando com palavras mesmo, mais uma vez não achávamos que era suficiente, pois queríamos que os transeuntes compusessem fisicamente conosco. Contudo, não queríamos ser os únicos propositores, pois buscávamos sair da lógica de criar/propor arte apenas para a classe artística (esses sempre participavam, pois já conheciam os códigos). Não queríamos mais construir para nós e a partir de nós mesmos. Ao sair para as ruas, tínhamos nos colocado que

“todos somos artistas”, mas a partir dessa premissa, houve o questionamento, se todas as pessoas são artistas, por que elas (transeuntes) pouco interagem? Não criam juntas?

Fazíamos avaliação quinzenalmente do processo, quando todas as participantes levantavam as dificuldades, as preocupações, as frustrações, expectativas e os acertos relacionados à troca de afeto com os transeuntes. Numa avaliação mais geral, foi colocado em consenso pela turma de extensionistas que não tivemos a participação que almejávamos. Tendo em vista que não entrevistamos ou perguntamos aos transeuntes o motivo pelo qual eles não participaram fisicamente, juntando-se a nós durante as intervenções, supomos – ao observarmos que a única vez que houve contágio no sentido de fazer ação junto foi um colega da classe artística que, por acaso, estava passando pelo local –, que talvez a falta de participação estava no fato dos transeuntes não conhecerem os códigos das artes e por não participarem da construção da atividade desde o seu início.

As fotos dessa experiência são testemunho fiel da nossa solidão e da falta da participação dos transeuntes, o que acabou sendo um dos fatores que nos provocou o desejo de mudar de perspectiva.

A partir dessa avaliação, pensamos sobre a criação de expectativas e grau de controle da cena/ação. Assim surgiu a busca por um dispositivo interessante e que instigasse a participação de pessoas que não conhecessem os códigos da arte. Como construir ação juntos, desde o seu princípio, com pessoas diversas? Resolvemos ir para outro lugar, fazer de outro modo e fomos para uma comunidade realizar todo o processo de oficina junto às pessoas do local para que os códigos fossem conhecidos e ressultasse numa ação conjunta.

Considerando a nossa busca por espaços de relação dentro de comunidades com diversidade, buscamos a criação de interstícios sociais fora da nossa zona de conforto – com pessoas do meio acadêmico ou artístico – e construímos uma oficina com uma comunidade desde o seu início. Naquele momento, em 2018, estava acontecendo, na cidade de Curitiba, a Vigília Lula Livre, o local para onde fomos.

A Vigília Lula Livre[123]

A Vigília Lula Livre, localizada em frente a Polícia Federal, no bairro de Santa Cândida, próximo ao bairro em que se localiza a universidade (UNESPAR) onde se realizava o projeto de extensão aqui relatado. A Vigília não era frequentada apenas por pessoas do Partido dos Trabalhadores (PT), ela se consituiu por ações de diversas organizações como partidos, movimentos sindicais, movimentos camponeses e articulações de outros movimentos e, também, por pessoas sem nenhuma organização, mas que simpatizavam com a causa. Na sua maioria, tratava-se de pessoas do Movimento sem Terra (MST), do Movimento sem teto (MTST), partidos políticos de esquerda como PSOL, PCdoB, PT, movimentos identitários como Movimento Negro, os movimentos LGBTQIA+, movimentos feministas, além de grupos diversos, agrupações de artistas, movimentos de universidades, União Nacional dos Estudantes (UNE), igrejas de diversas religiões (católica, umbanda, candomblé, budismo) e, ainda, pessoas de profissões diversas: advogados, lixeiros, professores, cozinheiros, agricultores, bancários, enfim, uma diversidade imensa com afinidades ideológicas de esquerda - e, por isso, a Vigília acabou sendo um coletivo bastante peculiar e incomum. Essas pessoas se reuniram para manifestar apoio ao preso político, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva[124].

Os espaços ocupados pela Vigília Lula Livre mudaram durante esse período por diversos fatores, dentre eles perseguição política, reclamação de vizinhos, violência de grupos de direita que passavam pelo local, entre outros. Num primeiro momento, havia barracas montadas nas ruas do entorno da Polícia Federal, uma

---

[123] Movimento que durou 580 dias, em frente à Polícia Federal da cidade de Curitiba, realizado por um coletivo que construiu um modo de resistência política e cultural que acompanhou o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva durante a sua prisão política.

[124] Lula foi preso dia 7 de abril de 2018 e solto no dia 8 de novembro de 2019. A sua prisão "[...] é parte da operação Lava Jato que constituiu uma ação anticorrupção do Ministério Publico Federal e teve como alvo a prisão do ex-presidente, como ficou demonstrado na Vaza Jato através do vazamento das informações entre o juiz da operação e um promotor com evidencias de dirigir o processo no sentido de produzir fatos para a acusação. Essas conversas foram realizadas no aplicativo Telegram e divulgadas pelo periódico virtual *The Intercept*, coordenado pelo jornalista estadunidense Glenn Greenwald. [...] As revelações de *Intercept* fortalecem a tese da inocência de Lula, que a reinvindica diante da proposição do Ministério Público Federal (MPF) que pediu à Justiça o regime semiaberto para o ex-presidente. Lula exige sua liberdade plena por não ter praticado qualquer crime, sendo condenado por meio de um processo ilegítimo e corrompido por flagrantes equivocos" (LOPES, 2020, p. 13-14). Ao lado da prisão, que ficava dentro do prédio da Polícia Federal, Lula teve companhia de pessoas que acreditavam na sua inocência e permaneceram e se revezaram no acampamento durante os 580 dias em que esteve preso.

moradora Lara Sfair, proprietária de um sobrado a 500 m. da PF, emprestou sua casa para um QG que recebia doações, acolhia pessoas e apoiava atividades. Em seguida, levantaram o acampamento Marisa Letícia, em um terreno próximo à PF, depois foram alugadas casas no entorno para serem usadas como dormitórios e refeitórios (Casa Lula Livre), espaços de discussão política e cursos de formação (Espaço Marielle Franco), GT de imprensas: Brasil de Fato, jornalistas do MST, dentre outros (A casa da Democracia), a Praça Olga Benário e o terreno em frente à PF (Vigília Lula Livre), onde todos os dias as pessoas se reuniam e permaneciam de vigília. Era ali que acontecia o ritual diário do "Bom dia, boa tarde e boa noite, presidente Lula", os atos ecumênicos aos domingos, as rodas de conversas, as apresentações artísticas, bem como as festas (Natal, Ano Novo, aniversário do Lula, Carnaval da resistência, festivais Lula Livre etc). Ainda que o formato da Vigília tenha mudado várias vezes, sua configuração continuou articulada a partir de discussões, plenárias, convivência e atos coletivos.

Relatos de pessoas que frequentaram a vigília e experiências realizadas pelo Coletivo Salmonela Urbana permitem afirmar que frequentar o espaço dessa ação política pode ser compreendido como uma forma de resistência e luta, principalmente porque as pessoas sentiam-se juntas e fortalecidas.

A Vigília Lula Livre, devido à sua ação de estar e permanecer no entorno da Polícia Federal durante todo o período – 580 dias e noites – nos quais o ex-presidente esteve preso, foi um fenômeno liminar, configurando-se como uma *communitas.* Pois como afirma Ileana Diéguez (2018, p. 38) "a liminaridade é uma condição intersticial que aparece efemeramente no âmbito das estruturas sociais, invertendo-as temporariamente; é uma esfera ou um domínio da ação com possibilidades transformadoras".

As pessoas que participaram da Vigília saíram dos seus cotidianos ordinários para conviverem entre estranhos, pessoas de diferentes lugares, classes sociais, profissões e movimentos políticos. Nessa forma de convívio, foram criadas ações e rituais que se repetiram diariamente, como se houvesse ali uma nova rotina construída a partir da vivência.

> A passagem de um estado social para outro, marcada pelos ritos de passagem, não pode ser considerada algo simples e fácil. Esse momento, para ter uma validade, deve ser diferenciado da rotina diária. Assim, as crises, as dicotomias, as contradições, que no cotidiano são escondidas e

> falsificadas, aparecem, muitas vezes, de formas estereotipadas e estranhas. Essas exceções da vida diária lidam até mesmo com tabus sociais, com aquilo que é crítico, caótico e incompreensível. No rito de passagem essas crises estão situadas no que seria um limbo da passagem interestrutural. Nesse momento da passagem, o ser transicional, que deixou de fazer parte de um estado, ainda não passou completamente para a nova condição. Ele não estaria situado em nenhuma forma reconhecida pela sociedade e, portanto, não seria ninguém ou nada. Ele seria exatamente aquilo que a sociedade não quer e não pode expressar. É exatamente esse momento que o conceito de liminaridade tenta compreender. (DUARTE, 1974, p. 47)

Essa separação da vida ordinária para se estar na vigília é um fenômeno fundamental na concepção da *communitas,* pois a diversidade de pessoas vindas de locais e realidades tão distantes joga luz nas diferenças que são explícitas pela convivência, discussões e fazeres em comum. As pessoas experimentaram a oportunidade de sair de suas bolhas, as comunidades que frequentam cotidianamente, seja nas relações de trabalho, familiares ou de sua comunidade. O fazer algo em comum com pessoas tão diversas possibilita o desvelamento de contradições, de dissensos, crises, dicotomias. As pessoas, ao olharem para o diferente podem se dar conta de seus tabus, estereótipos, vivenciando um momento de estranhamento, desnaturalização e, assim, a ampliação de percepção da própria realidade por meio do convívio com o outro. Experimentar um estado liminar pode possibilitar ruptura com as verdades pessoais, bem como a revisão crítica de verdades culturais e morais. Essa experiência pode ser extremamente pedagógica, pois, na troca, acontece aprendizagem e ensino de forma mútua.

Segundo Victor Turner, em *O Processo Ritual* (2013), as estruturas sociais são contraditórias e essas contradições são veladas em prol de uma ordem estabelecida e não questionada. Porém, algumas ações podem negar e confrontar a ordem ao jogar luz às contradições. Essa negação e confronto ocorrem no momento liminar dos rituais. E, assim, a antiestrutura se opõe a um *status quo* e abre possibilidades de transformação social. Os momentos liminares permitem momentos de ruptura.

> [...] o que percebo como liminaridade acontece quando em uma realidade emerge outra realidade, quando em uma situação se instala aquilo que esteve reprimido, cancelado, silenciado. É sem dúvida uma espécie de retorno, de reaparecimento. (CABALLERO DIÉGUEZ, 2018, p. 39)

Neste momento de ruptura em que as pessoas se revoltam contra a sentença do judiciário em relação à prisão do Lula é quando passam a frequentar e viver algo diferente de suas realidades ordinárias, a comunidade da vigília.

Essa liminaridade é uma fenda que produz crise. A liminaridade é sempre uma situação de margem, da existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores. Estar ali era um desejo de fazer valer a justiça, pois havia um preso político e era uma prática simbólica de união, luta e resistência. "Se não há justiça, há escracho"[125], diziam os H.I.J.O.S, na Argentina, ao denunciar os assassinos da ditadura, impunes em suas casas. No Brasil, especificamente nessa ação da Vigília Lula Livre, podemos dizer que: se não há justiça, há *communitas*[126.] Assim como as *communitas* – que irrompem nos interstícios da estrutura, na liminaridade, na marginalidade e nas bordas e por baixo da estrutura, na inferioridade (TURNER, 2013) –, a união dessas diversas pessoas ativa um elemento com potencial de ruptura, pois nas sociedades capitalistas atuais os locais de interação e convívio são mediados por interesses mercantis e as relações giram em torno de interesses em comum relacionados à função social e empregatícia. Schechner comenta (2012, p. 68):

> Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda a diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de "antiestrutura" e a experiência de camaradagem ritual de "communitas".

Na nossa sociedade, em que tudo está espetacularizado, a Vigília fez-se também como espetáculo para chamar atenção – já que o seu cotidiano era comunicado em diversas mídias de esquerda (Midia Ninja, Brasil de Fato etc.) – sobre a injustiça ocorrida. O lema "Lula Livre", bradado o tempo todo na vigília, e a

---

[125] Frase lema escrita em cartazes pelo grupo H.I.J.O.S. e o grupo Callejero quando realizam escrachos, forma de fazer artivista em que se denuncia os genocidas da ditadura de forma desordeira e festiva. Ver: TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. UFMG, 2013. Capítulo 6, p. 234.

[126] Importante ressaltar que esse texto foi escrito antes do decreto do STF, cujos processos aos quais o ex-presidente respondia foram encerrados e reconhecidos como incompetência da Justiça Federal do Paraná e a parcialidade do ex-juiz Sérgio Moro. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/02/lewandowski-suspende-acao-penal-contra-lula-sobre-compra-de-cacas-suecos-no-governo-dilma.ghtml.
E https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/03/deltan-e-condenado-a-indenizar-lula-por-caso-do-powerpoint.shtml. Acessos em: 28/03/2022.

sua venda em camisetas, bandanas e adesivos operava como performatividade, bem como pressão para que a justiça viesse à tona. Além da Vigília Lula Livre ter se configurado como uma *communitas*, aconteceram ali diversos atos performáticos realizados pelas pessoas frequentadoras e por coletivos artísticos, bandas de música, eventos de resistência como por exemplo o "IV Encontro Paranaense da Rede de Teatro de Rua" e outros artistas simpatizantes da causa.

Devido a estas características e particularidades, a Vigília Lula Livre foi importante para o processo do projeto de extensão (e desta tese), pois se configurava como uma comunidade com diversidade de pessoas advindas de locais diferentes e não apenas artistas ou acadêmicos. Um local em que pudéssemos realizar a prática do "artivismo da proximidade", o qual acolhe os dissensos e as diferenças e, ao mesmo tempo, contém uma diversidade de pessoas.

Figura 39 - Performance *Corpus Juris Civilis*. Performer: Arauto Dalma. 20/08/2019.

Fonte: Foto de Lúcia Helena Martins, 2019.

Figura 40 - Apresentação de Teatro da rede Parananese de Teatro de Rua. Presença de Fernando Haddad (13/09/2019).

Fonte: Foto de Lúcia Helena Martins, 2019.

Figura 41 - Acampamento Lula Livre nos seus primeiros dias, na Rua Prof. Sandália Manzon (09/04/2018).

Fonte: Foto de Lúcia Helena Martins, 2019.

Figura 42 - Abraçaço ao Lula. 01/01/2019.

Fonte: Foto de Ricardo Stuckert.

Figura 43 - Natal na Vigília Lula Livre (24/12/2018).

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Figura 44 - Carnaval Lula Livre (03/03/2019).

Fonte: Foto de Lúcia Helena Martins, 2019.

Oficina de intervenção urbana na Vigília Lula Livre

Devido a essa diversidade e o *communitas* que acontecia na Vigília resolvi convidar as/os extensionistas para realizar uma das "aulas/performance" ou "investigação-ação" no espaço onde estava acontecendo a Vigília junto com quem lá estava e quisesse participar do *workshop* intitulado *Oficina de Intervenção Urbana*. Antes de realizarmos a atividade na vigília, fizemos muitas discussões sobre como poderia ser um troca muito rica e importante, e todas/os extensionistas concordaram.[127]

Considerando que o produto de uma prática artística não é o objeto, mas sua função organizadora, ou "sua função de invenção de modos de organizar a produção" (EXPÓSITO, 2018, p. 9), realizamos, na Vigília Lula Livre, a oficina de intervenção urbana como uma prática organizadora, no sentido que a forma de se

[127] Cabe ressaltar a nossa noção de artivismo inspirada em Marcelo Expósito sobre modos de produção, cujas ideias são bebidas da teoria de Walter Benjamin. Para Benjamin, em *O autor como produtor* (1936): "A prática da arte, a prática do autor como produtor, nunca será somente o trabalho sobre os produtos, mas também, e ao mesmo tempo, o trabalho nos meios de produção, em outras palavras, seus produtos tem que possuir junto a, e antes que seu caráter de obra, uma função organizadora." (BENJAMIN apud EXPÓSITO, 2018, p. 9).

organizar coletivamente, de se relacionar ao realizar os exercícios e procedimentos propostos é a própria obra/performance, deslocando a ideia de obra como produto.

Por mais que eu tenha levado algumas ferramentas técnicas da linguagem do teatro e da performance, e disponibilizado esses exercícios, mais importante do que o resultado foi a relação e a troca que se estabelecia ao realizá-los.[128]

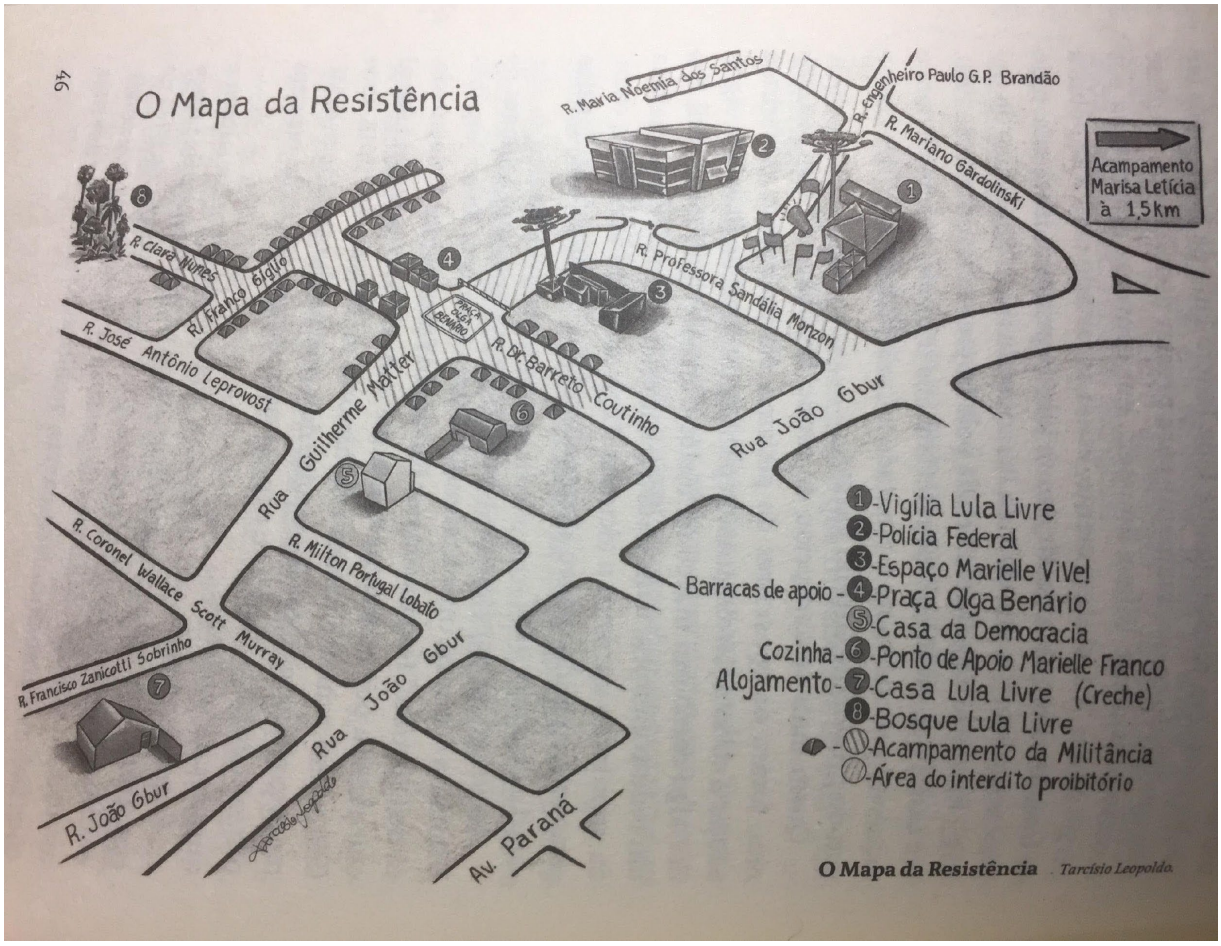
O convite para a participação nas atividades era feito a quem estivesse lá no momento, não havia uma lista de inscrição. Sendo assim, ao chegarmos, chamavámos pelo microfone as pessoas interessadas em participar de uma oficina de intervenção urbana. Participaram da Vigília 15 pessoas e mais sete que faziam parte do grupo de extensão e da universidade. As pessoas participantes da Vigília eram, na maioria, do MST, e vinham de várias partes do Brasil, como Ceará, Recife, Minas Gerais, São Paulo, e de outros países da América Latina, Chile e Cuba.

Os procedimentos

Realizamos a oficina de intervenção urbana no dia 26 de abril de 2018, das 13h30 até às 17h, esta aconteceu no entorno da Polícia Federal. Sentados na calçada na Rua Franco Giglio, a uma quadra do prédio da Polícia Federal, fizemos uma roda de conversa e apresentação. Além de dizer nome, cidade natal e idade, cada pessoa explicou os motivos para estar ali; falou-se sobre artes, a luta e o teatro em nossas cidades. Conversamos sobre intervenção urbana, o poder que a rua tem como forma de ruptura com os comportamentos pré-estabelecidos, a sociedade do espetáculo etc.

[128] Organizamo-nos e conseguimos um ônibus da universidade para levar o grupo formado pelo projeto de extensão aqui relatado até a Vigília, para que pudéssemos realizar as atividades junto ao pessoal do local. Antes de iniciar, fiz contato com André Machado e Ana Terra, ambos filiados ao PT de Curitiba e envolvidos com a cultura na cidade, nesse momento, eles eram responsáveis pelas atividades artísticas que ocorriam na Vigília. Muitos grupos artísticos se apresentaram na Vigília. Em frente ao prédio da Polícia Federal havia um microfone aberto com uma caixa de som à quem quisesse falar. Tinha horários específicos para as falas. Entre esses horários, aconteciam as atividades, apresentações artísticas, tenda de massagens, oficinas, discussões.

Figura 45 - O mapa da Resistência.



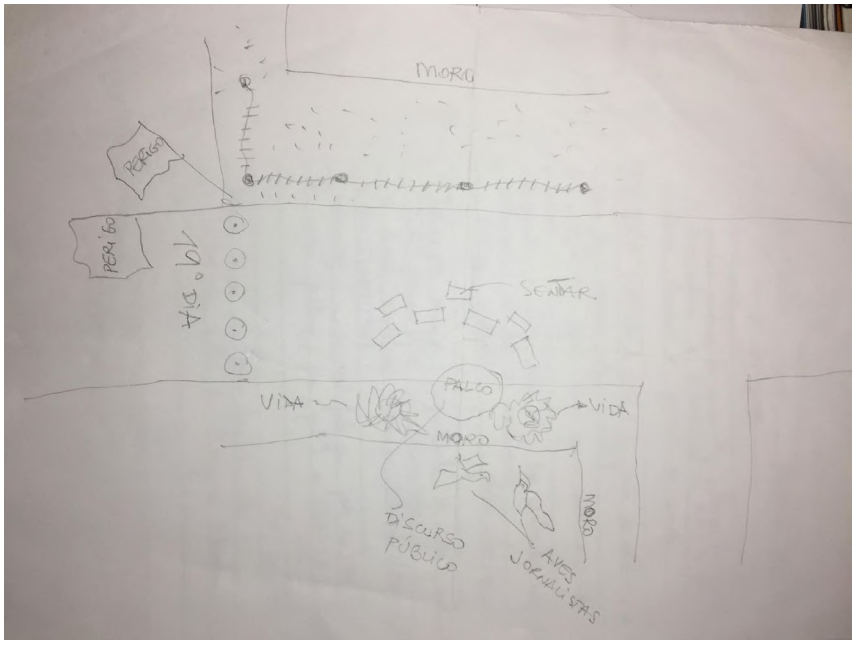
Fonte*: Vigília Lula Livre: Um movimento de resistência e solidariedade.* Livro de Áurea Lopes, 2020, p. 46.

Posteriormente, propus um exercício de relaxamento e uma meditação para acordar o corpo, aumentar a presença e a escuta de si e do entorno. Logo conversamos sobre o espaço urbano, espaço público e privado e realizamos jogos com objetivo de desnaturalizar o olhar condicionado. O primeiro jogo consistiu em passar um objeto na roda durante 15 minutos, em que cada pessoa tinha 30 segundos para se relacionar com o objeto de forma não convencional e não utilitária até entregar para o colega ao lado que faria o mesmo. Depois, sugeri um exercício de confiança e exploração do espaço. Neste exercício, realizado em duplas, uma pessoa com os olhos vendados explora o espaço sem usar a visão, o guia chama o colega pelo nome para conduzir a viagem cujo objetivo é aguçar os sentidos na percepção do espaço durante 5 minutos e, depois disso, as pessoas intercambiavam a tarefa exercida pelo colega da dupla. O terceiro exercício foi o jogo de conexão consigo e com o espaço, e esse consistiu em perceber o espaço como se fosse a

primeira vez e experimentar diferentes posições corporais na rua. Entre várias, as pessoas realizavam as seguintes ações: sentar, ajoelhar, ficar de quatro, deitar de barriga para baixo, andar de braços abertos, caminhar mudando as formas de fazer. Então, propus que saíssem pelo entorno para observar os “currículos”, ou seja, o que está sendo dito nesses espaços através das placas, dos símbolos, arquitetura, muros etc. Perceber como esses currículos ditam as regras de como as pessoas devem se comportar, bem como suas lógicas e fluxos. Após essa primeira observação, deveriam buscar e encontrar desvios, rupturas com o que está sendo dito e criar desvios com o corpo, interferir no espaço criando zonas de perturbação que desestabilizassem a relação funcional de uso cotidiano no espaço.

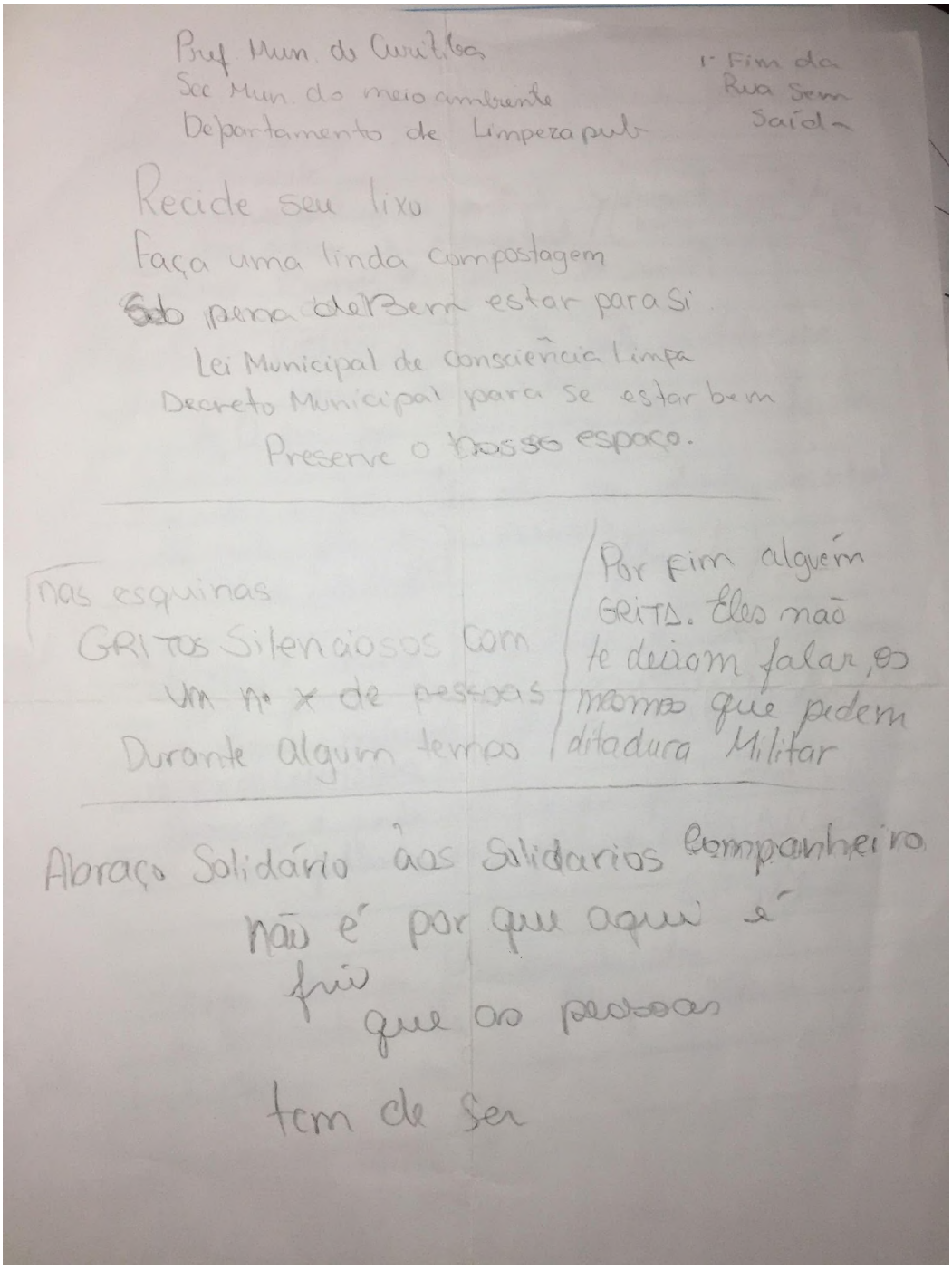
A seguir, fomos para uma errância pelas ruas ao redor da Polícia Federal buscando um olhar desnaturalizado para o espaço. Disponibilizei papéis, canetinhas e lápis e nos dividimos em 4 grupos para criação de mapa poético com instrução de ações “desviantes” das normas. Sugeri elementos que poderiam aparecer em algum lugar do mapa, tais como: novos sinais e nomes, gestos rudes, obstrução, virar as costas, sentada, discurso público, governo paralelo. Todas essas ações foram elaboradas a partir daquelas de luta não-violenta propostas por Gene Sharp, em seu livro *Da ditadura à democracia* (2015).

Figura 46 - Mapa poético construído por um dos grupos participantes.



Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Figura 47 - Indicações de ações de rupturas do mapa poético da figura acima.



Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Após, houve a troca de mapas entre os grupos, para que vivenciassem as ações de todos os mapas construídos. Os participantes conduziam os grupos pelo seu mapa e apresentavam as suas marcações e ações, ora pedindo que se movimentassem pelas indicações, ora com perguntas. Alguns exemplos de ações propostas pelos grupos foram: caminhar e parar em frente a um muro, onde fizeram

a cena de um batismo, chamando-o de “Moro” (trocadilho “muro-Moro”, Sérgio Moro, o juíz que deu a sentença para que Lula fosse preso); outro grupo nos conduziu pela rua até uma placa de sinalização “Pare”, pararam e perguntaram, “por que precisamos parar? “o que precisamos parar?”, houve uma obstrução; um grupo levou-nos até uma árvore para mostrar “a flor que sangra na árvore”, outro lançou o desafio de ultrapassar as faixas pretas e amarelas que cercavam algumas casas de vizinhos que não queiram que as pessoas frequentadoras da Vigília sentassem e usassem “suas calçadas”; numa placa escrita: “sem saída”, escreveram no mapa “Há saída” etc.

E depois houve um fechamento da ação, no qual os participantes falaram sobre suas impressões ao realizar a prática, as questões políticas implícitas em cada ação e na ruptura com os currículos e sinais na rua. Várias impressões foram expostas na conversa final e uma das questões foi em relação a exploração do espaço dentro das faixas que cercavam as calçadas das casas, a discussão sobre o espaço público e o privado, bem como sobre a necessidade de uma organização maior na luta, já que romper com faixas poderia provocar os vizinhos – que já vinham fazendo diversas denúncias contra a presença dos participantes na região, solicitando que se retirassem – e, dessa forma, atrapalhar o objetivo maior da presença na Vigília.

Essas discussões têm um aspecto pedagógico e político de extrema importância, pois os problemas de organização política aparecem a partir da experiência prática. Dali surge e é construída uma visão mais ampla sobre o sentido da ação de estar ali, a conduta da presença de cada pessoa, o ser, estar e fazer no mundo, bem como o levantamento de pensamentos diferentes em relação ao que é uma ruptura e o objetivo de uma ruptura naquele contexto. A discussão, as trocas, o dissenso e a decisão da forma de organização para fazer a ação é pedagógica, pois todas/os se ouvem, pensam coletivamente, refletem sobre o assunto e acabam saindo transformadas/os por ouvir opiniões diferentes das suas. Essa prática diferencia-se de qualquer outra reunião política, uma vez que, embasada na arte conceitual, é uma forma de artivismo na qual o ponto principal não é objeto artístico, mas o processo e o discurso que surge desse fazer, em prol de sua construção pedagógica, sendo a noção de arte expandida através da atividade política.

Figura 48 - Roda de conversa inicial. Oficina de Intervenção Urbana. Vigília Lula Livre.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Figuras 49 e 50 - Apresentação e experimentação de mapas poéticos. Oficina de Intervenção Urbana. Vigília Lula Livre.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Apesar dessa proposta ter ocorrido até o final pela maioria dos participantes, houve uma evasão de dois extensionistas e, depois, de quatro participantes da Vigília durante a oficina. No decorrer do exercício das duplas, dois extensionistas pararam de fazer a atividade, vieram até mim e pediram licença para ir embora. Perguntei o motivo e um deles disse que, para ele, não fazia sentido estar ali, artisticamente. Apesar de termos feito uma longa conversa e discussão anteriormente sobre nossa ação e a importância da cocriação com comunidades diversas, e que eu tenha solicitado para que ficassem mais um tempo, ao realizar a experiência, decidiram ir embora. Mais tarde, durante a vivência dos mapas dos grupos, alguns participantes da Vigília se dispersaram pelo fato da abertura do microfone e a chamada a todas e todos para dizer "Boa tarde, presidente Lula" e ouvir palavras de luta dos companheiros que lá estavam.

Essas dispersões pontuais, mesmo que façam parte de comportamentos específicos da rua, como debandadas múltiplos focos de atenção etc., provocaram-me a pensar sobre as relações e os limites ou não limites arte e política, conforme explanarei no item abaixo.

Arte e política

Essa discussão entre arte e política, ou seja, entre ativistas/militantes e artistas com intenção política, é bastante antiga e ambas as formas de ação são atacadas pelos dois lados. Conforme Boris Groys, em *Sobre o artivismo artístico* (2017), o artivismo, ou seja, a tentativa de combinar arte e ação social, foi atacado tanto por artistas quanto por ativistas. De um lado, a crítica da arte tradicional opera com a noção de qualidade artística, os críticos dizem que as intenções moralmente boas do artivismo substituem a qualidade da arte. Para Groys (2017, p. 206), essa crítica é fácil de rejeitar, pois desde o século XX os critérios de qualidade e gosto foram abolidos pelas vanguardas artísticas, assim, hoje, não faz sentido apelar para elas novamente. Porém, mesmo que esses critérios tenham sido abolidos, há uma cultura enraizada de uma ideia de arte cuja divisão entre o gênio artista e a pessoa comum é estabelecida fortemente e, mesmo que se estude arte conceitual, história das vanguardas artísticas, ainda assim essa noção mais comum acaba, muitas

vezes, por se sobressair. Groys comenta que para muitos militantes a arte é uma brincadeira “sem valor político efetivo”. Para o autor, esse lado da crítica em relação ao ativismo é muito mais sério.

> A crítica ativista opera, principalmente, nas noções de “estetização” e de “espetacularidade”. De acordo com certa tradição intelectual com raízes em escritos de Walter Benjamin e Guy Debord, a estetização e espetacularização da política, incluindo protestos políticos, são ruins porque desviam a atenção dos objetivos práticos do protesto político em direção à forma estética. E isso significa que a arte não pode ser usada como um meio de um protesto político genuíno, porque o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transformando-a em um espetáculo e, portanto, neutralizando o efeito prático da ação. (GROYS, 2017, p. 206)

Assim, o uso da arte para a ação de protesto político estetiza a ação, a transforma-a em espetáculo e neutraliza o efeito prático da dita ação. Então, para os ativistas o componente artístico é visto como a razão pela qual o ativismo falha no nível prático do impacto social e político de imediato.

Como um exemplo do motivo pelo qual alguns ativistas acreditam que, às vezes, a visibilidade e performatividade inerentes à luta política e ao artivismo podem deslegitimar e enfraquecer a luta devido ao seu aspecto estético pode ser observado por Rustom Bharucha. No livro *Terror and Performance* (2014), o autor questiona sobre a função de se fazer teatro de resistência em contexto de guerra, apresentando como exemplo a ação de costurar os lábios ou *Lip-sewing,* realizada pelos exilados nos campos de detenção da Austrália, com o objetivo de ganharem visibilidade e denúncia. Ainda assim, suas consciências e seus corpos têm forças e necessitam denunciar. Bharucha (2014) problematiza essa questão em relação à ação de *lip-sewing* realizada por dois lugares de fala diferentes. A primeira foi feita pelos exilados da Austrália, cuja intenção era chamar atenção para o fato de que o estado nega a eles o direito e a possibilidade de diálogo ético. Essa ação acabou por enfurecer os ministros do estado australiano, que denunciaram a barbaridade dos prisioneiros sem que reconhecessem sua própria brutalidade, a que provoca o ato da costura de lábios. A segunda consiste na ação realizada pelo artista de performance Mike Parr, em 2002, na qual, durante 6 horas, costurou seus lábios, olhos e ouvidos e marcou sua pele da coxa com a palavra “*alien*”, chamando a atenção para a sua própria raiva contra o sistema político que silencia as minorias, no caso, referindo-se ao contexto dos australianos requerentes de asilo. Para

Bharucha (2014), embora a performance de Parr seja vista como empática e visceral à violência infringida aos corpos de refugiados, não se compara à costura labial dos próprios exilados, pois sua performance, midiatizada e virtuosa, acaba por contrariar a "invisibilidade" da costura de lábios pelos requerentes de asilo. A intenção dos atuantes é de ordem diferente, os primeiros possuem urgência e utilizam seus únicos meios disponíveis para tentar sair dessa situação, para terem direitos fundamentais para viverem como seres humanos. O segundo, por sua vez, chama a atenção para a desumanização da cidadania para estrangeiros em seu país para promulgar sua raiva como cidadão.

Outra questão é o julgamento das ações de resistência, pois julgar de outro lugar que não o de fala pode ser uma maneira de anular a forma de luta do outro. Como exemplo, podemos citar os ministros do estado da Austrália que tentaram inverter a barbaridade realizada por eles próprios, criticando e deslegitimando a ação de protesto de costura de lábios dos exilados. Neste sentido, fica explícita a importância da análise e do local de quem fala e do lugar de escuta, pois, faltando um olhar apurado sobre as relações entre esses dois elementos, falta dialogicidade e por isso, também, uma desconfiança da arte tirar a potência da ação em si. Para Marcia Tiburi (2018, p. 57):

> É verdade que, em um contexto democrático, pressupõe-se que todos podem falar. No entanto, os caminhos da fala, bem como os da produção de discursos e os meios de comunicação, pertencem às elites econômicas, que vivem no contexto dos privilégios de raça, gênero, sexualidade, plasticidade, idade e classe social. Fora dos sistemas dos privilégios a expressão é contida, digamos que ela é econômica e politicamente administrada.

Também por esse motivo estrutural e histórico de exclusão de algumas falas, há desconfiança por parte dos militantes ativistas em relação a uma representação da dor e da luta. Além disso, segundo Boris Goys (2017), é bastante compreensível esse olhar desconfiado dos grupos ativistas em relação à arte, pois em nossa sociedade a arte é vista como inútil. Então, essa futilidade parece infectar o artivismo artístico e condená-lo ao fracasso. A arte é vista como algo que estetiza o *status quo,* minando nossa vontade de mudá-la. No passado, a crítica sobre como a arte era inútil, moral e politicamente ruim obrigou muitos artistas a abandoná-la para começar a praticar algo "útil, moral e politicamente correto". Devido a esse aspecto, muitos artistas na década de 1960 queriam se negar enquanto tais em prol da

realização da luta política, porém, a contemporaneidade não tem preocupação em abandonar a arte, mas tenta tornar a própria arte útil. Esta é uma nova posição histórica (GROYS, 2017).

Essas questões são importantes para pensar o lugar, função e responsabilidade da arte. Se, por um lado, pode a arte deslegitimar, devido a um modo de fazer que se apropria do lugar de fala de um outro, por outro lado, há injustiças sociais, muitas vezes veladas, e muitos artistas objetivam chamar atenção para elas, e experimentar modos de fazer arte política com o intuito de transformação. E, com isso, surge uma reflexão fundamental discutida por Groys (2017), o significado preciso da função política da palavra estetização.

Para definir, o autor afirma que essa confusão sobre a palavra estetização é fruto da divisão da prática da arte contemporânea em dois domínios diferentes, a arte e o *design*. Para cada um deles a estetização significa duas coisas diferentes. Para o autor, “o artivismo contemporâneo é herdeiro de duas tradições de estetização altamente contraditórias“ (GROYS, 2017, p. 208). Uma diz respeito à estetização como *design,* que é a tentativa de tornar ferramentas e técnicas, mercadorias e eventos mais atrativos e sedutores para o usuário. O mesmo pode ser dito para a política, estamos vivendo uma era de *design* político, de fabricação pessoal da imagem. Um exemplo de estetização da política se refere à Alemanha nazista que tornou o movimento nazista mais atraente, com seus belos uniformes pretos. A outra é a estetização artística, que serve como contemplação e é fruto da "desfuncionalização da referida ferramenta, o cancelamento violento de sua aplicabilidade prática e eficiência” (GROYS, 2017, p 209), realizada na Revolução Francesa, ao colocar as obras antigas a serem contempladas nos museus como cadáveres. Ou ainda, o uso de “fantasias” (uso de vestimentas indígenas como figurino de representação) de índios no dia do índio, como se essa etnia, povo e cultura não existissem mais. A estetização é uma forma de morte radical, já que o museu institucionaliza violência radical que retrata o passado como morto “é uma morte materialista do cadáver estetizado funciona como um testemunho da impossibilidade de ressurreição” (GROYS, 2017, p. 210). "A estetização artística é o oposto da estetização realizada pelo *design.* [...] O objetivo do *design* é tornar o *status quo* mais atraente, a arte aceita o *status quo* como cadáver, após sua transformação em uma mera representação” (GROYS, 2017, p. 210).

A primeira é funcional, torna as coisas da vida mais atraentes, e a segunda coloca as coisas e objetos em contemplação e os deixa no passado como mortas, disfuncionalizam. Sendo assim, essas duas tradições de estetização contraditórias que herdou o artivismo contemporâneo, mostra que

> por um lado o artivismo na arte politiciza a arte, usa a arte como ferramenta das lutas políticas de nosso tempo, esse uso é legítimo, o *design* é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido proibir seu uso por movimentos políticos opostos, sob o pretexto de que esse uso leva à espetacularização, à teatralização do protesto político. [...] Mas o ativismo na arte não pode escapar de uma tradição muito mais radical e revolucionária de estetização da política. A aceitação do nosso próprio fracasso, entendido como uma premonição e prenúncio do fracasso em sair do *status quo* em sua totalidade, não deixando espaço para sua possível melhora ou correção. (GROYS, 2017, p. 214)

O artivismo contemporâneo está preso a esta contradição e isso é bom, pois "apenas as práticas contraditórias são verdadeiras" (GROYS, 2017, p. 214). E exatamente por isso o autor defende que se há crítica ao mundo, desfuncionalizada-lo é assumir seu próprio fracasso. Como as vanguardas artísticas, cujo interesse pela modernidade tecnológica e industrializada era estetizar ou desfuncionalizar para demonstrar que o progresso era irracional e absurdo. Assim como Manifesto Futurista "é introduzido pela descrição de um fracasso de seu próprio programa" (GROYS, 2017, p. 212).

Segundo Groys, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, faz uma crítica à estetização da política, afirmando ser esta um empreendimento fascista por excelência, "E essa crítica ainda pesa fortemente em qualquer tentativa de juntar arte e política" (GROYS, 2017, p. 213). Benjamin faz uma análise sobre "a metalização do corpo humano" de um texto de Marinetti, o qual interpreta como

> uma proclamação da guerra pela arte contra a vida e resume o programa político fascista com as palavras: *Fiat Ars-pereat mundus* [Faça-se arte, pareça o mundo]. Benjamin escreve ainda que o fascismo é o cumprimento pleno do movimento de *l'art pour l'art* (arte pela arte). (GROYS, 2017, p. 213)

Conforme Groys (2017), Benjamin opõe a estetização política fascista à politização da estética comunista, porém, o autor faz uma crítica a essa oposição de Benjamin, afinal, para ele, a oposição entre fascismo e comunismo não coincide

com a diferença entre estetização da política, que se enraíza na arte moderna, e a politização da estética manifestada no *design* político. Pois ambas podem ser usadas pelos dois.

A função política do *design* é mudar a realidade, melhorar, usá-la para transformar. A estetização pela arte aceita a realidade e o *status quo* como ele é, como disfuncional, como já fracassado da perspectiva revolucionária ou pós-revolucionária. Na arte contemporânea, ao desfuncionalizar o *status quo*, antecipa-se sua derrubada revolucionária próxima.

Sendo assim, o artivismo artístico é herdeiro dessas duas tradições contraditórias, ele politiza a arte, usa a arte como design político, como uma ferramenta nas lutas políticas do nosso tempo.

> O ativismo artístico não pode escapar de uma tradição revolucionária muito mais radical da estetização da política: a aceitação do próprio fracasso, entendido como uma premonição e como uma antecipação de um fracasso próximo do *status quo* em sua totalidade que não deixará espaço para a sua melhoria ou correção. O fato de o artivismo artístico contemporâneo é apanhado nesta contradição é algo bom, não ruim. Em primeiro lugar, somente as práticas autocontraditórias são verdadeiras no sentido mais profundo da palavra. E, em segundo lugar, em nosso mundo contemporâneo, apenas a arte aponta a possibilidade de revolução como uma mudança radical para além do horizonte de todos os nossos desejos e expectativas atuais. (GROYS, 2017, p. 2015)

A arte contemporânea busca, hoje, desfuncionalizar o *status quo.* A arte moderna e contemporânea, diferente do *design,* quer tornar as coisas radicalmente piores, desfuncionalizar as coisas funcionais para trair expectativas, para mostrar a presença da morte onde tendemos a ver apenas vida. A arte vai contra o curso normal das coisas.

Por fim, Groys afirma que hoje em dia tudo é estetizado e se conforme a arte moderna ao estetizar o mundo faz com que o vejamos como um cadáver, pode-se estetizar o mundo e ao mesmo tempo agir dentro dele.

> a estetização total não bloqueia, mas ao contrário, reforça a ação política. Uma estetização total significa que vemos o *status quo* atual como já morto, já suprimido. E isso significa que cada ação direcionada à estabilização do *status quo* acabará por mostrar-se ineficaz – e cada ação direcionada à destruição do *status quo* que acabará por obter sucesso. Assim, a estetização total não apenas não impede a ação política, ela cria um horizonte definitivo para uma ação política bem-sucedida se esta ação tiver uma perspectiva revolucionária. (GROYS, 2017, p. 219)

Isto posto, a importância de fazermos um posicionamento e escolha do que queremos estetizar como arte e como *design*. Pois é preciso desfuncionalizar o *status quo* e negar as operações do mundo capitalista.

É imprescindível levantar esses aspectos contraditórios que dizem respeito às artes engajadas politicamente para provocar, a partir da reflexão de seus problemas, formas de fazer artivismos que impliquem cuidados com todos os envolvidos na luta. Essa experiência foi um mote para reflexão sobre estética e política. Ali estávamos realizando uma oficina e disponibilizando ferramentas advindas das técnicas do campo da arte para ser utilizadas como *design* para a luta e, ao mesmo tempo, – tendo em vista que toda aula é uma performance – os exercícios que fazíamos possuíam um efeito estético, pois há uma estetização da vida, assim como do espaço urbano, onde buscávamos, exatamente, desfucionalizá-lo ao tentar criar rupturas para romper com seu fluxo.

A partir da reflexão sobre as contradições entre arte e política, o interesse dos participantes da vigília na luta e no que estava sendo dito no microfone, repensamos outras formas de fazer juntos e, então, resolvemos (quem continuou no projeto de extensão e outros artistas do Coletivo Salmonela Urbana) realizar uma ação que dialogasse com o que era praticado no cotidiano da vigília.

PERFORMANCE *DE/PARA*: *Cartas de brasileiros desocupados para ocupados moradores de um país invadido*

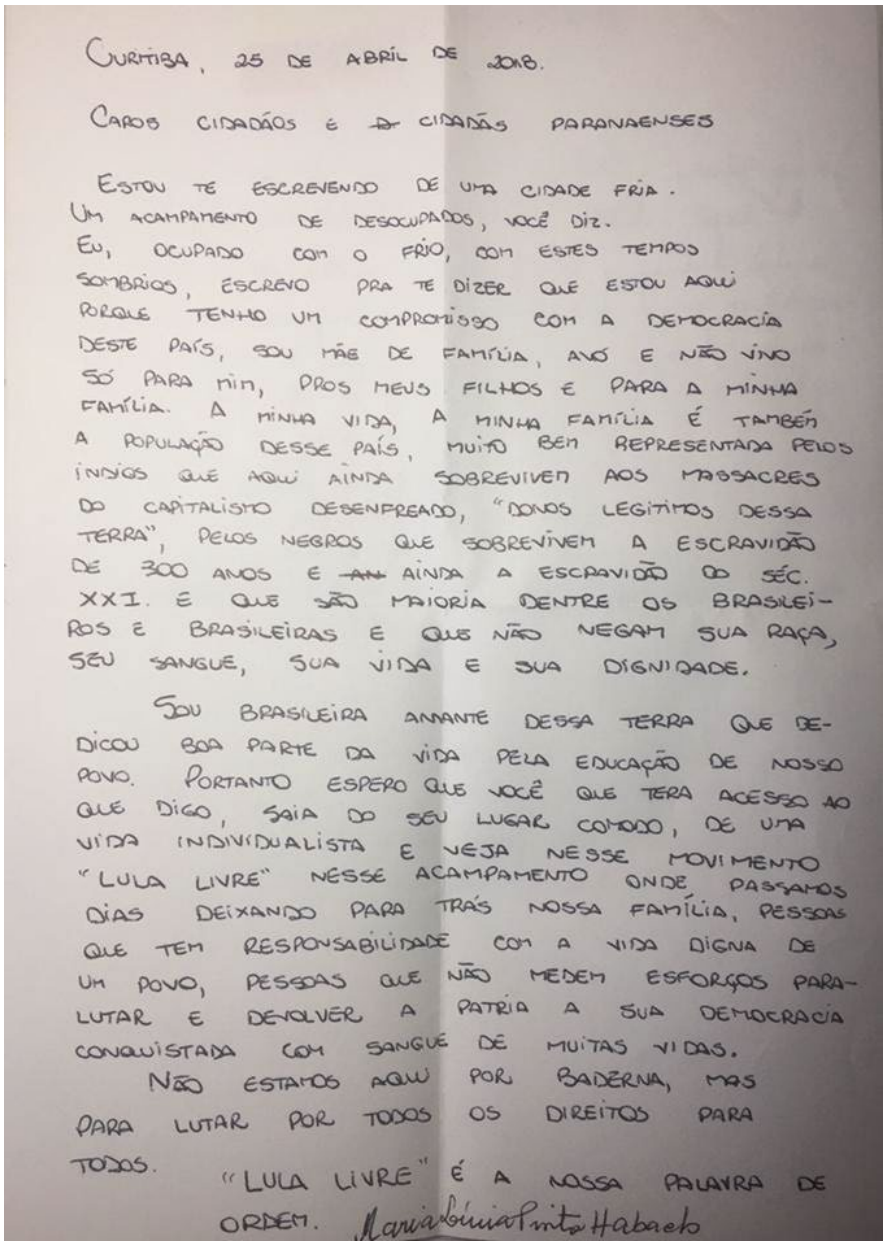
No dia 25 de abril de 2018, criamos uma ação utilizando cartas como dispositivo: *DE/PARA: Cartas de brasileiros desocupados para ocupados moradores de um país invadido*[129], uma prática que consistia em escrever e ditar cartas falando o motivo pelo qual o acampamento acontecia naquele local.

Seis performers se sentaram com máquinas de escrever, canetas e papéis em frente à Polícia Federal no meio do acampamento e escreviam cartas ditadas pelos participantes da Vigília. Nas cartas, contavam-nos o motivo de estarem em vigília no local e um pouco de suas vidas pessoais e histórias de luta. Quanto ao

[129] Esse título foi o primeiro a ser usado, dando origem ao próximo enunciado, *DE/PARA:constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste.*

destino das cartas, eles podiam escolher o remetente, havia quatro caixas, uma delas para envio no correio a um remetente específico, outra para ser deixada em locais estratégicos em espaços públicos, podendo ser encontrada por pessoas desconhecidas, outra para ser lida em espaços específicos (públicos e privados) e outra que poderíamos fazer o que quiséssemos com ela. Para esta última categoria, resolvemos criar uma atividade na qual as cartas seriam o dispositivo da mesma, conforme relatarei abaixo.

Figura 51 - Uma das cartas escrita na Vigília Lula Livre colhida durante essa performance (25/05/2019).



CURITIBA, 25 DE ABRIL DE 2018.

CAROS CIDADÃOS E ~~D~~ CIDADÃS PARANAENSES

ESTOU TE ESCREVENDO DE UMA CIDADE FRIA.
UM ACAMPAMENTO DE DESOCUPADOS, VOCÊ DIZ.
EU, OCUPADO COM O FRIO, COM ESTES TEMPOS
SOMBRIOS, ESCREVO PRA TE DIZER QUE ESTOU AQUI
PORQUE TENHO UM COMPROMISSO COM A DEMOCRACIA
DESTE PAÍS, SOU MÃE DE FAMÍLIA, AVÓ E NÃO VIVO
SÓ PARA MIM, PROS MEUS FILHOS E PARA A MINHA
FAMÍLIA. A MINHA VIDA, A MINHA FAMÍLIA É TAMBÉM
A POPULAÇÃO DESSE PAÍS, MUITO BEM REPRESENTADA PELOS
INDIGS QUE AQUI AINDA SOBREVIVEM AOS MASSACRES
DO CAPITALISMO DESENFREADO, "DONOS LEGITIMOS DESSA
TERRA", PELOS NEGROS QUE SOBREVIVEM A ESCRAVIDÃO
DE 300 ANOS E ~~AN~~ AINDA A ESCRAVIDÃO DO SÉC.
XXI. E QUE SÃO MAIORIA DENTRE OS BRASILEI-
ROS E BRASILEIRAS E QUE NÃO NEGAM SUA RAÇA,
SEU SANGUE, SUA VIDA E SUA DIGNIDADE.

SOU BRASILEIRA AMANTE DESSA TERRA QUE DE-
DICOU BOA PARTE DA VIDA PELA EDUCAÇÃO DE NOSSO
POVO. PORTANTO ESPERO QUE VOCÊ QUE TERA ACESSO AO
QUE DIGO, SAIA DO SEU LUGAR COMODO, DE UMA
VIDA INDIVIDUALISTA E VEJA NESSE MOVIMENTO
"LULA LIVRE" NESSE ACAMPAMENTO ONDE PASSAMOS
DIAS DEIXANDO PARA TRÁS NOSSA FAMÍLIA, PESSOAS
QUE TEM RESPONSABILIDADE COM A VIDA DIGNA DE
UM POVO, PESSOAS QUE NÃO MEDEM ESFORÇOS PARA-
LUTAR E DEVOLVER A PATRIA A SUA DEMOCRACIA
CONQUISTADA COM SANGUE DE MUITAS VIDAS.
NÃO ESTAMOS AQUI POR BADERNA, MAS
PARA LUTAR POR TODOS OS DIREITOS PARA
TODOS.
"LULA LIVRE" É A NOSSA PALAVRA DE
ORDEM. Maria Lúcia Pinto Habacto

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Essas cartas foram dispositivos para que o coletivo, posteriormente, levasse as falas dos frequentadores da vigília para espaços públicos, praças, ruas, espaços fechados e criassem, a partir do que os afetou ao ouvir as cartas, respostas ou outras formas de se relacionar com o dispositivo e a situação exposta por eles. A partir disso, criamos o jogo das cartas e levamos para diversas outras comunidades como jogo, modos de fazer.

Figura 52 - Ação: *DE/PARA* – Salmonela Urbana Cia (25/04/2018).

Fonte: Foto de Juliana Luz.

Após a coleta das cartas, a primeira ação realizada na vigília, passamos por diversos outros locais que consideramos configurar-se, mesmo que em medidas diferentes, lugares de luta. Cada local em que passamos (que chamamos comunidades temporárias), levamos o que foi produzido pela comunidade anterior: cartas, músicas, falas gravadas, desenhos etc.

Fomos com as cartas realizar o *DE/PARA* em cinco lugares/comunidades diferentes. A ação passou a intitular-se *DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste*. Meu intuito é focar nas especificidades ocorridas que transformaram a prática e ampliaram a nossa noção em relação ao artivismo e

suas contradições a partir da experiência. Foram eles: Livraria Vertov, Praça Rui Barbosa, Ocupação Indígena, Instituto Paranaense de Cegos, UTFPR, Bicicletaria Cultural (P. Arte), todos em Curitiba.

Figura 53 - Caixas para colocar as cartas conforme destinatários escolhidos por seus autores. Vigília Lula Livre, 2019.

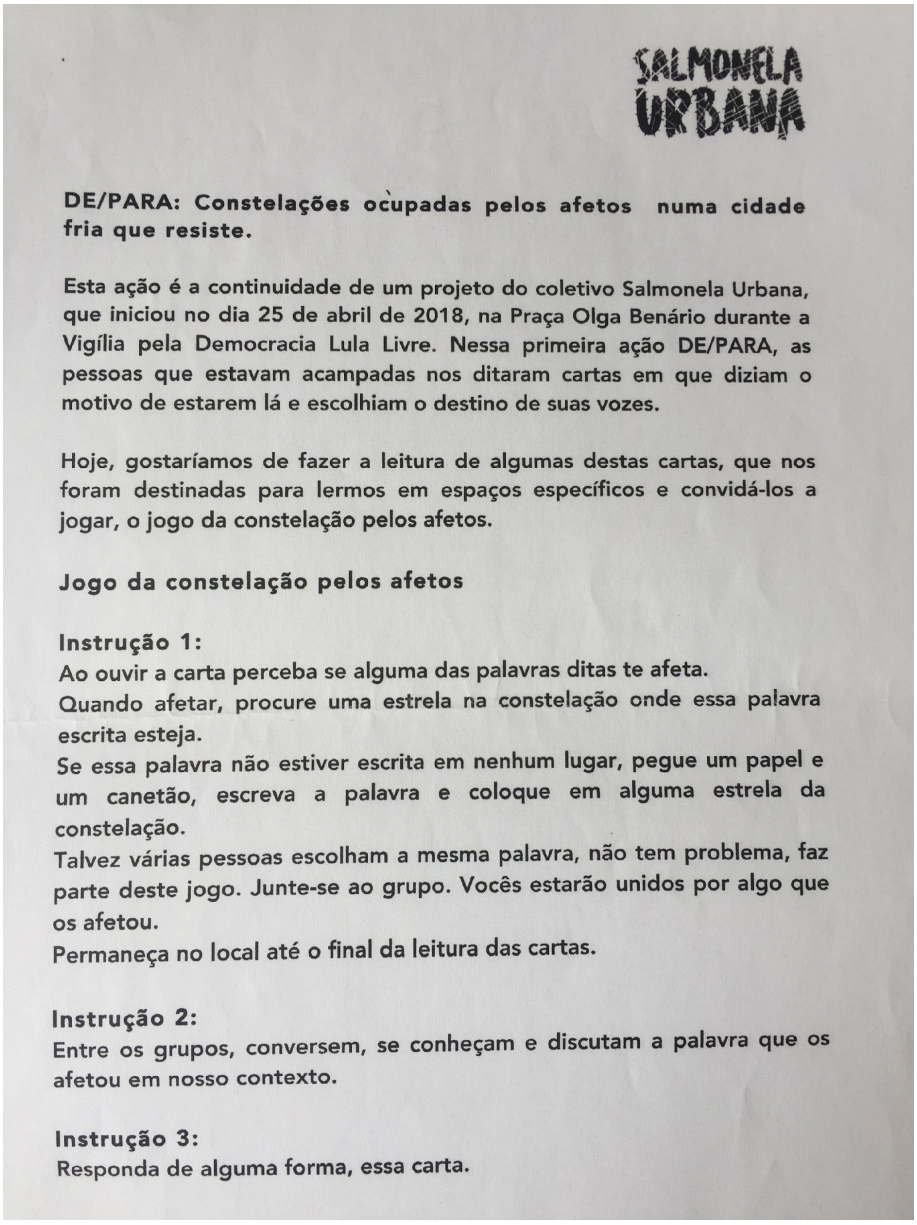
Fonte: Foto de Juliana Luz.

DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste

Quando fomos para os outros espaços, criamos um jogo que consistiu em lermos as cartas e, após, pedir para que as/os participantes das comunidades ouvissem e escrevessem as palavras que mais as/os tocassem e colocassem-nas em constelações (várias estrelas coladas no chão), a ideia era que formassem pequenos grupos e a partir deles criar outras cartas ou ações-respostas. As cartas serviam de dispositivo para esse encontro e criação coletiva de alguma outra ação como resposta. Vários objetos ficavam disponíveis, além de papéis e canetas, como

violão, fitas, tecidos, figurinos, adereços, maquiagens, sons, gravadores de sons para deixar áudios com testemunhos de histórias etc. E dispúnhamos, também, da mesma pergunta que fazíamos todas as vezes: qual o motivo de você estar aqui hoje? Resolvemos ir para lugares onde estava havendo tentativas de resistência.

Figura 54 - Programa da ação, 2018.



SALMONELA URBANA

DE/PARA: Constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste.

Esta ação é a continuidade de um projeto do coletivo Salmonela Urbana, que iniciou no dia 25 de abril de 2018, na Praça Olga Benário durante a Vigília pela Democracia Lula Livre. Nessa primeira ação DE/PARA, as pessoas que estavam acampadas nos ditaram cartas em que diziam o motivo de estarem lá e escolhiam o destino de suas vozes.

Hoje, gostaríamos de fazer a leitura de algumas destas cartas, que nos foram destinadas para lermos em espaços específicos e convidá-los a jogar, o jogo da constelação pelos afetos.

Jogo da constelação pelos afetos

Instrução 1:
Ao ouvir a carta perceba se alguma das palavras ditas te afeta.
Quando afetar, procure uma estrela na constelação onde essa palavra escrita esteja.
Se essa palavra não estiver escrita em nenhum lugar, pegue um papel e um canetão, escreva a palavra e coloque em alguma estrela da constelação.
Talvez várias pessoas escolham a mesma palavra, não tem problema, faz parte deste jogo. Junte-se ao grupo. Vocês estarão unidos por algo que os afetou.
Permaneça no local até o final da leitura das cartas.

Instrução 2:
Entre os grupos, conversem, se conheçam e discutam a palavra que os afetou em nosso contexto.

Instrução 3:
Responda de alguma forma, essa carta.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

O dispositivo que gerava o convite para fazermos algo juntos era a leitura das cartas e a escolha de palavras. Mesmo sem relacionar tal proposta na época, há uma semelhança com a técnica de investigação e a escolha das palavras geradoras

do método de alfabetização de Paulo Freire, cujo intuito é buscar a reflexão sobre sistemas de opressão, porém, sem chegar com uma ideia pré-estabelecida do que oprime a comunidade, pois o mestre é também aprendiz e a relação é dialógica. As cartas eram dispositivos que em certa medida serviam como provocadoras. Hoje, após dois anos da realização do projeto, traço diálogo com essa prática, pois, ao levarmos e solicitarmos palavras que tocassem, estávamos de alguma forma trabalhando sobre a construção de diálogo, troca e para instigar perguntas e soluções a partir de palavras geradoras que seriam então temas para investigação, conversa e criação de algo escolhido pela comunidade, que tinha como mote a luta por algo importante para cada comunidade.

> A investigação do tema gerador, que se encontra contido no "universo mínimo" (os temas geradores em interação), se realizada por meio de uma metodologia conscientizadora, além de nos possibilitar sua apreensão, insere ou começa a inserir os homens numa forma crítica de pensarem seu mundo. (FREIRE, 2019, p. 134)

O princípio da Educação Libertadora de Paulo Freire é a libertação social dada pelo processo de conscientização dos sujeitos. Ou seja, quando conquistam suas autonomias, os sujeitos passam a refletir por si mesmos, a exercitar o pensamento crítico e, assim, a transformar-se socialmente. O seu método consiste em educar de forma conectada ao cotidiano dos educandos numa relação dialógica entre professor e estudante. Esse formato dialoga com as ações de arte participativa em que ao público é relegado o papel de criador da obra, participa ativamente de sua construção a partir de suas subjetividades. Para Freire, a educação é um ato político que possibilita a libertação dos indivíduos da opressão através da consciência crítica e transformadora proporcionada por essa educação dialógica e libertadora. Por analogia, as propostas de performances artísticas que tenham relação dialógica entre artistas e público, em que todos são considerados artistas, é política, sendo assim, a arte com o intuito de emancipação individual e social pode ser considerada um ato político.

Conforme relatarei adiante, em *DE/PARA* pudemos observar que as palavras ouvidas e escolhidas pelos ouvintes das cartas têm relação com eles, ademais, os ouvintes são criadores e provocados a criar palavras novas, essas são geradoras dos temas a serem abordados no processo de criação. Em todo esse processo, o papel do artista propositor da ação (*DE/PARA*) – assim como do educador em Freire

– é mediar uma troca, na qual todos são aprendizes e pesquisadores críticos, que acontece devido à curiosidade despertada. Com a instrumentalização do educando, por meio da alfabetização, a curiosidade ingênua passa a ser uma curiosidade epistêmica, possibilitando ao educando ser agente de transformação social.

> O fundamental é que professor e alunos saibam que a postura deles é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada, enquanto fala ou enquanto ouve. O que importa é que professor e alunos se assumam epistemologicamente curiosos . [...] O exercício da curiosidade a faz mais criticamente curiosa, mais metodicamente "perseguidora" do seu objeto. Quanto mais a curiosidade espontânea se intensifica, mas, sobretudo, se "rigoriza", tanto mais epistemológica ela vai se tornando. (FREIRE, 2019, p. 83, 85)

PRAXIS: radicante construindo perguntas, modificando as formas conforme o solo que as provocam...

Tendo em vista que a performance *DE/PARA* buscava construir modos de fazer coletivamente, a ação acabava sendo modificada no decorrer dos espaços pelos quais passávamos. Com os acontecimentos, dificuldades e perguntas que surgiam, não somente modificávamos a performance, como aprendíamos sobre o fazer artístico e político na prática, durante o fazer. Fomos descobrindo a forma e conteúdos durante todo processo.

Na Livraria Vertov: A ESCUTA

Neste espaço, uma livraria feminista, a Livraria Vertov, em Curitiba, fomos convidados a realizar uma performance durante a mostra de arte contemporânea intitulada *Gestos Estratégicos*. No dia 30 de maio, às 20h, levamos as cartas e lançamos o jogo. Após a leitura das mesmas, solicitamos que os participantes escolhessem palavras e as colocassem nas constelações. A partir de afinidades, cada grupo de cada constelação trocaria conversas sobre as palavras escolhidas e, depois, eram convidados a abrir essa conversa e fazer alguma coisa com tudo isso, escrever, cantar, tocar, dançar, criar uma cena, podendo utilizar os instrumentos que estavam disponibilizados na sala.

Surgiu uma dificuldade que foi muito importante para o prosseguimento do processo de criação e transformação do jogo, pois do “problema” ocorrido originou-se a nossa percepção mais ampla para a importância da escuta, a respiração e o trabalho com o ritmo como procedimento. O fato foi que criamos expectativas em relação ao comportamento dos participantes. E a falta de correspondência com a nossa ideia do que seria “compor juntos” aparentou que não estava acontecendo nada, o que nos causou muita ansiedade. Após reflexão e muita discussão, percebemos que esse aparente “nada” era algo que estava transcorrendo. Ou seja, mudamos a concepção do que tínhamos por “nada”. A princípio, sentíamos uma ansiedade para que algo se desenrolasse, que fizessem alguma coisa, dessem uma resposta, mas o silêncio também é ação. Ouvir é ação, e a pedagogia da experiência se dá nesse lugar, da escuta. Ao ouvir cartas, esse tempo para a escuta, devagar, é fundamental. Como diz Paulo Freire, em Pedagogia da Autonomia:

> [...] não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a *falar com eles*. Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala *com* ele. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar *com* é falar *impositivamente*. Até quando, necessariamente, fala contra posições ou concepções do outro, fala com ele como sujeito da escuta de sua fala crítica e não como objeto de seu discurso. O educador que escuta aprende a difícil lição de transformar o seu discurso, às vezes necessário, ao aluno, em uma fala *com* ele. (FREIRE, 2019, p. 111, grifos do autor)

Os princípios pedagógicos que animam a ação se dão pelo seu potencial dialógico. E, neste caso, o silêncio dizia mais do que palavras, nós, enquanto propositores estávamos para falar com e também ouvir com e não impor uma ideia de participação e ação, a qual esperávamos e tínhamos como expectativa no início. Em seguida, o silêncio foi quebrado quando uma mulher participante fez uma ação na qual foi evocada Marielle Franco.

Os participantes da ação realizada na Livraria Vertov eram, em sua maior parte, artistas, intelectuais e leitores assíduos clientes da loja que foram convidados para o Festival de Arte. Todas e todos brancos e de uma classe social variante, porém privilegiada. O que ouvir essas cartas os causou? Após a leitura, o silêncio imperou na sala. Com um pouco de insistência dos artistas propositores, algumas tímidas pessoas pegaram o violão e dedilharam uma canção engajada, para

exemplificar, uma mulher começou a cantar e colocou um vídeo da Marielle Franco em seu celular, enquanto cantava, algumas pessoas escreveram cartas respostas e colocaram autonomamente entre as cartas lidas. E o resto foi silêncio.

O lugar de escuta está intrinsecamente relacionado ao lugar de fala. Num espaço democrático, a fala é direito de todas as pessoas. Porém, historicamente no Brasil, especificamente, a construção das histórias oficiais foram realizadas por homens brancos, héteros e de classes privilegiadas. Para Márcia Tiburi (2018), na ordem do discurso, não se trata de quem pode falar apenas, mas quem fala, fala para alguém. A hegemonia da fala gera uma obrigação da escuta – uma escuta dócil – que precisa ser pensada.

> Fala e escuta quando são políticas são sempre tensas. Justamente por isso geram um campo de forças dentro do qual é possível romper com os poderes estabelecidos [...] É incrível como as pessoas não se escutam, os poderosos não escutam os sem poder, os capitalistas não escutam os trabalhadores, os homens não escutam as mulheres, os heterossexuais não escutam os não normativos, os brancos não escutam os negros, os opressores afinal não escutam os oprimidos. Ora a problematização da escuta por si só já perturba a hegemonia da fala que sempre foi dominada pelos sujeitos autoritários. Daí a complexidade da presença de um lugar de fala no contexto da fala colonizada por sistemas de opressão e poder. (TIBURI, 2018, p. 57)

Sendo assim, o lugar de escuta deve ser construído ao lado do lugar de fala, contudo em lugares formados por pessoas em sua maioria brancas, homens e de classe privilegiada. O silêncio que se fez no espaço da Livraria Vertov foi a fala da escuta, pois aquelas cartas faladas por pessoas que durante um grande período histórico não tiveram espaço de fala. O nosso desejo e ânsia de artistas propositores para que o público participasse e cocriasse conjuntamente, era cheio de expectativas e com uma ideia estabelecida de que participar seria fazer/atuar/falar fisicamente. Foi um aprendizado a partir da própria experiência, compreender que nem mesmo nós estávamos escutando, a escuta da escuta. Experenciamos para depois aprender e entender que educar para escuta é também um ato político.

Com essa experiência tivemos como aprendizado viver o acontecimento/cena sem expectativa, bem como desapegar-nos de controle da proposta, sentir devagar, ouvir sem querer que algo aconteça ou querer cumprir um objetivo, porque a função era justamente a troca e numa troca não sabemos o que receber a priori. A ação e a não ação é democrática porque criada pelos participantes. Quem cria e realiza é o

coletivo e esse é composto por todas as pessoas presentes na sala, e cada um participa à sua maneira. A eficácia do encontro seria justamente a ineficácia no sentido de que escutar devagar respirar, “deixar-se levar, levando”[130] (BANFI, 2012).

A partir dessa ansiedade advinda da expectativa passamos a exercitar mais a respiração como aliada ao ritmo do acontecimento-ação. A respiração como caminho para estar presente e se deixar levar pelo acontecimento construído pela presença de todas e todos. Fluir. E emprestando as ideia de Lola Banfi sobre o ritmar como procedimento,

> [...] instaurar um ritmo ao mesmo tempo o movimento de deixar-se levar por ele, de soltar a rigidez dos sólidos e entrar na fluidez com o mesmo ritmo que se está criando, momento a momento. (BANFI, 2012 p. 8, tradução minha)

Ou seja, a partir da respiração criar o ritmo deixando-se levar pelo que se manifesta coletivamente de forma presente e fluida. Quer dizer, estar aberto ao seu modo de fazer no aqui e agora.

[130] Frase tirada do texto: *RITMAR. Reflexiones sobre la actuación como arte del presente* (BANFI, 2012).

Figura 55 - *DE/PARA: constelações ocupadas pelos afetos numa cidade fria que resiste*. Salmonela Urbana Cia. Livraria Vertov, 2018.

Fonte: Foto de Rodrigo Stori.

Artivismo como modo de fazer: é preciso estar atento à escuta

O artivismo, hoje, busca – mais do que realizar denúncia e protesto de alguma injustiça – construir modos de fazer coletivamente e assim praticar a democracia. E para tal, é fundamental estar aberto a outras pessoas, respirar junto com elas e senti-las devagar. Essa escuta é fundamental para que haja troca e aprendizagem de si em contexto com o outro. Cada sujeito, ao ser provocado e tocado, reflete sobre o seu meio, sobre si mesmo e suas atitudes. Os procedimentos utilizados tinham como foco proporcionar a conversa, troca e reflexão crítica. Ao invés da exposição de uma obra e a criação de algo que pudesse ser considerado um produto/obra do encontro, a vontade de construção da coisa coletivamente é o modo de produção artivista.

Segundo Marcelo Expósito (2018) deslocar a prática artística da modernidade do lugar desse peso em ter que ser uma obra centrada no objeto, mas pensar a arte

como produção de modos de organização ou como forma de organizar a cooperação. Para o autor:

> Não estamos produzindo um objeto, não estamos produzindo uma coisa tangível, estamos produzindo tangíveis e intangíveis. Um tangível que é esse dispositivo para poder cooperar, para poder produzir conhecimento cooperativamente. E estamos produzindo um intangível, que é o próprio fato de cooperar produzindo conhecimento, o conhecimento que se produz cooperativamente. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 6-7)

Ou seja, o valor artístico dessas ações não está no fato de haver um objeto/ cena/ obra estética e isolada, mas pelo fato de servir como disparadora da arte como um modo de organização.

Expósito discute a noção de valor de obra de arte, baseado em Walter Benjamin, e afirma que o que dota de valor uma obra de arte na tradição da crítica de história é o ser singular e irrepetível: se um quadro que eu pinte vale mais do que o que você pintar, é porque só eu posso fazê-lo. Para o autor, se pensarmos numa relação dialógica e considerando que todos temos capacidade para ser artistas, quem dita uma medida de valor de uma produção artística quando estamos falando em arte artivista ou arte como modo de organização? O valor da arte artivista é poder ser reapropriável e transformável por outros. Ou, "seu valor é seu uso". [...] "Na medida em que pode ter um uso, aí está seu valor" (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 18).

Como exemplo interessante para discutir sobre o "valor da obra" em artivismos, Expósito cita o *Silhuetaço*[131] e as Madres da Plaza de Mayo. O *Silhuetaço* é um projeto de três artistas que foi adotado pelas *madres*, com o objetivo de multiplicar sua execução na praça.

> Vemos justamente o momento de extravasamento de um projeto que é uma proposta pensada nos limites dos parâmetros da instituição artística para ser uma proposta que extrapola estes parâmetros e converte-se literalmente numa prática coletiva. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 21)

Em relação ao ponto de vista estético, alguns críticos dizem que o *Silhuetaço* são imagens que não têm muito valor pictórico. O êxodo do *Silhuetaço* é a prática da sinalização, e ela é de fácil execução, por isso pode se multiplicar e ainda hoje se multiplica como prática de sinalização pela extrema simplicidade de sua execução.

[131] Desenhar silhuetas no chão.

Se fosse uma imagem mais complexa de executar, não se poderia multiplicar. O fato de ser extremamente simples, o que para um crítico de arte significaria pobreza como imagem icônica, em termos políticos é justamente este valor o de sua multiplicação, porque pode ser apropriada.

> Constitui uma pedagogia de si no espaço público, as pessoas que transitam pelo espaço vêem como se executa uma imagem que é extremamente simples de se realizar e somam-se à produção, assim é a produção cooperativa das silhuetas. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 21)

É fato que a simplicidade da ação artística do *Silhuetaço* torna a ação democrática, pois não exige uma técnica e um virtuosismo ao realizar a obra. Segundo Marcelo Expósito (2018), “a eficácia da prática é inversamente proporcional a seu reconhecimento como artística” (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 22). Se for uma obra de arte com uma técnica impecável e virtuose, as pessoas não se somam à execução, seria então uma obra reconhecida pelo virtuosismo da execução, mas raro que alguma pessoa se some para participar e multiplicar a imagem.

> Na medida em que a imagem se executa por qualquer um no espaço público, não se reconhece como artística, mas literalmente como uma sinalização, e vê-se claramente, no momento, como é simples sua execução, que isto permite que tenham sujeitos que se somem e, além disso, que a adaptem às sua condições e aos seus limites para reproduzi-las. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 22)

A obra *Silhuetaço* não é uma representação, mas uma presença e um modo de organização. Segundo o autor, a ditadura queria acabar com o vínculo social. Um dos objetivos dos fascismos e dos nacional-socialistas dos anos 1930, instrumentos burguesia europeia, era paralisar o desenvolvimento extremo das formas de organização do movimento operário. Uma ditadura procura romper o círculo social, pois para existir uma estrutura piramidal de mando vertical é necessário fragmentar, dividir, individualizar e aniquilar as formas de cooperação social.

> O Silhuetaço, em plena ditadura, através de uma técnica muito simples, restitui o vínculo social, porque para produzir a silhueta, tem que ter comunicação entre corpos, tem que ter comunicação verbal, tem que ter comunicação política, tem que ter comunicação física, tem que ter comunicação simbólica. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 26)

Silhuetaço é uma técnica de restituição do vínculo social, o que não é uma representação é uma produção em ato do vínculo social. É uma forma de organizar a cooperação, então não a representa, é produção de cooperação. E a silhueta não representa os desaparecidos, não é uma representação dos desaparecidos. A não representação se dá pelo fato de que a silhueta não é de alguém que foi desaparecido, mas é uma ausência generalizada, estabelecendo comunicação com quem não está. Relação em ato. Cooperação, ou seja, colaboração que se dá entre as pessoas na hora de fazer a silhueta. "A chave aí é a reconstrução de vínculo que a ditadura quer romper" (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 27).

O que podemos aprender das vanguardas é que a "condição de sua eficácia tem a ver com que não sejam legíveis como artísticas" (EXPOSITO apud JUNG, p. 8). Por exemplo, os pavilhões de propaganda desenhados por El Lissitzky para os governos da União Soviética na década de 1930, não são legíveis como obras artísticas. Porém, o artista dizia que os pavilhões eram a obra mais importante de toda a sua trajetória, mas não é nenhuma obra de arte, a obra também não é o pavilhão. A obra pode ser todo o conjunto e processo do dispositivo, o processo do modo que foi construído em meio a uma relação de cooperação, a interação disso com as diretrizes políticas que emanam de um governo socialista e com um projeto de construção do socialismo numa sociedade delimitada no tempo e no espaço etc. "Tudo em seu conjunto é a obra, e aí não há obra de arte, não há nem sequer um autor" (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 8).

Tudo acontece a partir de um dispositivo que não é legível enquanto uma performance artística. E justamente por não ser legível enquanto arte, sua eficácia como dispositivo de comunicação é melhor. Ou seja, não há autor, o processo político que envolve o acontecimento é a obra.

Joseph Beuys[132] dizia que sua maior performance era ser professor, ou seja, essa particularidade do artivismo – da não elegibilidade enquanto obra de arte – pontuada por Groys, é uma das implicações pedagógicas das performances artivistas declarada explicitamente por Beuys. Beuys sabia sua condição de artista enquanto professor, os artistas políticos propositores do *Silhuetaço* sabiam que a obra era muito mais a reunião e a troca estabelecida durante a colagem do que a Silhueta em si.

[132] Joseph Beuys performer referenciado e apresentado na apresentação da presente tese.

A ação do *Silhuetaço*, cujo objetivo principal era fazer juntos, consistia em fazer uma silhueta, ou seja, copiar um fazer pré-estabelecido pelo propositor. Porém, aqui, no "*DE/PARA*", jogo com as cartas, diferentemente da concepção de Expósito, buscamos contemplar as duas coisas: o estar juntos fazendo e o que fazer, pois não somente chamamos os participantes para fazer junto, mas para criar algo juntos, o que ainda não estava estabelecido, o grau de liberdade de criação era vasto, pois não havia indicações do que fazer, apenas disponibilizamos alguns instrumentos. Neste sentido, pedagogicamente pensando na relação dialógica há a aprendizagem pelo fato de estar juntes construindo algo, mas também e além, o que seria construído também foi pensado e concebido por todas as pessoas. Ou seja, exceto a proposição do programa (que servia mais como provocação), a solução e criação/construção da maior parte da ação são pensadas coletivamente, fazendo. Assim, além de se considerar a importância de "estar junto" e trocar afetos e ideias durante o acontecimento desloca-se o papel pedagógico para um espaço em que a criatividade é fundamental e a ideia não é levar respostas para o que fazer, mas criar o que será feito. Uma pedagogia da performance artivista.

Na Praça Rui Barbosa: mudança do programa: participação relâmpago em fluxo

A ação aconteceu no dia 13 de julho de 2018, na Praça Rui Barbosa, uma das praças mais importantes no centro da cidade de Curitiba. É um ponto de encontro importante, pois, além de uma praça contendo mercado popular, restaurante popular, lojas de camelôs, é um dos maiores terminais de ônibus do centro da cidade. Neste espaço, o desafio foi fazer com que os transeuntes parassem para ouvir as leituras das cartas. Por estar cercada de pontos de ônibus, essa praça é um local com grande quantidade de fluxo de pessoas, que em sua grande maioria estão correndo para trocar de ônibus ou chegar ao trabalho. Escolhemos esse lugar por ser um espaço que possui uma diversidade de pessoas advindas de praticamente todos os bairros da cidade. Imaginamos que teríamos uma comunidade temporária relâmpago de participantes diversos e assim contemplaríamos uma ação conjunta realizada por perspectivas diversas de mundo.

Mesmo com essa ideia e intenção, sabíamos que realizar o programa do jogo da leitura das cartas seria um desafio, justamente pela caraterística de fluxo urbano.

Nesse dia estávamos em três performers e um fazendo registros fotográficos[133]. Tendo em vista que era um espaço de fluxo, não entregamos um papel com o programa, conforme fizemos na livraria, pois não havia um chamamento de "público" com hora marcada para participar de uma performance. Era intervenção no aqui e agora. Sendo assim, a forma do jogo foi bastante modificada em função do espaço durante a ação, na qual íamos experimentando no aqui e agora.

Nesse ambiente o maior desafio foi chamar atenção para que as pessoas interrompessem seus fluxos e parassem para ouvir as cartas. Colamos um cartaz em uma árvore onde se lia: "*Estou te escrevendo de uma cidade fria, um acampamento de desocupados, você diz. Eu ocupado com o frio, com esses tempos sombrios escrevo pra te dizer que estou aqui para...*" e colamos fitas vermelhas no chão – para formar as estrelas que formariam a constelação. Deixamos as caixas onde estavam as cartas no chão no meio da praça e começamos a olhar para os passantes, buscando fazer um convite com o olhar. Num primeiro momento, o combinado era o de que não iríamos chamar as pessoas para "participar de uma performance", tínhamos a intenção de que as pessoas se interessassem por curiosidade em ver as estrelas, as caixas, o cartaz e nossa leitura das cartas. Ninguém parou, começamos então a ler alto e assim competir com os sons da rua, sem microfone. Com essa segunda estratégia, poucas pessoas pararam e ouviram, conversaram e algumas escreveram uma palavra para colar nas estrelas que estavam coladas no chão. Após essa estratégia, percebemos que por ser um espaço público e pela ação ser uma intervenção num espaço de grande fluxo, seria mais fácil um trabalho individual, corpo a corpo mais intimista, no qual cada um de nós chamaríamos individualmente os passantes para convidar a ler uma carta e para que realizassem uma ação resposta. As pessoas responderam escrevendo palavras nos papéis disponíveis, algumas delas foram: ditadura, bancada estadual, liberdade, direitos, eu vim de longe.

Após algumas pessoas escreverem palavras nos papéis colocamos nas estrelas que estavam coladas no chão, algumas pessoas curiosas passaram a parar

[133] Maycon Lorkiev, Marcelo Bourscheid e Michele.

e ler o que estava escrito e assim a ouvir nossa leitura. O que estava colado no chão chamava a atenção de algumas pessoas, que vinham perguntar do que se tratava. Essa fita vermelha, junto com as palavras escritas, rompia o fluxo, por ser algo diferente da sinalização comum da praça e causava curiosidade.

Manuel Delgado, em *Los limites de la critica 'artivismo' i post politica* (2013), o objetivo do 'artivismo' é exaltar os valores do espaço público para questionar a vontade patente dos poderes que almejam abafar conflitos e contradições inerentes a esses espaços e exorcizar a ameaça que supõe sua hegemonia coletiva nas ruas. Com essa intenção, buscamos, ao levar *DE/PARA* para a praça, ressaltar as possibilidades subversivas inerentes na interação humana e assim perfurar a vida cotidiana (DELGADO, 2013). Para Delgado, fundamental ao artivismo é a discussão e o dissenso, pois democráticos já que na construção hegemônica de algumas vozes há imensa probabilidade que vozes sejam abafadas, porque a homogeneidade não contempla toda a diversidade. Essa forma de artivismo contemporâneo busca contemplar exatamente essas subjetividades como agenciadoras nos modos de fazer. Mesmo com pouca participação e a troca realizada de forma mais intimista, houve discussões e a ruptura daquele lugar de fluxo para uma ação que tinha como bojo discussões políticas. Houve uma vontade de nossa parte, de ressignifcar o espaço público.

Concordando com Pérez Royo[134], não há cena com um resultado fechado, pois a coisa está acontecendo. Sem ritmo premeditado, nem atores protagonistas e nem espectadores predeterminados, ou seja, não há objetivos que empurrem até o fim. A cena é algo que está passando e percebida pelos corpos, vozes e presenças de maneira plural. A cena está em curso e não depende de ações individuais, tudo ao redor é suscetível de entrar em cena, construindo-se continuamente, pois estão em situação. O dispositivo de acolhida é a escuta. Parte-se não do lugar de quem faz, mas do lugar de quem escuta, pois escutar é uma prática e perceber é ação. Tendo em vista que não há espaço de visibilidade privilegiado, as ações começam e terminam em qualquer lugar, todos os presentes são corpo operador (PÉREZ ROYO, 2017).

Essa experiência nos fez repensar as estratégias de chamamento do espaço público e a mudança radical do programa em função do espaço, bem como o de sua

[134] Pérez Royo, David Pérez, Fernando Quesada e Paulina Chamorro, em "*E se deixarmos de ser artistas?",* 2017.

escuta. Como a participação era bastante rápida, houve uma coreografia dos corpos no espaço público que paravam naquele lugar de fluxo, pausavam no meio da praça para ouvir, algumas vezes apenas fragmentos, olhavam as estrelas coladas no chão com as palavras e seguiam, não houve tempo hábil para construir uma relação mais profunda de troca e aprendizagem, a experiência pedagógica ocorreu durante a breve troca no aqui e agora, porém ficou mais centrada na experiência vivenciada por nós artistas propositores.

Figuras 56, 57 - *DE/PARA*. Salmonela Urbana Cia. Praça Rui Barbosa (13/07/2018).

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Na ocupação indígena

Esse encontro foi formado por uma comunidade temporária de grupos de pessoas indígenas de cinco estados e lugares do Brasil. Eles estavam reunidos em prol de uma luta na qual resistiam em garantir o contrato de fornecimento de veículos e motoristas que davam assistência à saúde nessas comunidades e também pediam a saída da secretária Silvia Wajãpi, secretaria de base do governo Bolsonaro, de origem militar e que segundo reportagem, dentre vários descasos e "desconhecimento da política da saúde indígena, mostra-se desrespeitosa com as representações indígenas legitimas"[135]. Esse espaço que estavam ocupando fica em Curitiba, chamado Secretaria Especial de saúde Indígena (Sesai). Participaram pessoas dos seguintes locais: Aldeia Kutkutu (São Paulo), Aldeia Palmerinha do Iguaçu do Município Chapinzinho (Paraná), Aldeia Hanhe˜e (São Paulo), Aldeia Pinhal em Espigão Alto do Iguaçu.

[135] Mais informações sobre essa ocupação disponíveis em: https://paragrafo2.com.br/2019/07/31/indigena-continuam-acampados-na-sesai-em-curitiba-pedindo-a-saida-de-silvia-waiapi/. Acesso em: 21set. 2021.

A ação *DE/PARA* ocorreu no dia 15 de julho, estávamos em três performers[136]. No dia anterior, eu havia entrado em contato e conhecido o local. O espaço era uma casa e foi disponibilizada uma sala utilizada para cursos, repleta de carteiras e um quadro branco para projetor. Arrastamos as carteiras para as laterais, abrindo espaço para que fizéssemos a ação. Participaram em torno de 30 adolescentes e crianças de 4 a 18 anos, meninos e meninas.

Formamos um círculo, preparamos o cenário com as "constelações" coladas no chão e as caixas com as cartas. Durante a apresentação, percebemos que grande parte dessas/es jovens participantes eram muito tímidas/os. Então, alteramos o programa e, antes de iniciar o jogo, realizamos jogos teatrais para que se soltassem e se divertissem. Propusemos jogos de expressão cujo objetivo era aquecer, interagir e criar confiança. Um deles consistiu em formarem grupos e criarem mímicas para que os observadores adivinhassem a palavra, o tema deveria ter relação com o motivo pelo qual estavam ali.

Figura 58 - Ação artivista na ocupação indígena.

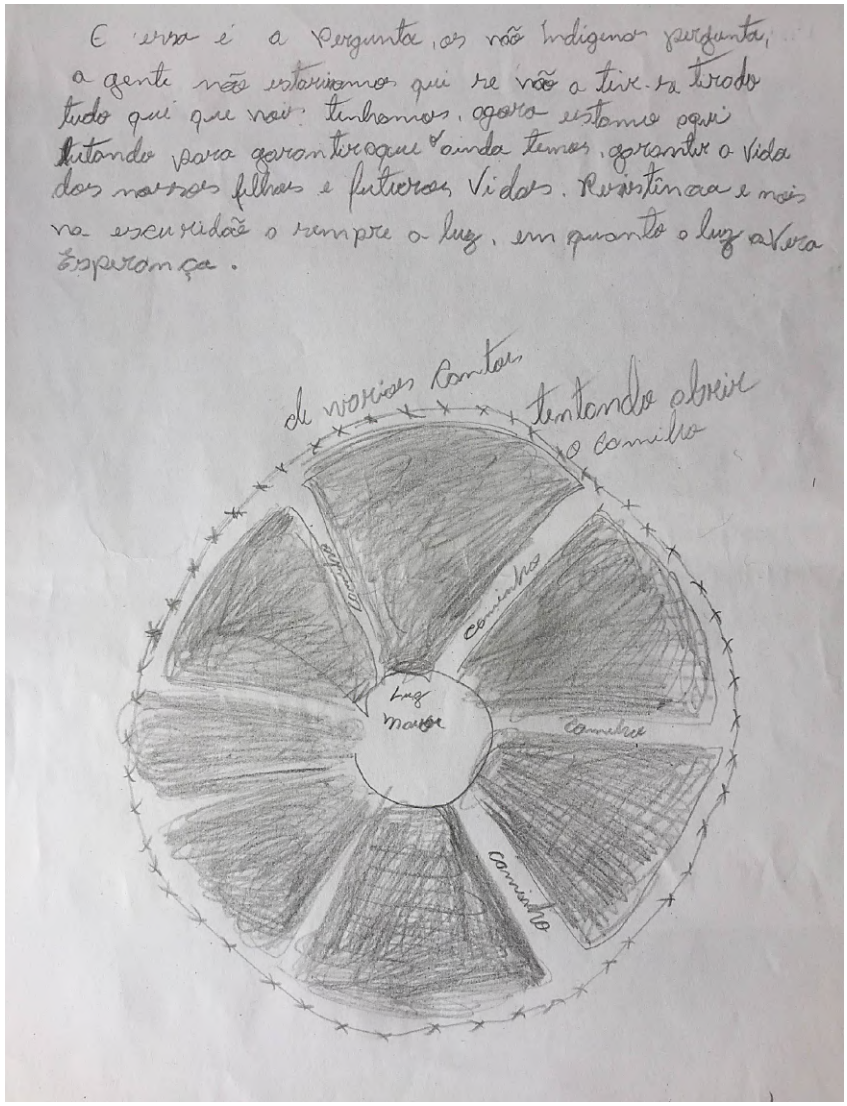
Fonte: Foto de arquivo pessoal.

[136] Lúcia Helena Martins, Maycon Lorkiew e Pedro Furtado.

Depois desse primeiro momento, iniciamos o programa da performance *DE/PARA* com a leitura de cartas e proposta do jogo. Deixamos as cartas disponíveis para quem quisesse ler, poucos leram, de forma muito primária e devagar. A maioria das cartas-respostas foi uma denúncia do por que estavam lá, em forma de desenhos de símbolos de luta, grafias e imagens deles mesmos lutando. Poucos utilizaram a linguagem escrita, alguns dançaram e a maioria desenhou.

Perguntei o motivo pelo qual estavam ali? Qual era o motivo de sua luta e como eles a faziam. Contaram, escreveram e narraram como lutam, queimam pneus e bloqueiam estradas para chamar atenção, mas antes fazem um ritual, quando cantam e dançam para ir com força e proteção.

Figura 59 – Carta-resposta escrita por um/a dos/as participantes.

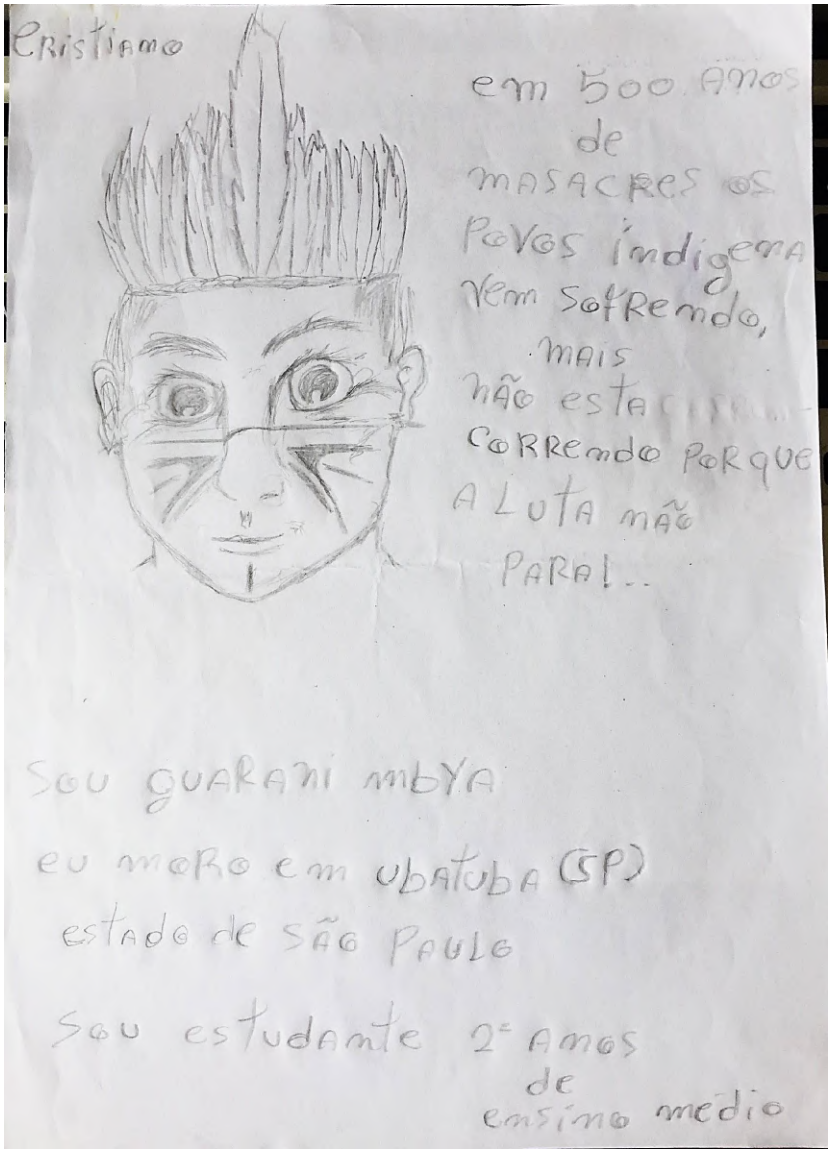


Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Para Paulo Freire (2019) a prática educativa está dentro de um contexto histórico, social, cultural e econômico, sendo assim, exige do/a educador/a, uma compreensão crítica daquele contexto. Tendo isso em vista, uma questão política importante que emergiu dessa prática é o fato das diferenças de culturas de comunidades. Foi perceptível que muitos ainda não sabiam ler com domínio, mas queriam. Depois, ao escrever palavras que remetessem opressões para colocar nas estrelas, houve uma frase escrita ”ser chamado de analfabeto”. Essa frase revela as especificidades das diferenças entre culturas e os aspectos colonial que os cerca politicamente, em sociedade. Para os povos originários, culturalmente falando a oralidade é a forma de construção histórica, ela está inscrita no próprio corpo através, das mudanças, dos rituais e das pinturas corporais etc. Sendo assim, mais do que na escrita, a participação deu-se muito mais durante os exercícios.

Ao ouvir a leitura das cartas as/os adolescentes comentaram que não sabiam da existência da Vigília e que essas pessoas também estavam na luta. Foi quando um menino resolveu desenhar e compartilhar o símbolo de ritual de luta e nos ensinou a fazer a pintura no rosto. Fizemos com batom, mas eles disseram que fazem com jenipapo. A partir disso, passei a fazer essa pintura em meu rosto nos outros lugares por quais passamos com o *DE/PARA*.

Figura 60 – Carta-resposta escrita por outro participante.



Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Houve, ali, uma troca de afeto e de conhecimento onde os leitores eram mediadores. Poucos escreveram cartas, destaco, abaixo, um trecho de uma delas:

Eu sou a Marines, vim da aldeia Palmerinha – PR. Estamos aqui em Curitiba para somar a luta com os parentes, e agradeço por fazer parte desse movimento e essa é a primeira vez que eu vim aqui. Então pra começar eu agradeço a nosso NHANDERU (DEUS) e a vocês que estão de apoio na luta da nossa saúde Indígena. Muitos indígenas estão passando frio e com fome, mas nós resistimos mais de 1500 anos e nós vamos prevalecer. [...] (15/07/2019).

Levamos cartas escritas como dispositivos de luta, essa escolha lança um aspecto contraditório inerente à luta contra a colonização cultural dos povos brancos sobre os indígenas. Neste sentido, faço uma analogia com o método de alfabetização de Paulo Freire. Ou seja, no processo de alfabetização as palavras devem surgir do universo vocabular dos educandos e não trazidos de forma vertical devido sua "riqueza fonética", pois, desta forma, o educando reflete sobre vocábulos que lhe são comuns e assim acabam por conhecer e desvelar seus significados. Transpondo as palavras do alfabeto para linguagens expressivas, ao receber as palavras de luta muitos responderam com ações e imagens, desenhos e grafias de luta. A sua forma de expressão é o corpo, a oralidade.

Assim, o ato pedagógico está implicado na troca, o refletir sobre o fazer, as discussões que foram provocadas pela leitura das cartas. O objetivo era experienciar uma reflexão sobre a própria realidade, individual e coletiva, a partir da troca sobre as formas como somos, fazemos e como lutamos. A leitura sobre os motivos pelos quais as pessoas estavam na Vigília provocou a reflexão sobre a própria realidade, o significado dos seus desenhos, suas danças, como fazem, como lutam e por que estavam ali: conhecer-se em relação no mundo. Para isso, num primeiro momento foi importante olhar para si, e auto-observar-se "como eu faço, como eu luto". Ao ouvir as cartas escolheram palavras que os tocaram e a partir delas sugeriram outras: desmoronar injustiça, confiança, futuro, sociedade, petróleo, eu amo você, riqueza, liberdade, direitos, solidariedade, não ser chamado de analfabeto.

Ao ouvir as palavras das pessoas que estavam em luta, na Vigília, houve uma aprendizagem por meio de imagens que tem relação com a palavra investigada, que vem de uma situação concreta advinda das experiências dos participantes da ação. Há um processo de aprendizagem pedagógico e formação política, por meio dessa performance, quando se constrói e reflete esse modo de fazer coletivamente.

Figuras 61 e 62 - Ocupação Indígena (Sesai, 15/07/2019).

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

IPC - Instituto Paranaense dos Cegos: aspectos pedagógicos no dissenso intrínseco ao artivismo

Realizamos o *DE/PARA* no dia 27 de agosto de 2019, no Instituto Paranaense de Cegos (IPC), na cidade de Curitiba. Esse espaço é uma instituição sem fins lucrativos, voltada para a autonomia e independência das pessoas com deficiência visual prestando serviços educacionais, cursos, que visam incentivar e estimular a formação educacional e profissional da pessoa com deficiência visual, tanto de forma nacional, como estadual. Atende crianças, jovens, adultos e idosos gratuitamente.

Nessa comunidade estávamos em quatro performers propositores e doze pessoas que frequentavam o IPC, por se tratar de pessoas cegas e com baixa visão, modificamos um pouco o programa, e a performance consistiu em formarmos uma roda sentados em cadeiras, nos apresentamos e realizamos uma meditação inicial cujo objetivo era aguçar a presença e a consciência do corpo e do espaço. Em seguida iniciamos a leitura das cartas. A proposição era a de que, após a leitura, fizessemos algo juntas/os ou que dessem respostas a partir de palavras que nos tocassem ao ouvir as cartas.

A maioria das pessoas reunidas ficou muito incomodada com as cartas lidas que vieram da Vigília Lula Livre. Poucas foram as cartas escritas da ocupação indígena e, apesar de descrevermos os desenhos feitos por essa comunidade, marcou bastante o fato das cartas terem sido ditas por pessoas frequentadoras da Vigília e isso causou uma discussão sobre política partidária e a conversa acabou indo para a briga política Bolsonaro contra o PT.

Ao terminarmos de ler as cartas e propor que fizéssemos uma ação-carta-resposta com as palavras que tocassem, uma participante disse que não queria participar porque não gostou da proposta. Tendo em vista que algumas cartas falavam sobre o golpe de 2018 e que vieram da Vigília, disse que se soubesse que seria isso não teria vindo participar da performance. O desafio foi intenso, pois os conceitos e práticas no artivismo são produzidos durante o fazer. Segundo Miguel Chaia (2007):

> O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional; fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. (CHAIA, 2007, p. 10)

Apresentarei alguns trechos de falas que acho pertinentes para ilustrar esta análise e que foram transcritos de áudio gravado durante a ação, conforme a seguinte afirmação (transcrição de áudio):

Participante A: *Toda história tem duas versões, não se pode falar da esquerda sem falar da direita e vice-versa. Quando vocês vêm pra cá e trazem um tema da esquerda, o pessoal da direita também teria que ter esse mesmo direito, de trazer o seu pensamento da direita. Eu sou anos 70 e eu fui militante do PT, eu fui Lula dos pés a cabeça. O dia em que Lula assumiu o governo e comprou o avião, eu deixei de ser Lula. Não sou Lula, não sou PT e não sou de partido nenhum. Eu, nessa última eleição, votei no Bolsonaro, não sei que partido é, se você perguntar para mim, eu não sei de que partido ele é. Se ele fizer um bom governo, eu vou votar no Bolsonaro novamente. Se não for e tiver ninguém melhor que ele, eu vou votar em algum melhor que ele. O meu único depoimento que eu quero deixar aqui claro, explícito é que no PT eu não voto nunca mais. E já que vocês nos convidaram para a performance e a conversa que envolve de certa forma, política, devia ter deixado bem claro que nós também pudéssemos trazer alguma coisa sobre política também , que eu nesse momento não estou preparada e não tenho envolvimento político para falar alguma coisa sobre política. Acho também que hoje, falar sobre Bolsonaro com um ano de governo é muito leviano, em contrapartida de um governo de 16 anos, entendeu? O cara não teve tempo e não está tendo tempo, não está tendo a liberdade de fazer governo dele, então falar de governo de um ano contra um governo de 16 anos é muito leviano. Me desculpe, mas é o meu pensamento. Não pensei que a performance seria política, porque se eu soubesse, não teria vindo e não precisava estar falando desse assunto.*

Interessante colocar que nas cartas selecionadas para a leitura, não havia nenhuma referência a Bolsonaro, porém, uma delas falava sobre o golpe de 2018. E a discussão seguiu:

Participante B: *Eu não sou Bolsonaro, não votei em nenhum no segundo turno, mas uma coisa que aconteceu aqui dentro do Instituto mesmo esse ano, que eles mandaram e eu até não participei. O que acontece? Vem uma coisa mal informada aqui dentro. Tem pessoas aqui que não tem o ensino primário completo, colega do meu quarto mesmo. "Eu vou perder meu BPC" e isso não existe. Nenhum presidente vai tirar aposentadoria, salário mínimo de alguém. Eu acho que não. Eu não sou do Bolsonaro, mas eu não acredito que o salário mínimo de uma pessoa deficiente, do idoso, eu acho que nenhum presidente vai tirar. Existem coisas absurdas que nós temos que saber como falamos, para quem falamos, teve gente desesperada. Tem pessoas com crise de ansiedade, ficaram: "meu Deus do céu, se eu perder meu benefício o Bolsonaro tem que morrer, tem que matar", tudo bem, mas benefício não se perde. Aposentadoria, que eu saiba, não se perde. Não sei se estou errada.*

Participante C*: É muito imaturo ainda nós falarmos do Bolsonaro, ou seja, da política de quem estivesse lá hoje sem ser petista [...] faz um ano que o cara só leva pancada. Eu não estou dizendo que o que ele quer fazer é certo ou errado, eu estou colocando que qualquer outro que estivesse no lugar dele, estaria na mesma posição. Isso que dá a impressão que vocês vieram aqui defender um partido. Desculpe a minha colocação, mas a impressão e essa.*

Essas falas apresentam uma contradição intrínseca a ações que buscam contemplar fazeres democráticos, pois acolher o dissenso requer cuidado e reflexão constante durante o acontecimento. O artivismo caracteriza-se pelo seu comprometimento político e social, abarcando as diversidades durante o seu fazer. Sendo assim, ao criar um programa de ação artivista é necessária a intencionalidade de que as pessoas participem da construção do pensamento e que reflitam sobre si e o contexto para que se emancipem intelectual e socialmente. Todas as ações são regidas pela intenção de que haja a troca de experiências, a reflexão sobre si em contexto, o pensamento crítico e a emancipação. Ao elaborar ações com intenção há um direcionamento da prática, que pode ser dado de diversas maneiras, dentre elas, – e no caso de *DE/PARA* – por meio de dispositivo, como as cartas que falam o motivo pelo qual essas pessoas lutam. O público experimentará, por meio de sua receptividade, a proposta e no decorrer do processo, para que haja de fato uma

relação dialógica, é importante que atue e que o papel de atividade e passividade entre artista-propositor e público alterne. O processo de emancipação vai sendo realizado, considerando que as inteligências são equivalentes, o público com seu esforço reflete sobre o seu lugar no mundo em relação aos outros e os contextos, compreendendo as diferenças e identidades.

A relação artista-público, para que haja troca e aprendizagem, deve ser dialógica e horizontal. Porém, ao ouvir as falas em defesa de um presidente que se apresenta como defensor da ditadura, admirador de um torturador “Ustra” e autor de diversas frases machistas, racistas e homofóbicas, foi preciso reaver o papel dessa troca inerente a um processo pedagógico emancipatório calcado nessa performance artivista. Para ter intencionalidade, há um responsável pela prática, então, em que medida a propositora deve interferir no processo para que ele não se desconfigure enquanto troca?

Nessa premissa da intencionalidade parece haver uma desigualdade imperativa em seu início, pois, se partimos da ideia que há uma igualdade das inteligências, quanto de controle a artista precisa para que não se perca a intencionalidade da prática? Essa intenção é a de que se exerça uma criação de um nós de forma democrática, contemplando o dissenso, porém ao mesmo tempo, o foco dessa ação é a luta pela justiça, fim da opressão e respeito, a igualdade na diversidade.

Como nos interessa investigar os aspectos pedagógicos implícitos nas performances artivistas, para refletir sobre essa questão, empresto as discussões realizadas por Jacques Rancière (2018) ao explanar sobre a pedagogia de Joseph Jacotot na obra *O mestre ignorante*, no que diz respeito às igualdades das inteligências individuais. Faço um diálogo da noção de mestre ignorante com a defesa pela autoridade (e não autoritarismo) que, segundo Paulo Freire (2019), a educadora precisa para realizar sua prática dentro de um processo de emancipação social. Pois se somos iguais, o que justifica o papel pedagógico da professora? Ou da artista? Partimos da igualdade das inteligências, porém somos iguais em inteligências, temos a mesma capacidade para aprender, mas socialmente vivemos num mundo desigual, então igualdade social não existe, por isso é necessário buscá-la, porque a sociedade trata a diferença de forma desigual, porém só existe a igualdade por causa da diferença. A sociedade se encontra contida em um sistema

capitalista e político excludente, já que não há mesmas oportunidades de acesso ao conhecimento, à cultura e ao respeito, de tal forma que as vozes de comunidades são abafadas e nem sequer fazem parte do que se tem como repertório cultural, seus desejos e conhecimentos são invalidados. E muitas vezes, pessoas mais pobres dessas comunidades são bombardeadas com *fake news,* o que acaba sendo um canal/mídia formativa e opera como função educativa. Por isso, a emancipação é fundamental, pois requer consciência de si e reflexão crítica sobre o mundo.

Segundo Jacques Rancière (2018), Joseph Jacotot, no século XIX, afirma a igualdade intelectual dos seres humanos como princípio de uma educação emancipadora do povo. Jacotot critica o ensino que "busca" pela igualdade, pois essa busca deslegitima a igualdade desde o seu princípio, pois se as inteligências são iguais, como se pode "buscar" a igualdade?

No que tange um processo pedagógico de emancipação social, como estar aberto às diversas subjetividades na qual tudo o que é expresso deva ser considerado quando vivemos num mundo – contextualizando o Brasil hoje –, onde impera a lógica da pós-verdade e do *fake news*? Como lidar com as informações e as relações destas com os saberes que o público/aluno detém ao iniciar no processo? Em que sentido podemos falar sobre igualdade de inteligências? O quanto isso pode ser perigoso? Hoje, no Brasil, com o projeto de governo do Presidente Jair Bolsonaro, foi retirada a obrigatoriedade das disciplinas de artes, filosofia e sociologia, que aspiram a busca pela reflexão, consciência e emancipação, dos currículos nas escolas de ensino fundamental. A partir de todas essas manifestações ocorridas no Brasil, como podemos pensar as igualdades das inteligências quando o que se busca são a emancipação e a igualdade social?

No artigo *Paulo Freire e o valor da igualdade em educação*, Walter Omar Kohan (2019) fala de uma entrevista em que Rancière cita algumas diferenças observadas entre dois defensores da emancipação, Jacotot e Paulo Freire – enquanto o primeiro afirma emancipação intelectual e individual, o segundo pensa numa emancipação social. Porém, há entre eles o desejo pela ruptura com uma lógica social e uma lógica de instituição que podem ser realizadas pela emancipação intelectual, gerando emancipação política.

Paulo Freire acredita que a igualdade é condição necessária para sua

libertação ética e política, ou seja, é igual à capacidade intelectual dos seres humanos, porém essa igualdade é ontológica, porque não existe, no Brasil, igualdade social, cultural e política, e um dos objetivos de sua pedagogia é a busca por essa igualdade, por isso almeja a emancipação social que é desigual.

Em relação ao papel pedagógico de quem ensina e de quem aprende, se o aluno e o professor são iguais em seu ponto de partida, o que justifica a educação? Essa igualdade não anula a desigualdade epistemológica que justifica toda a ação pedagógica. O ato de ensinar se justifica em um saber que o educador tem e o educando não tem, então ambos são desiguais. Neste sentido, uma educação libertadora deve mostrar um compromisso em restaurar a capacidade e vocação para o saber, pois considera que todos têm igualmente essas capacidades.

Os trabalhos de Paulo Freire, com o método para a alfabetização de jovens e adultos, e Jacotot, com o seu método universal, exploram, investigam e descobrem a emancipação intelectual. Ambos acreditam que é de extrema importância o sentido político na escola de algum método, porém, nenhum método é decisivo. Para Jacotot, o método é o do aluno, e para Freire, a educação libertadora não é questão de método, mas do estabelecimento de novas relações com o conhecimento e com a sociedade que possibilitem ao alfabetizando exercer papel de sujeito de conhecimento durante seu processo de alfabetização. Cabe ao educador ser um inventor e reinventor desses métodos/caminhos para a problematização do objeto a ser desvelado pelos educandos.

> Não há método determinado para o(a) educador(a) revolucionário(a). Antes, há um compromisso com uma política revolucionária que exige uma prática educadora consistente com esse compromisso: o de afirmar a igual potência inventiva dos seres humanos, que faz do(a) educador(a) alguém capaz de possibilitar alguns caminhos para uma educação emancipadora. (KOHAN, 2019, p. 15)

A diferença entre eles é que o método de Jacotot não é um método voltado para a conscientização social, pois para ele a igualdade é dada de indivíduo para indivíduo. Porém, não há emancipação social que não pressuponha uma emancipação individual. Freire não acredita numa libertação que não seja social, porém afirma que a libertação individual é condição necessária para a libertação social.

Segundo Kohan (2019), como analisa Rancière (2019), para Freire, o

empoderamento individual não é suficiente para uma transformação da sociedade. Porém o desenvolvimento crítico é fundamental para a transformação radical da sociedade. Jacotot, ao contrário, é pessimista quanto à sua projeção social, e afirma que só é possível a emancipação individual.

Sobre essa emancipação individual que acaba por abarcar o social, foi possível observar nas falas dos participantes, que após relatos de experiências pessoais de opressão, foi percebido e levantado a reflexão de que o pessoal é político e está intrinsicamente relacionado com o social, como podemos ver na seguinte fala:

Participante D: *O que eles estavam fazendo lá, requerendo o direito deles, queira ou não queira, são os políticos, são as pessoas, os governadores, tudo o que a gente está sobrando. Que nem eu mesma, quando eu comecei a ficar cega, eu tinha que tomar uma injeção de 5 mil reais e, no momento, eu não podia nem tomar uma, porque eu tinha feito um financiamento grande para fazer a minha casa e eu fui atrás, entrei na justiça e perdi. E eu fiquei cega, porque eu não tinha esse dinheiro para pagar e o governo achou que o que eu ganhava, porque eu ganhava pensão e aposentadoria, graças a Deus que é um pouco melhor, porque se fosse dois salários mínimos acho que eu já tinha morrido de fome, porque aconteceu tanta coisa na minha casa, de gente desempregada, a minha filha, eu tive que pagar tudo. Morava eu e a minha filha na casa e eu poderia pagar as injeções que eu ganhava, mas eu não tinha condições porque ali eles viam quanto que eu ganhava, mas não viam quanto que eu estava devendo, quanto que caía no banco lá no INSS já vinha descontado. Por que não me deram a injeção? E quem tinha que dar? Então é aquela coisa, não tem como falar de você, queira ou não queira, vai falar de política… como eles lá, estavam acampados lá, por quê? Estavam lá para conseguir alguma coisa.*

Participante B: *É aquele negócio, só para concluir aqui, se você for no hospital, por exemplo, escrever uma carta de uma pessoa que salvou um filho, ela só vai falar coisa boa. Se você mudar de quarto e o SUS deixou morrer uma criança, vai mudar a situação.*

Foi discutido sobre a importância das narrativas subjetivas e colocado como toda ação é política, pois diz respeito a um contexto. A partir dessa reflexão narraram diversas situações de opressão que sofrem cotidianamente pelo fato de serem cegos ou de baixa visão. Iniciou-se uma troca por meio de relatos e discussões do que poderia ser feito frente a essas situações.

Se quem educa já sabe o saber que é preciso conhecer para a emancipação de quem está sendo educado, poderíamos colocar em questão o valor dessa emancipação. Freire (2019) diz que para ensinar e aprender de forma dialógica todos os saberes merecem ser ouvidos e atendidos igualmente, colocados em diálogo, no mesmo patamar. É assim que o educador ensina e aprende reconstruindo seus próprios saberes a partir dos saberes do educando. Porém, uma prática artivista requer responsabilidade ética com as práticas sociais. Toda prática tem ideologia, com intenção ou não, ter consciência da intenção torna a prática pedagógica. Contudo, desconstruir *fake news* passa a ser uma ação pedagógica a ser criada e proposta para uma ação artivista e ao mesmo tempo seu grande desafio.

Paulo Freire critica a educação técnico-científica devido a sua forma de considerar o aluno como um depositário de informação. Sem nenhuma preocupação com a reflexão crítica, o estudante recebe informações instrucionais para realizar algum serviço voltado para o mercado de trabalho. Freire nomeia esse acúmulo de informação depositado pelo professor no aluno de *educação bancária*. Podemos estabelecer relação entre esse tipo de prática pedagógica com as práticas de *fake news* contemporâneas, que vêm formando os cidadãos e influenciando seus modos de pensar a política e determinando votos em eleições, ameaçando a democracia. Na era da pós-verdade, os cidadãos recebem informação constantemente, sem que haja tempo para reflexão crítica da informação recebida. Em *O fenômeno das fake news: definição, combate e contexto* (2020), os autores Marco Antonio Sousa Alves e Emanuella Ribeiro Halfeld Maciel comentam:

> [...] a ideia básica que permeia a menção aos termos "*fake news*" e "pós-verdade" é a da existência de uma era de rápida velocidade de produção e circulação de informação. Em suma, as formas tradicionais de organização, seleção, classificação e exclusão discursivas são colocadas em xeque em um ambiente no qual parece não haver mais qualquer autoridade estabelecida, ou seja, no qual qualquer um pode dizer qualquer coisa sobre qualquer assunto da maneira que bem entender. A informação pode vir de qualquer fonte e sem nenhum critério, com o potencial de se espalhar, de

> manipular as emoções e de realizar influência destrutiva e determinante na população, capaz talvez de definir os rumos das democracias contemporâneas. (MANS, 2018, apud, ALVES, MACIEL, 2020, p. 144)

Os autores evocam a importância de transformar a prática calcada em depósito de informação em outra forma de pedagogia na qual a passividade e a escuta são fundamentais para dar lugar aos conhecimentos advindos da experiência, sabemos que, em nosso contexto, ainda assim é importante estar informado, tendo em vista que a desinformação tem uma dimensão fortemente política, pois pode moldar o que tomamos por realidade.

É importante ressaltar, em tempos de *fake news*, que estamos lidando em um terreno sensível ao extremo que gera tensão no que diz respeito à liberdade de expressão. A diferença entre a era do depósito de muita informação na pós-verdade ou o *fake news* e a educação bancária é que a segunda é vista como objeto científico, que se tornou uma instrução dada como verdade a ser apreendida pela racionalidade científica da época (século XIX), ou seja, há um rigor científico, mas sem reflexão crítica.

A partir dos comentários e da recepção da performance nessa comunidade e amparados por Paulo Freire, olhamos novamente para a nossa concepção da performance *DE/PARA*. O objetivo era realizar uma ação artivista na qual construiríamos algo coletivamente, e para que houvesse uma construção no âmbito político e social buscamos passar por comunidades que estivessem reunidas em prol de alguma luta, e assim contemplaríamos a intencionalidade política, e nos esquivaríamos da possibilidade de realizar uma troca na qual temáticas de entretenimento pudessem operar, como é possível observar em diversas performances relacionais, na qual a troca não contempla nenhuma questão social. As cartas foram usadas como dispositivos, tendo em vista que as perguntas que fazíamos a todas as pessoas das comunidades pelas quais passávamos eram: “Por que você está aqui? Por que luta? Como você luta?” A nossa intenção em momento algum foi fazer *agitprop,* mas a escolha dos espaços pelos quais passamos também é política.

Nós enquanto performers-propositores havíamos combinado, desde a ação realizada na Livraria Vertov, que exercitaríamos a escuta e que interferiríamos o mínimo possível para que o “nós” que queríamos fazer junto com a comunidade fosse bastante dialógico, e democrático. Mas o fato do dispositivo inicial surgir da

Vigília Lula Livre, provocou a discussão e o dissenso naquela comunidade (IPC), pois muitas/os participantes eram contra a Vigília. Toda ação que se pretende democrática, acolhe todas as diferenças e inclusive o dissenso. Surgiram questões diversas e assumimos, que neutros não poderíamos ficar totalmente, mas que seria preciso "debater o que se diz, o que se mostra e como se mostra" (FREIRE, 2019, p. 136), pois a ação artivista possui implicações pedagógicas e ensinar exige reconhecer que a educação é ideológica. Resolvemos interferir com algumas perguntas, como por exemplo: o pessoal é político? , como saber se as informações são verdadeiras? O que aconteceu com você que interfere no outro e vice-versa?

A discussão sobre política partidária foi bastante extensa, surgiu a reflexão de que a vida pessoal também é política, mas está intrinsecamente ligada com a política governamental e partidária, pois é uma forma de representação. Algumas pessoas relataram suas histórias de opressão, e surgiram discussões sobre aspectos vivenciados por pessoas de baixa visão e cegas, como, por exemplo: a falta de estrutura para caminhar nas ruas, o preconceito que sofrem por serem cegos, as dificuldades com os cobradores de ônibus que exigem que passem o cartão se não estiverem acompanhados e de como isso é frustrante, pois não pagar a passagem lhes é um direito e para isso não podem ser autônomos e andar sozinhos com suas bengalas. A conversa e a discussão trouxeram à tona direitos que muitos não sabiam que tinham como, por exemplo, o BPC (Benefício de Prestação Continuada)[137] e todos os problemas que o envolvem.

Devido às demandas que surgiram nessa comunidade, a discussão sobre quem exerce o papel do artista propositor/professor e de quem exerce o papel de público/aluno se faz extremamente necessária, mesmo que com a experiência durante o acontecimento dessas práticas esses lugares se liquidifiquem.

Neste sentido, mesmo com a autonomia que professor/artista necessita para mediar as ações e discussões advindas durante o acontecimento artístico pedagógico, faz-se necessária a premissa da pedagogia universal de Jacotot, como vimos, a qual o aluno aprende o que precisa e o mestre ignora o que ensina. Porém,

[137] BPC é um auxílio do governo para pessoa idosa ou com deficiência de baixa renda, que comprovem não possuir meios de prover a própria manutenção, nem de tê-la provida por sua família. Maiores informações disponíveis em: https://www.gov.br/inss/pt-br/saiba-mais/beneficios-assistenciais/beneficio-assistencial-a-pessoa-com-deficiencia-bpc. Acesso em: 01 ago. 2022.

tendo em vista a intencionalidade intrínseca ao artivismo é necessária a intervenção pontual da/o artista/professor/a em casos de reconhecimento de *fake News*.

Figura 63 - *DE/PARA*. Instituto Paranaense de Cegos. 27/08/2019.

Fonte: Foto de arquivo pessoal, 2019.

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

No dia 29 de agosto de 2019, fomos convidados a realizar a ação *DE/PARA* na "Mostra linguagem à margem" da X Semana Acadêmica de Letras da UTFPR. Nesse mês de agosto havia ocorrido a Greve Nacional da Educação[138] em que as/os trabalhadoras/es lutavam contra a suspensão de verbas anunciadas pelo Ministério da Educação (MEC). Uma avalanche de desmontes dos serviços públicos,

[138] Mais informações sobre o desmonte da educação: https://www.brasildefatopr.com.br/2019/07/13/professores-e-funcionarios-de-escola-suspendem-greve-no-parana-apos-18-dias; e disponível em: http://sindutfpr.org.br/novo/2019/08/08/professores-da-utfpr-aprovam-adesao-a-greve-geral-da-educacao-de-13-de-agosto/. Acessos em: 30 set. 2021.

a livre-expressão das universidades sob ameaça, perseguição ideológica e a retirada da obrigatoriedade das disciplinas artes, filosofia e sociologia dos currículos nas escolas de ensino fundamental. Disciplinas que aspiram à busca pela reflexão, consciência e emancipação estão desclassificadas. Sendo assim, mesmo que o motivo do encontro em que realizamos a performance tenha sido um encontro acadêmico do curso de Letras, o fato de estarmos dentro de uma universidade, nesse contexto de greves e mobilizações, é em si, um local de luta. Trinta pessoas que estavam participando do evento participaram da performance. Nós fomos até o auditório e após uma das palestras, chamamos os interessados em participar, porém com o limite de 30 pessoas, devido ao espaço que tínhamos disponível para realizar a ação, o palco do teatro da universidade.

O fato dos comentários ocorridos no espaço da ação anterior (IPC) relacionados ao incômodo das cartas terem vindo da Vigília, e porque muitas respostas foram desenhos e falas, danças, cantos (não gravados), nos moveu a modificar o formato da ação. Para contemplar mais todas as comunidades, levamos um projetor para mostrar os desenhos dos indígenas, algumas palavras escritas por participantes da ação da Praça Rui Barbosa e ampliamos as possibilidades de participação e construção de um “nós”, levando uma caixa com um gravador e microfone para que as pessoas pudessem dar seu testemunho de vida. Ademais criamos uma iluminação para buscar criar uma atmosfera de acolhimento e no intuito de provocar uma sensação de calor humano. O programa foi ampliado e consistiu em fazer a meditação, respirarmos juntes, leitura das cartas, escolha de palavras que afetasse para colocar nas estrelas da constelação, as rodas de conversa por afinidade e a criação de cartas-ações respostas. Para as ações respostas estavam disponíveis: instrumentos musicais, violão, tambor, máquina de escrever, canetas, canetinhas, papéis, figurinos e adereços diversos, um microfone com gravador com a seguinte indicação:

Aqui temos um sino para quem quiser dar depoimentos, testemunhos de acontecimentos que você viu ou experienciou. Pode falar de você, algo que te aconteceu... a sua história, bem como de alguma história que testemunhou.
Dê aqui seu testemunho!
Basta de apenas narrativas oficiais. Quantas histórias abafadas?
Toda a história é importante. Somos muitos.
Nenhuma narrativa sozinha é suficiente, mas sim todas as nossas vozes, com todas as nossas diferenças.
O que te atravessa?

O que aconteceu com você?
O que você presenciou acontecer?
Você tem uma história pra contar. Todos temos. A sua história, a nossa história.
Eu, brasileira/o, vi...”

Figura 64 - *DE/PARA*. Salmonela Urbana Cia. Roda de meditação e preparação para leitura das cartas e apresentação das imagens. UTFPR.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Após ouvir as cartas, os participantes se reuniram em pequenos grupos para a elaboração de uma ação-resposta, pensar-agir o que fazer com isso tudo o que te atravessou e nos contar qual é a sua luta e como a faz. Um dos grupos tocou uma música do Legião Urbana no violão. Outros escreveram poemas e cartas respostas. Algumas pessoas resolveram dar depoimentos. Desses depoimentos temas variados surgiram, como por exemplo: desmonte da educação, a importância da educação, a depressão, o suicídio, o desrespeito, os problemas sociais e as desigualdades observadas nas experiências dentro das escolas públicas. A cada fala, outra pessoa era provocada conforme o assunto que surgia da própria fala como, por exemplo, um trecho de um depoimento:

Participante 1) - F1: *Eu me chamo Amanda, eu faço Letras aqui na Federal e eu faço parte de uma residência pedagógica, então é um projeto que nós alunos vamos até às escolas, é meio parecido com o PIBID, mas a gente vai para as escolas e, por conta disso, a gente não faz o estágio obrigatório aqui. E eu acabei ficando no Colégio Estadual Santa Cândida, noturno. A gente vai lá, dá aula também, mas a gente observa, fica nas classes e pegamos o ensino médio. E o meu testemunho nesse sentido é que eu venho de uma escola particular, eu estudei em escola particular a minha vida inteira e eu nunca tinha nem entrado em uma escola pública e muito menos nessa posição de professora, nessa posição de educadora. E no primeiro dia em que eu estava lá, no intervalo eles tacaram bomba na escola, tacaram um rojão na verdade, e eu já saí de lá completamente perturbada e desequilibrada, falando: "meu Deus, o que eu estou perdendo? Como isso pode ser uma coisa natural?", os alunos reagiram como se fosse algo natural. E conforme as observações, eu vi muita coisa, por exemplo: eu vi alunos sofrendo overdose dentro da sala; eu vi alunos chorando porque perderam um amigo por causa de apagamento de arquivo; eu vi meninas se cortando no banheiro; eu vi meninas fazendo teste de gravidez no banheiro, como se fosse só mais um teste de gravidez, e eu estou falando e menores. Mas uma das coisas que mais me tocou foi quando eu dei a minha primeira aula e eu falei sobre faculdade pública. E a maioria deles, até alguns com 18 anos, porque muitos trabalham, não sabiam que existia universidade que você não paga. Eles perguntaram para mim: "professora, mas você paga? Você tem bolsa na Federal?" e aquilo me tocou muito. Eu lembro que um rapaz queria trabalhar em fazenda e eu perguntei: "mas você já ouviu falar sobre o curso de Agronomia? Você já viu alguma coisa?" e ele nem sabia o que era. E eu fui embora pensando, a gente conversa tanto, a gente se desconstrói, fala sobre política, fala sobre como todo mundo tem que ter acesso à faculdade, luta entre movimentos, diversas causas sociais, mas ainda está muito aqui dentro, restrito à academia, restrito à universidade. A gente tem que levar esse papo lá, são essas pessoas que têm que estar aqui na verdade e, se elas não podem estar, a gente tem que fazer o máximo possível para que elas conheçam e estejam. Acho que esse que era o meu principal testemunho.*

Com esse primeiro depoimento, as pessoas pararam o que estavam fazendo para ouvir, e houve uma excitação geral, na qual muitos começaram a comentar sobre situações parecidas e suas impressões sobre a escola pública, sobre o desrespeito com as pessoas mais pobres, o analfabetismo estrutural como projeto de governo. Solicitei que cada um falasse no microfone e gravador, algumas pessoas aceitaram, outras escreveram. E os assuntos foram surgindo conforme as falas (trecho de outro depoimento):

Participante 2) F2: *Eu sou a (Elen) [00:00:06], também faço Letras aqui na UT* (UTFPR)*, eu vim com o intuito de falar sobre uma coisa, aí ela começou a falar dela e eu lembrei de outra coisa, então vou falar de dois assuntos que se relacionam, mas são diferentes. Hoje eu faço parte do Coletivo Construção, que é um coletivo periférico e nós tivemos a ideia de montar alguns aulões numa escola periférica mesmo, que eles não têm condições nenhuma de pagar um cursinho ou até mesmo uma universidade. E aí, quando eu entrei na sala de aula, são 24 alunos de idades completamente diferentes, eu vi uma senhora de mais ou menos uns 60 anos e ela começou a falar sobre ela, que ela não terminou o fundamental e estava ali para estudar para o Encceja*[139]*, para conseguir esses diplomas porque ela estava terminando o fundamental na verdade, queria terminar o ensino médio e gostaria de prestar vestibular para Psicologia. Ela tem 59 anos, fez o Encceja, diz que estudava em casa e o engajamento dela era muito lindo, eu olhei aquilo e falei: "sim, eu estou na profissão certa", porque eu não queria ser professora até então, estava aqui na resistência, mas aquilo me tocou muito. E num outro momento, eu perguntei para eles o curso que eles pretendiam fazer, se já tinham se inscrito no vestibular e, de 24 pessoas, ninguém queria uma universidade pública. Ninguém. Eu saí da sala de aula, passei pro coletivo, falei: "gente, 24 pessoas aqui vão fazer o Enem, vão prestar o vestibular e ninguém quer universidade pública, a gente tem que mudar isso", tanto que eu até falei com o DCE para fazer uma visita técnica deles aqui na UT para conhecer os cursos, conhecer a estrutura da universidade, para ver que é aqui que se constrói a pesquisa, o conhecimento. Tem uma última pesquisa mostrando que é a universidade pública que constrói pesquisa, que faz pesquisa no Brasil, então por que não vir para a universidade pública? Se eles são da rede*

[139] Exame nacional para certificação de competências de jovens e adultos.

estadual, então por que ir para uma privada? A gente está tentando mudar isso e isso me choca muito, porque sabemos que a universidade pública está manchada, querendo ou não, mas a gente vai resistir e vai mudar essa visão.

Esse depoimento provocou uma conversa sobre um analfabetismo estrutural como plano de governo, que vem desde o período de 1500 com a catequizacao dos índios e a história da escravidão. Foi nesse momento que um dos grupos iniciou a tocar uma música do Legião Urbana chamada "Índios"[140]. Foi um momento de grande emoção entre todas/os as/os presentes. A letra da música tocada:

Quem me dera ao menos uma vez
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha
Quem me dera ao menos uma vez
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano de chão
De linho nobre e pura seda
Quem me dera ao menos uma vez
Explicar o que ninguém consegue entender
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente
Quem me dera ao menos uma vez
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
Fala demais por não ter nada a dizer
Quem me dera ao menos uma vez
Que o mais simples fosse visto
Como o mais importante
Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Quem me dera ao menos uma vez
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês
Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste
Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi
Quem me dera ao menos uma vez
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes
Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado

[140] Vídeo da música "Índios" do grupo Legião Urbana disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nM_gEzvhsM0. Acesso em: 30 set. 2021.

Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente
Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi
Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui

Também nessa experiência relacional ao ouvir as/os colegas/participantes, conforme o relato acima de Elen, a vontade de falar e trocar é provocada conforme a fala anterior. Nesse jogo, exercita-se a escuta e como as/os participantes cursam Licenciatura em Letras, estão passando pelos processos de formação de docência, e assim, ao ouvir o relato da/o outra/o há uma reflexão/comparação com a sua experiência: contexto específico é a escola pública que cada uma traz. A partir dessa conversa surgiu também uma fala sobre suicídio, da quantidade de estudantes que tem se suicidado, bem como outras pessoas da sociedade. Ela nos contou que sua tia tirou a vida e acredita que foi por falta de conversar sobre a depressão. Muitas pessoas ouviram, outras escreveram poemas, mas houve ali uma troca de afetos, na qual cada um/a respondeu a sua maneira.

Além dos depoimentos no microfone/gravador, havia diversos objetos que serviam de estímulos para criar as ações-respostas, algumas pessoas caminhavam pela sala, experimentando tudo, havia um espelho em um canto, algumas pessoas se olharam e o interessante que ao se olhar, vê-se o entorno pelo espelho, olhamos para nós mesmos, mas estamos conectados.

Figuras 65, 66 - Performance *DE/PARA*. Salmonela Urbana Cia. UTFPR.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Em um dos momentos em que respirávamos juntos e em silêncio, pintei meu rosto com a grafia que aprendi com os indígenas durante a ação *DE/PARA* da ocupação indigena. Maycon, performer propositor também pintou. O motivo pelo qual pintamos o rosto conforme o símbolo e a grafia que os meninos na ocupação indígenas nos ensinaram ao realizarem a preparação de seu ritual, não foi um elemento estético para a cena/performance ou, conforme comentado por Boris Groys (2017), como forma de estetização/desfuncionalização, mas como um fazer simbólico de que estávamos fazendo ali, naquele momento, a luta, o artivismo, ou seja, usada como estetização por foma do *design.*

DE/PARA provoca trocas e construções de fazeres coletivos, esse fazer e ouvir, ensina, transforma e assim emancipa. Mesmo que haja uma preocupação estética com o espaço cênico, figurinos, iluminação, escolha de instrumentos, técnicas vocais para leitura das cartas, em momento algum pensamos na estetização por si só. No caso da pintura indígena no rosto, o acontecimento nos afetou de forma a mover o desejo de fazer artivismo, a luta pela transformação e emancipação por meio da construção de um nós coletivo e democrático, e assim nos apropriamos de algo que nos afetou no decorrer do processo dessa ação/ performance radicante (vai refletindo teorias conforme caminha). Reiterando, a estetização realizada como design é aquela utilizada para melhorar, tornar mais atraente, chamar a atenção para algo útil, diferente da estetização como arte. Sobre estetizar a arte, segundo Boris Groys:

> Estetizar o mundo é vê-lo como um cadáver. [...] Pode-se estetizar o mundo e ainda assim agora dentro dele. A estetização total não bloqueia a ação política e estimula. Estetização total significa que vemos o *status quo* atual como algo já morto, já abolido, a estetização total cria horizonte final para uma ação política bem sucedida, se essa vista tiver uma perspectiva revolucionária. (GROYS, 2017, p. 218)

Conforme dito anteriormente, a contradição intrínseca ao artivismo tem duas raízes na história da arte política, os artistas atacam os artivistas devido a qualidade estética das ações; os ativistas, com raízes no pensamento de Walter Benjamin e Guy Debord afirmam que a estetização da política desvia a atenção dos objetos práticos, estetiza a ação, a transforma em espetáculo e neutraliza o efeito político da mesma. Ou seja, o componente artístico no artivismo é visto como o motivo pelo qual o artivismo falha no nível prático do impacto social de imediato. Em nossa

sociedade boa parte da arte é vista como inútil, então essa futilidade parece infectar o artivismo artístico e condená-la ao fracasso.

O *design* quer mudar a realidade, melhorar, tornar mais atrativa. A arte parece aceitar a realidade como ela é, aceita o *status quo*, como disfuncional, já falhado. Sendo assim, a estetização pela arte é considerada inútil porque cria rupturas com o *status quo.* Ao realizar ações artivistas é importante saber quando utilizar a estetização como arte e quando como design, ambas, mesmo que contraditórias, são formas de estetização que servem à luta artivista. Por exemplo, não faz sentido romper com a cosmologia dos povos originários que ja estão à margem e desfuncionalizada por si só desse sistema, é justamente por isso que incomoda tanto aos neoliberais. Ou seja, é possível realizar o artivismo como *design* no sentido de transformar o mundo, transformar o morto em vida, em outro.

Ao realizar a ação simbólica de pintar o rosto com o grafismo indígena que os fortifica para a luta, fazemos luta e arte, porque artivismo é forma de luta. Quando nos apropriamos desse elemento queremos, ao contrário de desfuncionalizar essa ação, chamar a atenção para essa outra forma de vida, esse outro possível, a cosmologia indígena a qual vida é arte.

"Escudos para a educação" foi uma ação artivista que, em prol da luta contra o desmonte da educação, processo que vem ocorrendo desde o golpe de 2016, uniu discentes, docentes, agentes da FAP e EMBAP, ambos campus da UNESPAR – Curitiba- PR. A ação ocorreu no dia 13 de agosto de 2019, durante a manifestação "Em defesa da educação", na Praça Santos Andrade, Curitiba. Nessa manifestação a população em geral se uniu com professoras/es, funcionários e aluna/os das escolas estaduais e universidades públicas do Paraná . Foi feita uma chamada para realização de uma oficina, aberta à comunidade em geral, de confecção dos escudos e coreografia para o ato. A ação durante a passeata consistiu em uma caminhada dos participantes segurando escudos na linha de frente da marcha, e atrás dos escudos participantes com bandeiras, enaltecendo a diversidade. Nos escudos e bandeiras estavam escritas frases de luta. O trajeto foi da Praça Santos Andrade até a Boca Maldita, no calçadão da Rua XV de Novembro. Essa performance foi proposta conjuntamente por docentes e discentes da FAP e EMBAP, articulada pelo Comando Estudantil de Greve Arte Revoluciona , que integrou as manifestações dos dois campus de artes da Unespar. O Comando de Greve Estudantil já vinha realizando ações artivistas, dentre elas conversas, discussões, oficinas, performances, ações diversas e formativas como luta contra

o desmonte da educação. O artivismo dessa performance está na imagem política apresentada nas ruas, durante a marcha, construída como impacto visual para chamar atenção de forma poética ao desmonte que está acontecendo, na qual estudantes e profissionais da educação caminham com seus escudos se defendendo dos ataques do governo que vinha sofrendo a educação pública e de qualidade. Mas também, há o artivismo como modo de produção coletiva, no qual o processo de montagem é construído coletivamente e, então, feita toda uma discussão sobre o panorama político e a troca entre as pessoas presentes. Sendo assim, durante a criação dos escudos e da coreografia estava implícito o aspecto pedagógico. Na qual todos aprendiam ao fazer, trocando e construindo pensamentos e ações. É importante ressaltar que às vezes a aula é na rua, e estávamos em greve. Ali estava se fazia o exercício de buscar uma forma de fazer democracia por meio da arte.

Figura 67 - Performance *Escudos da Educação*. Comando Estudantil de Greve Arte Revoluciona/Greve nacional da educação. 13 de agosto de 2019. Praça Santos Andrade, Curitiba.

Fonte: CWB Resiste. Foto de Paulo Melito.

Figura 68 - Folder de chamamento para participar da performance.

Fonte: Arquivo pessoal.

Em *DE/PARA* realizado na UTFPR, muita/os participantes falaram sobre o desmonte das universidades, as dificuldades enfrentadas em espaços de educação formal e também deram testemunhos de opressões pessoais, dentre diversos outros assuntos. A participação realizou-se de diversas formas, cartas, poemas, depoimentos, danças, músicas, desenhos. O ouvir, o falar, a troca e interatividade com os objetos e com o público provoca um envolvimento que reposiciona o espectador como ser performático, e sendo todos participantes da performance, é provocada a percepção de que este é um ser corporal dentro do espaço tempo real. Responsável pela ação aqui e agora no teatro/performance, mas também na vida.

Figura 69 - Final da performance, hall do auditório da UTFPR. Jordana Meirelles, Maykon Lorkievicz, Pedro Furtado, Lúcia Helena Martins.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

P.ARTE: Bicicletaria Cultural: Modos de fazer, participar e as implicações pedagógicas

No dia 28 de setembro de 2019, fomos convidados para realizar a ação *DE/PARA* pela P.ARTE (Mostra de Performance de Arte), evento mensal de performance da cidade, que acontece na Bicicletaria Cultural[141], local de resistência cultural em Curitiba, conhecida como sendo uma referência de performance artística no Brasil e no mundo.

[141] Bicicletaria Cultural de Curitiba foi criada em 2011, localizada na região central de Curitiba, o empreendimento visa incentivar o uso da bicicleta na cidade e ser um espaço de manifestação cultural e artística. Mais informações disponíveis em: http://bicicletariacultural.redelivre.org.br/quem-somos/. Acesso em: 13 junho 2022.

Conforme dito anteriormente, buscamos fazer a ação em locais onde esteja acontecendo reunião de pessoas em prol de alguma luta. Esse espaço é um local de performance arte, além da cultura estar sob ameaça desde o golpe, há uma luta permanente pela causa da sustentabilidade, já que a bicicletaria cultural tem como objetivo promover a mobilidade da bicicleta. Exceto pela diferença do espaço físico, mantivemos a forma da ação que tínhamos feito na UTFPR: projetor com os desenhos e leitura das cartas, disponibilizamos figurinos, instrumentos musicais, máquina de datilografia, microfone e gravador. O público participante – em torno de 30 pessoas – em sua maioria eram pessoas frequentadoras do P.ARTE, ou seja, artistas ou pessoas que fazem parte de uma classe artística da cidade de Curitiba.

Após lermos as cartas, houve um silêncio e pausa absoluta por alguns minutos. Disponibilizamos os materiais e uma pessoa deu testemunho no microfone, falou sobre injustiças contra o ciclista, e sobre sustentabilidade. A ação nessa comunidade se deu por meio da conversa, comentários sobre as cartas, desenhos e gravações de áudios.

Nesse momento, num espaço de performance, formado por vários participantes artistas, provocou-me a reflexão de que fala Marcelo Expósito:

> Como pode alguém apresentar-se como artista quando em realidade, dentro de sua prática, coloca em primeiro plano tarefas como a docência, o ativismo social, a tradução, a Educação, de materiais ou uma situação como a de hoje como se pode considerar uma situação como a que aqui estamos organizando entre nós? Pode-se considerá-la como parte de uma prática artística? Se pensamos justamente a prática de arte como a invenção de modos de organização, de modos de organizar a produção e a cooperação social.... aí temos uma chave. (EXPÓSITO apud JUNG, 2018, p. 6)

DE/PARA, na Bicicletaria Cultural foi a última, e acontecimentos acerca da participação trouxeram algumas reflexões. Pelo fato de estarem presentes muitos artistas já familiarizados com participações em performances, num primeiro momento houve um silêncio ao ouvir as cartas, a forte sensação de respirarmos junta/os, sentir o ambiente e, de repente, alguns participantes, escolheram cartas que estavam sob a mesa, pegaram o microfone e passaram a lê-las, a mexer nos objetos, sem qualquer indicação ou proposição de nossa parte, a não ser o fato de perguntarmos, “o que faremos com isso?”. As formas de participação variam de tipo e grau de abertura e estão ligadas às implicações pedagógicas dos modos de operar em cada performance artivista. As relações estabelecidas durante as práticas

proporcionam diversas formas de aprendizagens e quanto mais democrática, mais horizontal e dialógica e sendo assim, requer que a/o propositor/a abra mão do controle da cena/ação, ou tenha um grande grau de abertura no controle e flexibilidade em alterar seu programa.

Esse grau de abertura está relacionado com o modo de fazer cada uma das práticas artivistas, pois a artista/professora propositora abre mão do controle durante a cena, porém, esse controle a ser aberto é dado pela investigação de uma questão específica consentida e compartilhada entre todos, que alternadamente assumem função de executor/a e de espectador/a. Por outro lado, há cenas em que essas funções se imbricam tão profundamente que se perdem as fronteiras e limites para definir quem é participante e quem é propositor/a na hora. Por exemplo, se todos estiverem em silêncio e sem "ação", ou todos fazendo "coisas" ao mesmo tempo não fica claro quem assiste e quem faz. Ou parece que ambos assistem e fazem.

A participação varia conforme o grau de abertura para a construção cocriação da ação. Por exemplo, há cenas que o público pode fazer qualquer coisa, como foi a proposta de *DE/PARA*, no qual, após a leitura das cartas, propúnhamos: "o que vamos fazer com isso?". Mas também há aquelas formas mais rígidas que o público tem a sua vez de falar ou fazer algo, como, por exemplo, em uma assembleia em que a pessoa tem um minuto cronometrado para falar, o controle da cena nesse caso é rígido e nos remete à vanguarda "*Je participe*..." de Bishop, ou: participe até esse ponto, depois deixe conosco! A abertura para transformação do processo é menor no decorrer da proposição. Sendo assim, o controle da cena é dado pela investigação de uma questão específica consentida e compartilhada entre todas/os, que, alternadamente, assumem a função de propositoras/es e de participante (ou executor/a e espectador/a). A sua forma acontece com pequena dose de condução na qual o/a artista professor/a interfere com suas ações e palavras durante a ação, porém, mais pela escolha do espaço e outros elementos, e dispositivos, nos quais está implícita a sua intencionalidade.

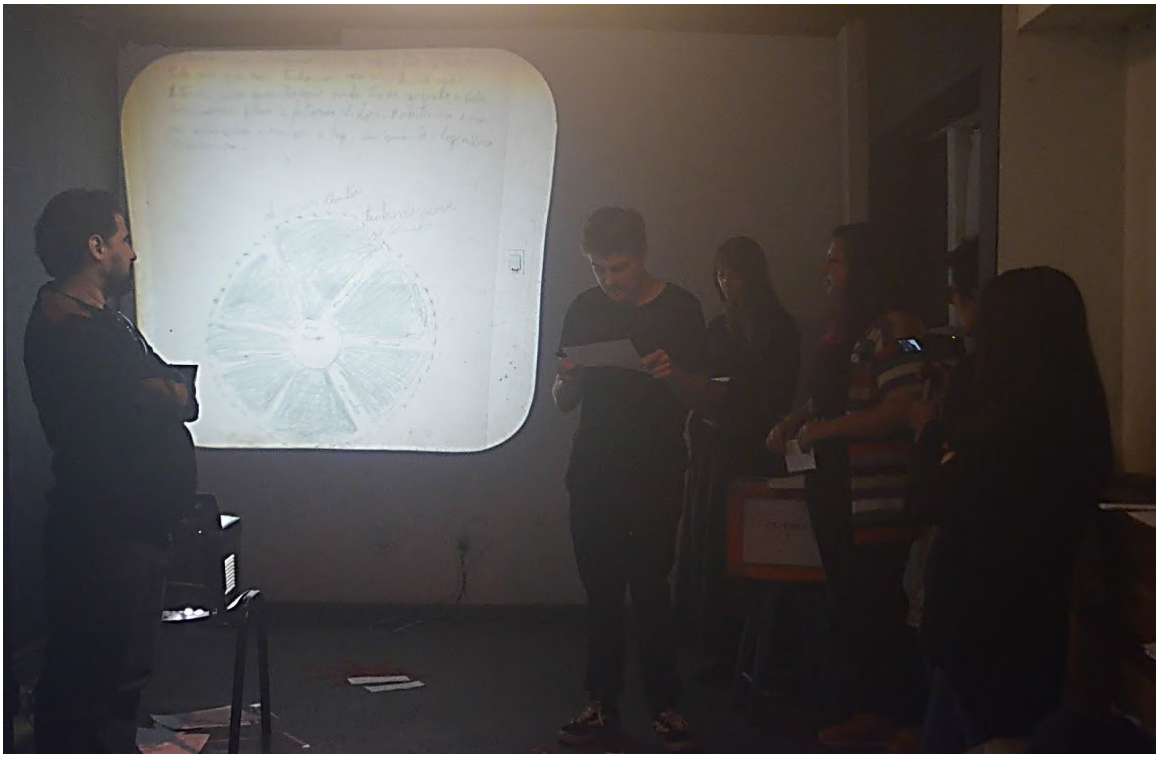
A ausência do sujeito é explodida, pois os envolvidos não só deixam de ser artistas, mas deixam de ser sujeitos conhecidos, a performance e os acontecimentos se dão por si só. A proposição de que não se possa esperar que algo aconteça foge da lógica dos procedimentos capitalistas, já que não é preciso

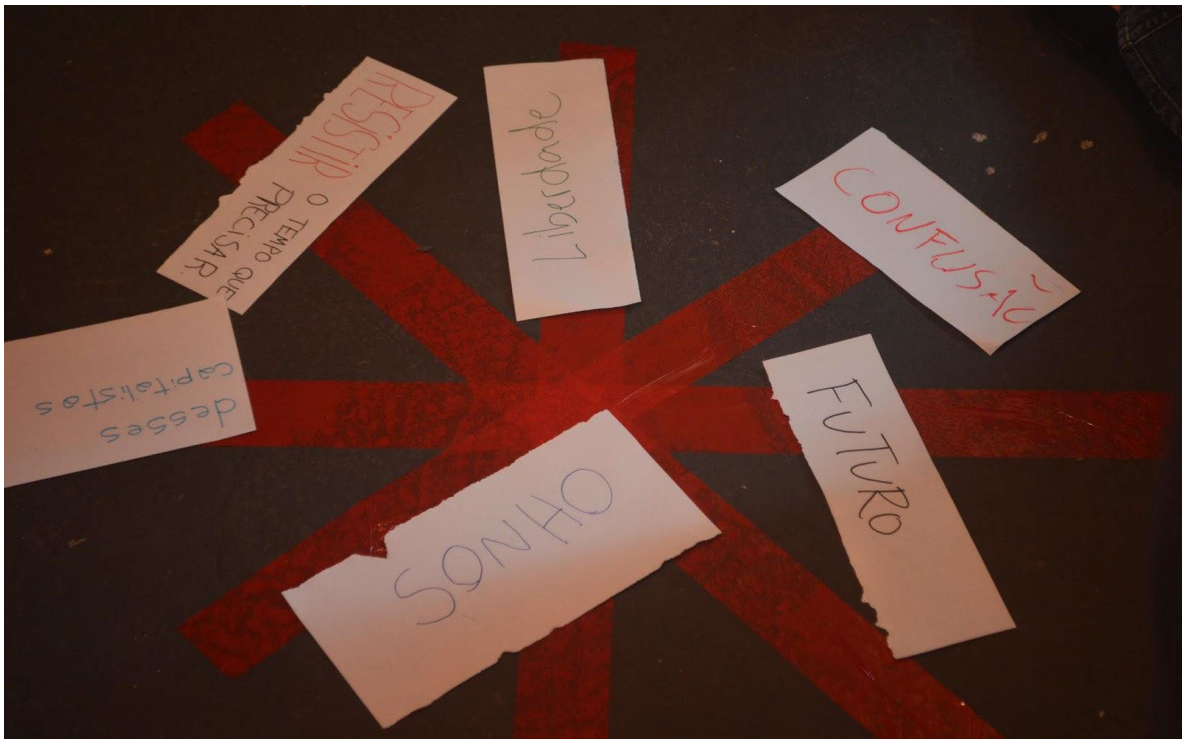
provar quem somos e que não somos necessários para o contexto social e artístico. Mas, simplesmente, estamos à disposição de afetar e ser afetados. Não é possível controlar as trajetórias pré-determinadas. “Ensaiar a indeterminação afeta as experiências e facilita, se deseja, certa ética relacionada com as maneiras com as quais habitamos a incerteza juntos”, (ROYO, 2017, p. 212). Esperar que algo passe, implica situar-se no cerne das expectativas, supõe medir as situações pelos parâmetros de êxito e fracasso, e dentro dessa lógica binária de acordo com a qual sabemos que tudo perdemos, simplesmente porque excluímos a possibilidade de que suceda outra coisa, algo inesperado. Mesmo que em pequena escala, há aí uma mudança de potência e uma abertura por experienciar.

Figura 70 - *DE/PARA*- Salmonela Urbana Cia. P. ARTE – Bicicletaria Cultural.

Fonte: Foto de Fernando Ribeiro.

Figuras 71, 72 - *DE/PARA*- Salmonela Urbana Cia P. ARTE – Bicicletaria Cultural.





Fonte: Fotos de Fernando Ribeiro.

Figuras 73, 74, 75 - *DE/PARA*- Salmonela Urbana Cia. P. ARTE – Bicicletaria Cultural.

Fonte: Fotos de Fernando Ribeiro.

***DE/PARA*: o que ficou**

No processo da performance *DE/PARA*, tendo como dispositivo as cartas advindas de locais de luta, o objetivo era encontrar formas de fazer alguma coisa com o material provocativo. Trabalhamos no primeiro momento com as cartas escritas na Vigília e depois com as cartas-respostas, depoimentos, desenhos feitos pelas pessoas das comunidades nas quais passamos anteriormente. Os espaços por onde passamos foram escolhidos em função do motivo pelo qual as pessoas estavam no lugar, ou seja, encontros em locais de lutas vivenciadas por essas comunidades específicas.

Devido aos diversos conflitos, discussões e divergências políticas que surgiram durante algumas das ações como, por exemplo, no Instituto Paranense de Cegos (IPC) – no qual foi um desafio estar aberto a contemplar o dissenso (que muitas vezes possui caráter xenófobo, racista e preconceituoso), mas, ao mesmo tempo, ter uma intencionalidade política e social e saber a medida de interferência

nos diálogos –, foi possível observar que, ao olhar para essa performance artivista, no artivismo estão implícitas contradições referentes a sua própria proposição, ou seja, a busca pela participação democrática em prol de uma emancipação cria abertura para o acolhimento da diversidade e de todos os dissensos intrínsecos a uma relação democrática.

A forma democrática difere daquela baseada no fascismo ou de um modelo totalitário, pois buscaria uma única forma através do consenso para se realizar uma mudança de mundo, porém essa unidade gera exclusão, pois não há como satisfazer as necessidades de todas/os, porque não há um "todos". As subjetividades são diferentes. Neste sentido, a busca por fazer algo juntos e criar um comum, contemplando as diferenças e subjetividades.

Devido ao fenômeno das *fake news* muito forte no Brasil, questionamo-nos sobre a eficácia de uma ação que se propunha apenas à ação de criar algo juntos. Sendo assim, além de buscar fazer algo coletivamente, buscamos estar envolvidos por uma atmosfera política, por meio das cartas como dispositivos de luta, bem como compartilhamos a escolhas dos espaços que consideramos espaços de luta, pois essas comunidades passavam por algum conflito político e social.

Nesse momento nos instigava a dúvida sobre a eficácia de uma performance artivista que tivesse apenas a reunião, participação e criação de um nós a partir das subjetividades como norteadora do objetivo político da ação. Perguntávamo-nos: o afeto e as relações bastam? Mas e as artes do entretenimento não fazem a mesma coisa? Qual a diferença? Essa questão nos acompanhou durante todo o processo. E percebemos que a troca é o primeiro passo para provocar a autocrítica, a reflexão e a emancipação, porém, é importante uma condução e é importante transformar os afetos, mas formar politicamente também.

Em uma educação emancipadora e libertária, e pensando uma ação artivista como pedagógica, a artista/professora está constantemente inventando e se reinventando durante o processo das práticas pedagógicas junto com as/os alunas/os. Se, na ação da Livraria Vertov, resolvemos a partir de então ficar mais passivos, escutar e deixarmo-nos levar, devido o fato de que ninguém fazia nada, percebemos que o silêncio também era fala e nos libertamos das expectativas de querer que algo acontecesse e que o público participasse como esperávamos. Já no caso do IPC, as falas que surgiram vinham repletas de discurso baseado em *fake*

news, um discurso acrítico com relação a uma política com a qual não concordávamos porque era contrária à democracia e ao acolhimento da diversidade e justiça social. Frente a isso tomamos outras medidas em função dessa comunidade específica e interferimos nos posicionando por meio de poucas perguntas.

O processo e a escuta em cada comunidade temporária nos levou a mudanças contínuas do programa. A produção acadêmica, a reflexão, o pensamento é construído a partir da realidade prática, das frustrações e não um projeto idealizado e desvinculado da periferia e das diversidade de comunidades existentes. A reflexão fundamenta-se na prática e ao mesmo tempo é uma promotora da prática. E desta forma, uma pedagogia da performance artivista é construída em processo. Ou inspirada na pedagogia do oprimido de Paulo Freire (2018, p. 21, 22):

> a fundamentação teórica da minha prática, por exemplo, se explica ao mesmo tempo nela, não como algo acabado, mas como um movimento dinâmico em que ambas, prática e teoria, se fazem e se refazem.

E assim os procedimentos são criados conforme demandas surgidas pelo e para todo o contexto do processo. O contexto gera diversas possibilidades de formas a partir da experiência. A forma se manifesta a partir das relações que se manifestam durante a ação. Desses espaços por quais passamos, em cada comunidade houve uma experiência estética e política, e coube a nós, professoras-performers buscar provocar experiência e estar abertos a ser provocados na relação de troca.

O artivismo da proximidade como instrumento de transformação não pode ser neutro, deve ter uma intencionalidade explícita, trazida através do dispositivo que provoca a discussão, reflexão, criação sobre alguma coisa. Nesses dispositivos, e na forma como eles operam, estão as suas implicações pedagógicas, pois como uma prática pedagógica, é necessário haver uma intencionalidade específica, já que somente a forma e o afeto não dão conta de um trabalho político social. Há uma proposição na qual é levantado algum problema social, há busca por rupturas e fissuras nas vidas das comunidades para serem olhadas e relacionadas com o macro, as micro opressões para as macro opressões, há uma intencionalidade e uma proposição, logo há um gerenciamento das ações associadas entre si.

3.2 YUYACHKANI: NARRATIVAS PLURAIS DA HISTÓRIA - EXPERIÊNCIA POLÍTICA E PEDAGÓGICA DAS COMUNIDADES

Nesta estapa da pesquisa, pretendo explanar sobre as táticas utilizadas pelo coletivo Yuyachkani de teatro, cujas formas de fazer ações e peças artivistas têm como enfoque a propagação das diversas vozes marginais em prol de uma construção histórica horizontal em relação ao contexto social vigente no local onde elas ocorrem. Interessa refletir como acontecem os processos das experiências pedagógicas focadas no artivismo enquanto testemunhos dos grupos Yuyachkani (Peru).

O grupo Yuyachkani realiza anualmente, no espaço Yuyachkani em Lima (Peru), o Laboratório Pedagógico, que é aberto a um público de artistas e pesquisadores. A experiência pela qual os participantes passam durante os dias que acontece o laboratório, é ao mesmo tempo uma prática pedagógica e também uma performance que vai sendo construída durante o processo de troca. Para delimitar, falarei especificamente do laboratório aberto de 2019 de Yuyachkani, do qual participei.

Yuyachkani (Peru)

Em agosto de 2019 participei do *Laboratório Abierto: Encuentro Pedagógico Yuyachkani*, que aconteceu em Lima entre 01/08 até 09/08. O laboratório do coletivo é um espaço em que atores, atrizes e diretor do grupo compartilham suas técnicas e experiências que surgem durante os seus processos criativos. O enfoque do grupo é problematizar as questões que estão sendo levantadas pelo grupo atualmente. Desta forma, os participantes do laboratório tornam-se parte ativa dessas problematizações. O trabalho é intenso, dura oito dias de trabalho das 7h30 até as 21h30, incluindo experiências práticas, teóricas, treinamentos físicos, cursos relacionados ao trabalho do ator e atriz, teatro, performance, memória, voz, ritmo, objetos, máscaras, demonstrações, desmontagens, conferências e apresentações de obras do Yuyachkani selecionadas especificamente para os participantes do

laboratório. Segundo o programa do laboratório, o grupo entende laboratório como um espaço de necessária indagação, pois isso é o que dá sentido ao grupo por todos os seus quarenta e nove anos de vida[142]. Graças a essas incessantes indagações que permearam os trabalhos do grupo criaram suas propostas cênicas que refletem os contextos políticos e sociais no Peru, na América Latina e no mundo[143]. Esses processos criativos possibilitam construir suporte técnico grupal a partir de caminhos pessoais, juntamente com os ensinamentos apreendidos que tiveram durante sua longa trajetória. O lema do grupo é: "aprender a aprender para inventar o teatro que nos faz falta". Segundo o grupo, a técnica não deve ser entendida como uma lista de fórmulas ou maneiras válidas para sempre, mas sim como ferramentas. O grupo abre seu laboratório para mostrar aos interessados a conhecer as ferramentas com as quais eles têm tentado responder as perguntas que os seus processos demandam.

A partir da minha experiência enquanto participante do laboratório buscarei relatar a vivência cujo enfoque será a pedagogia da performance enquanto pedagogia da experiência, bem como refletir sobre o artivismo contido na propagação de vozes por meio de testemunhos que permearam todo o trabalho realizado. Em relação ao processo com os testemunhos trabalharei com a noção de arquivo e repertório de Diana Taylor e construção de história.

> *"Conmigo con el otro, con el otro conmigo, con nosotros, esta historia es insuficiente"*
> *(Julian Vargas)*

Abro esse relato com a frase acima, retirada de um dos exercícios do 11° Laboratório aberto pedagógico Yuyachkani 2019, para discutir sobre as interseções entre pedagogia, participação e performance. Pretendo discutir, portanto, por meio do meu relato enquanto participante e testemunha do laboratório, como essa prática "pedagógica" é em si uma performance. Pretendo, ainda, explanar sobre a reconfiguração de um nós através da participação de sujeitos enquanto testemunhos e das suas narrativas de (re)construção da história pelas memórias coletivas do grupo. Isto nos permite perceber que essa ação é política, pois é

[142] Idade do grupo no momento da escrita dessa parte da tese, o grupo surgiu em 1971.
[143] A partir da experiência no Peru ampliam-se as reflexões sobre os contextos políticos e sociais na América Latina e no mundo, como é observado em uma das frases da performance *Discurso de Promoción*: "*Para entender mi país, hay que entender el mundo*".

disparadora de um processo pedagógico de autoconhecimento de si e do contexto que gera uma emancipação pessoal, histórica e social.

A realização do laboratório como experiência política e pedagógica, do qual participei como aluna, provocou-me a pensar sobre os elementos que fazem com que haja esse processo pedagógico por meio da participação e do convívio, no qual o aprendizado se dá nas relações e na escuta do outro e de si mesmo ao narrar a sua própria história. Desta forma, o elemento político está não somente na percepção de que a participação e o corpo são políticos no mundo, e que o indivíduo constrói o mundo com o seu fazer individual e coletivamente, mas também na construção de uma história "não oficial" com base nos relatos plurais até então marginalizados.

Interessa refletir sobre o laboratório pedagógico como performance com base em alguns aspectos: 1) laboratório como performance social devido à proposição de uma pedagogia em que se desconstróem e reconstróem as histórias oficiais. Ao reconstruí-las, por meio de nossas memórias individuais, é possível criar uma performatividade, que possibilita a transformação da ação humana, pois nos permite refazer a nós mesmos. Entramos, assim, no modo performance, pois desestabilizaremos aquilo que pensamos sobre as nossas histórias, reconstruindo-a conscientemente por meio de palavras e ações. 2) Tendo em vista que a experiência do laboratório é pedagógica, por meio da performance a torna, então, uma experiência estética e coletiva que nos proporciona um processo de aprendizagem por meio do sensível que nos auto-ensina pelas relações experienciadas no convívio. 3) A ênfase está no processo e não no produto final. 4) Há um embaralhamento das noções entre entre arte e vida, ficção e realidade, artista e público e professor/a aluna/o. 5) A potência do convívio e da configuração de um nós por meio da criação conjunta, democrática e não hierárquica enquanto potência política.

O laboratório

Yuyachkani é um coletivo artístico peruano ativo desde 1971, com um forte viés político. Conforme podemos observar no seu vasto repertório, uma das

características do grupo é o trabalho com as memórias e narrativas da história do Peru pela fala dos excluídos e desaparecidos da história oficial. O campo político, no qual estão implícitos os seus trabalhos, contempla não somente a (re)construção da história do Peru, como também o seu modo de fazer democrático cujo enfoque está nas relações conviviais.

Nas palavras do diretor dos yuyas[144] Miguel Rubio, "abrimos nuestro laboratorio para mostrar a los interesados en conocer las herramientas con las que hemos intentado responder las preguntas que nuestros procesos nos demandan". (RUBIO, 2019[145]).

Durante a minha participação no laboratório, percebi que a experiência pela qual os participantes passam durante os dias que acontece o laboratório é, ao mesmo tempo, uma prática pedagógica e uma performance convivial que vai sendo construída durante o processo de troca. Ao adentrar na casa/espaço Yuyachkani, estivemos imersos numa atmosfera performativa, o que tornou o laboratório pedagógico uma experiência estética e política, como veremos adiante.

Laboratório como modo performance

Essa prática relacional e de convívio do laboratório aberto Yuyachkani, evidencia um compromisso social com enfoque nas situações discursivas preocupadas com um conteúdo intelectual. Durante o laboratório estivemos imersos em reflexões históricas e sociais estabelecidas por meio das trocas e relações entre os participantes. Essas trocas ocorriam não somente "dentro" das oficinas proporcionadas pelos yuyas, mas também durante o convívio estabelecido ao longo das palestras e conversas, dos intervalos, almoços e cafés. Essa noção de "modo performer" rompe com a concepção tradicional de curso ou aula, em que são desvinculadas as noções de separação entre os momentos de lazer e os momentos de ensino. Devido à imersão, as atividades relacionais e as discussões sobre os processos e o seu enfoque social e político eram realizadas durante todo o tempo e organicamente. Sendo assim, consideramos que a produção de uma experiência

[144] Integrantes do Yuyachkani.
[145] Fala do diretor Miguel Rubio na apresentação do *Programa laboratorio abierto,* agosto de 2019, Lima, Peru.

dinâmica para os participantes é mais importante que a produção de formas artísticas complexas. Nas relações estabelecidas por todas as pessoas presentes durante a ação performática contém a potência da mesma. Segundo Óscar Cornago, a busca por novas formas de se relacionar com o mundo e, portanto, com o público, e por meio dele com nós mesmos, obriga-nos a olhar para tudo o que nos acontece como uma possibilidade cênica. Da mesma maneira que, por outro lado, toda cena tem algo de laboratório social (CORNAGO, 2015, p. 16).

Essa concepção de arte convivial, na qual todo o processo e as relações estabelecidas no aqui e agora durante o convívio podem ser considerados performance/arte, não é nova. Conforme Bishop (2016), em meados dos anos 1960, Joseph Beuys já defendia que o ensino é um meio artístico. Para ele, programar eventos, seminários e discussões pode ser visto em sua totalidade como resultado artístico, da mesma forma que a produção de performances e projetos artísticos. Segundo Beuys, o ensino como um meio artístico é um meio de comunicação quase espiritual (BEUYS, apud BISHOP, 2016, p. 338).

Elementos espirituais nas performances à parte, o que nos interessa é o fato de considerar o ensino como um meio artístico, ou melhor, uma aula - workshop - curso, uma performance. Essa é a perspectiva que orienta o Laboratório Pedagógico Yuyachkani com os seus seminários, palestras, desmontagens, oficinas e intervalos, constituindo-se como performance. Nessa performance-laboratório, o aprendizado acontecia de forma horizontal pela troca e pelas relações surgidas por meio de reflexões e ações relacionadas às narrativas dos testemunhos advindas de todo o processo.

Laboratório: uma ferramenta política-pedagógica

Uma prática pedagógica preocupada com a emancipação social e política requer a construção compartilhada entre todos os presentes. A participação possibilita abarcar o processo de ensino-aprendizagem teatral num entrecruzamento constante de olhares e fazeres entre os sujeitos participantes. Neste sentido, o conhecimento deve ser compartilhado e construído junto e socialmente.

Há muitas décadas os artistas têm tentado forjar uma conexão mais próxima entre a vida e a arte; isto inclui mais recentemente experimentos educativos. A participação anula a ideia tradicional de espectador e sugere um novo entendimento da arte sem audiência, na qual todos são produtores. Nesse processo, os papéis de quem assiste e de quem faz vão sendo intercalados durante o acontecimento. No caso do laboratório Yuyachkani, foram flexibilizados os papéis hierárquicos de mestres/aprendizes e artistas/espectadores. Da mesma maneira que os participantes do laboratório assistiam às atividades realizadas pelas/os artistas do Yuyachkani, propostas no cronograma, estes assistiam ao processo: as oficinas, as improvisações, a criação e montagem das cenas e a cena final. Há uma flexibilização dos papéis tradicionais daquele que não detém o saber, o ignorante e daquele que ensina, o mestre[146].

Em diálogo, todos os integrantes, durante esse processo relacional e pedagógico, passam por uma experiência estética e performativa. O objetivo é a troca, a integração, o exercício da criatividade e a atuação performativa de todos os que se encontram no laboratório, que passam a ser performers que se expressam enquanto sujeitos políticos e históricos.

Nesse processo pedagógico acontece um intenso trabalho colaborativo, no qual a experiência da criação é realizada por todos e todas. Paralelamente, pode[147] ocorrer, através da observação e auto-observação, uma experiência de aprendizagem e de emancipação individual e social. Assim, o ambiente passa a ser um espaço também político, no qual as proposições performativas geram aprendizagem de si e do outro coletivamente. Relaciono isso com o ponto de vista de Eleonora Fabião que diz que:

> Quando as situações de ensino aprendizagem assumem características observadas em proposições performativas e a sala de aula passa a ser compreendida como espaço performativo, regido por um pacto colaborativo entre professores, performers e estudantes performers, é constituído um laboratório de criação, aberto a experimentações que incluem o revezamento de papéis entre quem aprende e quem ensina; um espaço

[146] As relações entre pedagogia e performance para essa proposta são tecidas no bojo da desfronteirização entre os papéis professor-aluno e artista-público. Na pedagogia crítica de Paulo Freire (1968), o professor é um coprodutor de conhecimento e facilitador do empoderamento do estudante através da colaboração coletiva e não autoritária. Ao fazer a analogia desse processo pedagógico com a arte participativa enquanto construção conjunta do processo artístico notamos também um caráter educacional e de aprendizagem por meio da emancipação do sujeito.

[147] Pois, conforme Rancière (2018), nos processos pedagógicos se sabe o que ensina, mas não se sabe o que aprende.

> propício a explorações de diferentes possibilidades de relação de professores e estudantes entre si e com o conhecimento. (FABIÃO, 2009, p. 66)

O laboratório buscou, a partir de um trabalho dialógico e coletivo, criar cenas e uma performance final advinda da experiência de cada integrante, provocada pelo tema gerador contido na performance "Discurso de Promoción" que abriu o laboratório.

Na performance "*Discurso de Promoción*", pudemos observar a desconstrução da história oficial do Peru por meio de testemunhos plurais. O aspecto inicial da desconstrução histórica e da cena alimentou todo o processo que viria a seguir, conforme pudemos ver em cada jogo e prática proposta. Desconstruímos nossas próprias histórias e, assim, também o modo como vivemos em um contexto, e a história de nossos países.

Segundo o programa da performance, *Discurso de Promoción,* esta é o resultado de um laboratório de exploração cênica que reuniu o grupo Yuyachkani e artistas de diversas linguagens artísticas e do confronto com espectadores do ensino médio de escolas públicas. A performance propõe uma convivência entre teatralidade, artes plásticas, poética do objeto encontrado e diferentes comportamentos cênicos que convergem na exploração das fronteiras da escritura cênica, em que a experiência do espectador é central. O resultado é uma visão do país que põe em evidência as dúvidas com relação à história oficial narrada sobre sua independência e liberdade, conseguidas em 1821. O Yuyachkani faz do *Discurso de Promoción* uma proposta política que olha o país desde sua proposição no mundo, com base em uma convivência efêmera e intensa para refletir sobre a mesma memória compartilhada e revisada.

Um dos aspectos marcantes que permeiam toda a trajetória de 49 anos do grupo Yuyachkani é o intenso trabalho em ouvir testemunhos para recontar as histórias pela perspectiva dos oprimidos, excluídos e desaparecidos da sociedade[148].

---

[148] Segundo Diana Taylor (2011, p. 264-265): "O termo Yuyachkani indica o conhecimento e a memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e o sujeito do pensamento. [...] A reciprocidade e o caráter construído mútuo entre o que une o 'eu' e o 'você' não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – 'eu' não sou 'você' nem afirmo ser você ou agir por você. Eu e você são um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica. Mas o que é conhecimento/memória incorporada e como

O processo realizado no Laboratório teve como centro a busca pelas memórias e histórias que emergiriam pelo trabalho individual das atrizes e atores *testigos* (testemunhas).

Durante o laboratório, o diretor Miguel Rubio (2019), em uma de suas falas sobre o trabalho de atuação do grupo Yuyachkani, afirma que antes eles realizavam trabalhos com personagens e máscaras, hoje, eles abandonaram a improvisação de ficção. Deixam de realizar uma atuação de interpretação e passaram a caminhar por matrizes, transitar por outros caminhos, pois há uma espetacularização da política. Assim, tem lhes interessado provocar e buscar as memórias do eu junto com o público, bem como as narrativas dessas pessoas[149]. Essa transição do grupo em relação à interpretação pode ser relacionada com o campo interdisciplinar dos Estudos da Performance, que transgride a reflexão sobre performance somente no campo das artes ou na interpretação de um papel ficcional, pois se empenha em pesquisar e analisar o mundo, a sociedade e a vida cotidiana como performance, reposicionando as noções de arte e vida, e assim, a interpretação de personagem ficcional passa a ser a atuação da atriz na vida real como testemunhas/os junto com o público.

Ademais, junto a essa mudança da forma de interpretação das atrizes e atores, o modo de operar do grupo também se transforma. Surgem as desmontagens, nas quais se busca desconstruir as suas antigas obras decodificando os elementos teatrais junto ao público e, assim, entrando no campo da teatralidade e performatividade.

> A desmontagem está muito longe de ser um espetáculo; ela é o oposto. Apresenta seu avesso e é em 'si mesmo' que o desvela, tornando-se um ato que sugere a recriação e a invenção de outras maneiras de atuar: ética, estética e politicamente. Acreditando naqueles que se aventuraram na subsequente sensação de ter que repensar suas práticas, e re-performar suas ações, refletindo não só o fazer artístico, mas também os contextos culturais e políticos que sugerem oxigenar "os marcos e muito especialmente propõem novos desafios para quem estuda e reflete ao redor da cena" (CABALLERO DIÉGUEZ, 2009, p. 10 apud MARKO, 2019, p. 44)

é transmitido? [...] a noção transitiva de memória incorporada resumida em 'Yuyachkani' – o 'eu estou lembrando/ eu sou pensamento' – implica uma compreensão relacional e não individualista da subjetividade".

[149] Fala do diretor dos yuyas Miguel Rubio durante o Laboratório, agosto de 2019, Lima, Peru.

Tendo em vista que o interesse maior está em buscar as memórias do eu junto com o público, o processo da construção artística passou a ser mais importante do que o produto (a cena/espetáculo); a estrutura hierárquica passa a ser horizontalizada, desestabilizando os papéis tradicionais entre artista e público e o embaralhamento entre arte e vida ou entre ficção e realidade.

Sobre essa transformação de modo de interpretar, ocorre um comentário em *Discurso de Promoción* (performance que abriu o laboratório) na qual a atriz/performer Ana Correia fala: "*este escenario no es suficiente*" e assim, assume a incompletude do objeto da cena, denunciando os limites do discurso cênico, mas paralelamente a essa crítica, por analogia pode estar comentando a própria transformação do grupo, em que os modos de fazeres mais tradicionais da cena (espaço ficcional e personagem) não são mais suficientes para o contexto político (espetacularizado). E também, essa metáfora pode estar falando sobre a incompletude da história contada e construída apenas por alguns, aqueles que agem (os atores-atrizes) enquanto outros assistem e não participam (recebem a história contada pelos vencedores). Sendo assim, o grupo abre o seu processo para a troca com os participantes, tanto em relação à atuação (em outros moldes que não a improvisação ficcional) quanto num aprendizado mútuo e horizontal.

Para Rubio (2019), a condição do *testigo* é ser testemunho de algo importante da história. E ao testemunhar esse fato, ele pode ter urgência em falar, mas pode também não falar nada. A preocupação das atrizes e atores é a de como podemos contar o que foi testemunhado. Assim como um pintor que utiliza diversos matizes, a atores e atrizes também são autores/as ao narrar seus testemunhos.

> *Lo que tienen en común esta diversidad de componentes es el encuentro de memorias en movimiento, en construcción con el otro y de ninguna manera estáticas. Memoria re-construida desde el presente con toda la carga historica y social que nos perturba". [...] Un conjunto de gestos, partes, acciones, desplazamientos van tejiendo escritura, dramaturgia(s). Un acontecimiento que podemos (des)construir juntos todos los que compartimos el espacio y somos parte de la acción. [...] Una experiencia con todos antes que una obra para completar [...]*[150] (RUBIO, 2019, n.p.[151])

[150] "O que essa diversidade de componentes tem em comum é o encontro de memórias em movimento, em construção com o outro e de nenhuma maneira estáticas. Memória re-construída a partir do presente com toda a carga histórica e social que nos perturba. [...] Um conjunto de gestos, partes, acões, deslocamentos vão tecendo a escritura, dramaturgia (s). Um acontecimento que podemos (des)construir juntos todos nós que compartilhamos o espaço e somos parte da ação. [...] Antes uma experiência com todos que uma obra para completar [...]" (Tradução de Ana Carla V. Bellon).

E a partir dessa experiência do ouvir as histórias aparecem novas formas de fazer e construir a realidade cênica e política/ social por meio da reconstrução da história e novos olhares e concepção de si e do entorno/mundo. Não há construção de personagem fechado, assim como não há uma história total, mas passa a ser composta em fragmentos.

Relato: performando o convivial

No dia 2 de agosto de 2019 iniciou o Laboratório aberto pedagógico Yuyachkani. No primeiro momento, nós, participantes, advindos de diversos países, fomos recebidos e levados à sala de máscaras. Observávamos as máscaras e, ao mesmo tempo, íamos nos conhecendo. Havia participantes de vários locais da América Latina, América do Norte e Europa: Chile, Colômbia, Equador, Porto Rico, Nova York, Brasil, Espanha, Portugal.

O início do laboratório foi a base para entrarmos no modo performance, já que todas as relações estabelecidas durante os nove dias que se seguiriam, desde a nossa entrada na sala de máscaras, fazia parte de uma intensa experiência estética. No primeiro dia e no primeiro momento, após o acontecimento relacional de nos conhecermos, fomos convidados a adentrar a casa e, assim, iniciou a primeira performance na qual todos participávamos sem saber. Tratou-se da performance/espetáculo: "*Discurso de Promoción*". Nele, atrizes e atores vestidos de estudantes colegiais nos convidavam a jogar tiro ao alvo e outros jogos escolares. Atores e músicos cantavam e tocavam músicas patrióticas do Peru, sobre a história oficial do país. A história dos vencedores, ensinada nas escolas.

Nós, público, fomos convidados a participar desta festa na escola, era uma quermesse, com muita música, dança e comidas típicas. Depois adentramos a sala do laboratório do Yuyachkani, sentamos em carteiras escolares e vimos o contraste da história oficial conhecida nas escolas e as histórias não oficiais contadas pelas testemunhas, através das narrativas das atrizes e atores com base em suas

[151] *Discurso de promoción*, 2019, espetáculo de abertura do 11° Laboratório aberto pedagógico Yuyachkani.

vivências junto a diversas comunidades do Peru. Imagens impactantes, fotografias de história de massacres, desparecimentos e mortes durante 30 anos da ditadura e a guerra entre Sandero Luminoso, o movimento maoísta e o terrorismo de estado.

Esse espetáculo abriu a temática e o contexto com os quais iríamos realizar a nossa prática intensa durante os nove dias de laboratório. No primeiro momento de "*Discurso de Promoción*", não havia clareza de que estávamos imersos dentro de uma encenação. Não havia distinção entre quem era ator/atriz e quem trabalhava em outras funções na casa. Sendo assim, surgiram dúvidas: quem estava atuando? Quem estava apenas jogando com a proposta? Aquilo seria uma espécie de festa de boas vindas? A performance simplesmente começou, sem que alguém avisasse que havia começado. Fomos convidados a jogar e jogamos. O ato de participar e jogar nos tornava parte da performance. E após essa performance continuamos os próximos 9 dias em estado de jogo ou em modo performer em todas as relações estabelecidas no convívio dessa comunidade envolta por uma fruição estética e política, provocada no primeiro dia. Essa performance-laboratório, possui a intencionalidade de ser política em seu conteúdo e na sua forma, caracteriza-se então, como artivismo da proximidade.

O laboratório foi um acontecimento performativo e o seu processo dialógico permitiu que surgissem, do tema gerador, outros subtemas divididos por grupos durante as oficinas. Como exemplos disso, um dos grupos trouxe um relato sobre violência contra uma mulher que ocorrera numa festa, outro grupo relatou a história de uma mãe buscando ajuda no hospital público para tentar salvar seu filho morto, três atrizes de países diferentes relatavam histórias dos seus avós e suas relações com a política em cada país, tema sobre a imigração de uma mulher, entre outros.

Para Paulo Freire, o tema gerador surge das palavras dos participantes. Ou seja, palavras que surgem da relação entre todos os presentes em ação durante as práticas. Surge, a partir daí, a real necessidade do grupo e, assim, é possível descobrir o que é imprescindível para a resolução dos problemas desse grupo. O tema gerador seria, então, o universo temático daquele coletivo temporário. O surgimento dos temas ocorreu durante as oficinas ministradas pelos artistas Yuyachkani. Relatarei brevemente algumas partes de algumas das oficinas e como elas criaram terreno para os temas geradores na construção das cenas.

O laboratório e a performatividade

No primeiro dia, logo após a apresentação do *Discurso de Promoción*, foi aberto o palco para que cada participante se apresentasse da forma que quisesse, mostrando quem era ou o seu trabalho. Alguns participantes mostraram trechos de cena, outros cantaram, dançaram, falaram de si, mostraram seu trabalho via *slides* e *power point*. Esse momento foi importante para compreender que estar ali seria estar em estado de presença narrando nossas histórias e memórias pessoais, assim como as atrizes e atores Yuyas que deram seus testemunhos na performance. Não seríamos personagens, mas nós mesmos em estado ampliado de presença narrando algo que nos aconteceu. Essa imediata apresentação, após a performance inicial, estabeleceu o princípio que todos estavam ali enquanto performers criadores, ou, neste caso, artistas-testemunhos.

Para Rubio, nem todo comportamento cênico implica um personagem e isso nos interessa aqui para pensar performance, pedagogia e o estado performativo que todos se encontravam durante a experiência estética do laboratório.

A palavra "performativo" foi cunhada pelo filósofo J. L. Austin, em 1955, para explicar como fazer coisas com as palavras. Para o autor, o performativo descreve enunciados que se tornam ação[152]. Isso pode ser diretamente relacionado com a perspectiva adotada pelo Yuyachkani que foi eixo do laboratório, pois, dizer alguma coisa é fazer alguma coisa, é o que torna as ações e falas dos testemunhos do laboratório algo performativo, ou seja, é o que cria novas realidades, pois são ditas outras histórias e não as conhecidas oficialmente. Ademais, cria-se outra forma de trabalho de ator e atriz, não mais o representacional, mas o performativo.

A investigação atual do grupo é o trabalho do ator e da atriz *testigos*. O *testigo*, como aponta a própria tradução para o português, é aquele que testemunha, dá um testemunho de algo que ouviu, viu ou viveu. Então, ao

[152] Ao proferir frases, as pessoas realizam atos, legitimando-as como algo real, por exemplo, ao realizar a ação da troca de alianças o padre diz: "Eu vos declaro marido e mulher" (SCHECHNER, 2003, p. 123). Conforme Austin: "O termo [...] 'Performativo' é derivado, é claro, de 'executar' [...]: indica que a emissão do enunciado é a execução de uma ação. [...] O proferimento das palavras é, na verdade, geralmente um, ou até mesmo o principal, incidente no desempenho do ato [...]" (AUSTIN, apud SCHECHNER, 2003, p.124). Tradução minha. O trecho no original: "*The term [...] "performative" is derived, of course, from "perform" [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action [...] The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act [...]* (AUSTIN,1962, p. 6-8).".

praticarmos as oficinas todas e todos éramos testemunhos de nossos contextos de vida. Segundo Rubio, se há a criação de algum personagem, a atriz e o ator refletem sobre ele, porque ele é testemunho. Neste sentido, a reflexão sobre a personagem também é atuação, também é performativa.

Isso é possível observar nas desmontagens realizadas pelo grupo, na qual há reflexão sobre o processo criativo e as memórias pessoais (e em contexto político e social) das atrizes e atores durante a composição das partituras e cenas das obras são reveladas ao público. As desmontagens de seus espetáculos requerem nova forma de representação, na qual é necessário entrar e sair da personagem para um estado de presença que comenta a construção da personagem e do processo criativo, tanto em nível técnico quanto suas memórias pessoais e subjetivas no contexto que a atriz/ator vive. Importante ressaltar a história política repleta de terrorismos de estado e desaparecimentos devido à ditadura no Peru. O estado de presença não é nem o codificado e nem o estado cotidiano, mas um estado de presença - e essa presença é também a presença de agir no mundo, postura, comportamento, na qual há uma responsabilidade ética frente ao mundo e a outras pessoas.

As oficinas

As oficinas ofertadas foram "*El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor*", ministrada por Ana Correa e Julian Vargas; "*La rebelión de los objetos*", conduzida por Ana Correa; "*El actor y la máscara*", ministrada por Débora Correa e Augusto Casafranca; "*Trabajo del actor sobre su voz*", ministrada por Teresa Ralli e Rebecca Ralli. A última oficina, conduzida por Miguel Rubio, foi a junção de todas as anteriores.

Todos os dias, iniciávamos com um treinamento conduzido por Augusto Casafranca.

Na oficina "*El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor*" foi realizado um intenso trabalho com ritmo no qual somávamos nossas histórias com o coro: *"Esta historia es insuficiente*". Neste jogo, formávamos um círculo e, no ritmo de um tambor marcado pelo maestro/ator Julian Vargas, cada um dos participantes ia até o meio para dizer o que significa "*esta historia es insuficiente*". Assim, um por um dizia

o que significava para si, formando um retalho de histórias que não é suficiente. Traço um paralelo com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e sua noção de tema gerador, pois nesse processo iam surgindo os temas que interessavam ao grupo, por meio de uma investigação que partia das palavras trazidas pelos participantes. Esses temas foram definidos por muitas frases com base na frase geradora "Esta história é insuficiente". Os subtemas geradores surgidos desse exercício seriam trabalhados no decorrer das outras oficinas e na construção das cenas.

Outro elemento importante para esse trabalho de resgate de histórias e testemunhos pessoais é o trabalho investigativo sobre as memórias corporais e vocais enquanto autoconhecimento e emancipação pessoal, depois tornadas narrativas performativas. Na oficina "*La rebelión de los objetos*" foram trabalhadas as memórias que estão no corpo através da exploração de movimentos com os objetos (saias e paletós). Praticamos e investigamos as energias *ying* e *yang* por meio de alguns exercícios de tai chi chuan. Essas energias podem ser sentidas e ativadas no corpo de tal forma que se possibilite o contato com conteúdos sensíveis impregnados na memória corporal.

O "*Trabajo del actor sobre su voz*", oficina ministrada por Teresa Ralli, teve como princípio trabalhar a voz, por meio de exercícios bastante corporais, que eram intercalados com exercícios específicos de voz. Foram trabalhadas algumas técnicas, tais como: movimentos, tai chi chuan, respiração e yoga, e depois investigamos os pesos pluma e chumbo com movimentos e voz. Foi-nos solicitado que criássemos partituras corporais[153] utilizando os sons como estímulos. Resgatamos a memória da primeira canção que ouvimos na infância, dando base a essa busca de nossas memórias corporais e vocais no processo de criação.

Com base em algumas palavras-dispositivos escrevemos, numa folha, uma frase curta para cada palavra proposta por Tereza: "*Yo tengo*...", "Anoche soñe…", "*Me gustaría*...", "*Yo detesto*...", "*Mañana quiero*...", "*Ser hombre es*...", "*Ser mujer es*...", "*Yo soy*...". "*He mirado*...". Após escrevermos as nossas palavras, trocamos os papéis com as frases completadas pelos colegas e experimentamos a fala do outro com nossa partitura corporal, de forma neutra, sem interpretar personagem. Trabalhamos com o texto do colega como se fosse nosso texto dramático, dentro da

[153] Refiro-me aqui a sequências de movimentos selecionadas e escolhidas durante a investigação.

movimentação pluma e chumbo. Depois, decoramos o texto do colega, resgatamos os movimentos criados com os objetos na oficina da Ana Correa e inserimos esse texto nesses movimentos, voz e corpo em diálogo para criar nova partitura corporal. Assim, fomos trabalhando a partitura com o texto e variações, sem interpretar. Em seguida, fizemos um grande círculo e, com um microfone no meio, cada um dos integrantes foi até ele e executou alguma parte de sua partitura e deu seu testemunho com base em algo que viu ou vivenciou.

Esse jogo se associa à proposta do grupo que vem investigando a atuação em relação ao ator-testigo, que se refere a entrar e sair do estado de representação com personagens fechados e psicológicos para dar testemunho de um tempo, uma memória, indo na contramão da espetacularização da política.

Nessas oficinas, houve intenso trabalho imersivo dos atores e atrizes para entrarem em contato consigo mesmos por meio das ferramentas disponibilizadas pelos yuyas para que emergissem histórias e testemunhos, algumas às escondidas. Um exemplo disto se deu com Teresa Ralli ao nos solicitar a lembrança da primeira canção de ninar que ouvimos para que tentássemos cantá-la. As provocações pessoais feitas pelas outras oficinas também nos colocaram nesse lugar de autoconhecimento, mas cada qual com a sua subjetividade sendo descoberta, mexida e re-olhada.

Na oficina ministrada por Miguel Rubio, realizamos um exercício em que entrávamos e saíamos de um estado no qual criamos cenas com base em trabalhos com imagens e coletivamente.

Nesse exercício, ao entrar e sair do estado é realizada a experiência do ator/atriz testigo/testemunho, tendo em vista que a representação e as personagens intercalam com a narrativa pessoal contada pela atriz/ator, para isso são necessárias essas transições e presença para não cair num estado cotidiano de relato. Procedimento fundamental para trabalhar “ator-testemunha”.

Segundo crônica de umas das participantes ouvintes que escreveu as falas e os diálogos ocorridos durante as discussões pós-apresentações, oficinas e exercícios do laboratório:

> Esta condição de testemunha investigada por Yuyachkani não está ancorada apenas nas modalidades de inspiração brechtianas, mas se consolida depois do período de conflito armado interno no Peru, com sua participação nas audiências públicas da CVR. A partir desse momento, o

> grupo se pergunta qual o sentido de se fazer teatro frente a uma operação onde o foco estava no testemunhante, nos afetados diretos do período da violência, na emissão em primeira pessoa, em quem sofreu a violência que pode dizer ao mundo com sua voz própria o que aconteceu. Este contexto testemunhal muda ou aprofunda radicalmente os processos, dispositivos de linguagem e temas de investigação do grupo. [...] A partir deste momento, Yuyachkani se interessa menos por personagens claramente construídos do que por presenças, comportamentos em cena sempre acompanhados por testemunhos, vozes próprias, pontos de vista e biografias dos atores. O pós-conflito então gera a busca por uma voz pessoal ao invés da representação da voz do outro. A cena agora leva em conta os segredos individuais, os detalhes da experiência, as dores, a vida afetiva, as separações, as chaves escondidas que fazem sentido a cada enunciador. (MARKO, 2019, p. 14)

No desejo pela não-representação, o primeiro exercício buscava neutralizar a tendência a interpretação e consistia em caminhar pelo espaço em estado neutro, imaginando que um títere nos conduzia pelo pescoço, sem expressão e sem pensamentos, como se fossemos um objeto que não codifica o que vê. Ao sinal de Miguel, saíamos desse estado de objeto neutro em que não representávamos ou interpretávamos e deveríamos explorar e vivenciar o espaço criando ações através da imaginação. Nesse outro estado interessava experimentar as ações cotidianas, sentir, pensar e decodificar sobre o que se vê, criar narrativa para o que estava fazendo. O objetivo desse exercício era a prática do distanciamento, a saída e a entrada de um possível personagem, para que pudéssemos refletir sobre o que estávamos testemunhando. Assim, poderíamos soltar a própria voz e pensar em como nos posicionar frente a essas narrativas das coisas que testemunhamos. Essa relação entre adentrar na ação e distanciar-se dela, tem extrema importância enquanto prática de autoconhecimento de si ao realizarmos os exercícios todos, os quais tinham como tema gerador as nossas histórias e memórias pessoais e corporais. Pensar e narrar a própria história é falar também do social.

Trabalhamos com imagens e, com base nelas, criamos textos sobre situações que testemunhamos. Esse jogo das imagens consistiu em escolhermos algumas imagens de pinturas e deveríamos reproduzir a imagem corporalmente e sair dela, ou seja, transitar dentro da moldura e fora, utilizando a mudança de estados do exercício anterior, mas desta vez ao sair da moldura comentávamos a mesma. Na continuidade do exercício deveríamos relacionar a figura e com alguma memória de texto, imagem ou acontecimento, dando testemunha da mesma. Para Miguel Rubio, esse estado o qual deveríamos comentar os testemunhos, não é um

estado cotidiano de relato e nem um estado codificado de representação, mas está no campo da presença. Para Miguel Rubio, a presença:

> [...] se difere do corpo corriqueiro e do corpo codificado. É um terceiro corpo, um corpo imantado que carrega o legado da experiência física e o compartilha fisicamente. (RUBIO apud MARKO, 2019, p. 21)

Presença, estar no aqui e agora completamente atento, para poder revisitar a memória a partir do presente. Autoconhecimento, observar-se em cena e na vida. Estar com outras, compartilhar, observar, observar-se e ser observada/o. Ética.

Depois fomos divididos em grupos e criamos pequenas cenas. Algumas pessoas ficaram no papel da direção e outras, nos de atrizes e atores. Fomos juntando tudo isso numa cena final composta de diversos fragmentos de cenas e testemunhos pessoais dos participantes. Com base nas histórias pessoais contadas, pudemos refletir sobre alguns aspectos dos nossos países hoje. Essas histórias pessoais formam uma teia para se contar as diversas narrativas das histórias não oficiais de países da América Latina. Como a frase dita na primeira performance que vimos no primeiro dia *Discurso de Promoción*: "*Si no se entiende el mundo, no se entiende el país. Para entender el país hay que entender el mundo*". E acrescento, para entender o mundo, é preciso (re)criá-lo junto.

Figura 76 - *Discurso de Promoción*, no primeiro dia do laboratório. Casa Yuyachkani – Lima – Peru, agosto, 2019.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Figuras 77, 78, 79 - Cenas criadas pelos participantes do 11° laboratório abierto pedagógico Yuyachkani, Casa Yuyachkani – Lima – Peru, agosto 2019.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Na contemporaneidade, muitas práticas artísticas se propõem mais como um espaço de relações do que como uma apresentação de obra a ser usufruída. Nesses tipos de abordagens, ao artista cabe investigar modos de organizar essas relações. A forma de governo convencional, na qual há um líder ou outras formas de

autoridade, como o artista, o ator ou o político, é renunciada em prol de uma construção não hierárquica baseada numa construção coletiva. Essas cenas não têm o objetivo de provocar a reação de um público, mas é criada por ele mesmo, tirando-o de seu lugar de espectador passivo.

Para Cornago (2016), a ação de todos juntos promoverem algo como afirmação de um fato coletivo é precisamente a definição de comunidade, que consiste entender o teatral na intensidade que é gerada internamente, no qual o gesto é humano e se torna político na relação com o contexto social em que opera. Cornago (2016) afirma que é necessário redefinir o teatral para continuar pensando o social, já que o teatro é uma espécie de ação coletiva por natureza. Desse lugar, através da maneira que se pratica, é possível recuperar outro tipo de relação com a representação e a política. Neste sentido, o fato do grupo Yuyachkani sempre estar se reinventando reflete a busca por novos modos de fazer não apenas em cena, mas na sociedade e no mundo. Como por exemplo, a crise de representação e a busca por novas formas de atuação que façam sentido ao contexto. Isso foi possível observar com as apresentações das desmontagens, (na qual a/o atriz/ator entra e sai da personagem de obras clássicas e explica como foi o processo criativo e o que em sua vida o/a inspirou a criar cada fragmento da partitura[154]), bem como foi-nos possível experimentar em diversos jogos durante a oficina, quando exercitamos a transição do estado de neutralidade para o estado codificado, ou seja, do personagem para a pessoa e assim encontrar o estado de presença (não cotidiana) objetivando dar testemunho.

Por analogia, a desmontagem possui um papel político, não apenas ao ensinar a decodificação dos códigos do teatro, mas reflete a política, pois há a espetacularização da política, bem como os meios de comunicação com as performances dos políticos, e assim todas as pessoas estão aptas a decodificar os códigos, refletir, criticar e fazer/criar a partir de sua subjetividade/memória.

Uma questão interessante em relação à presença dos relatos pessoais na cena apareceu após a realização de um dos exercícios, quando uma participante questionou sobre em que medida compartilhar o íntimo em cena é ato político, pois há a possibilidade de alguns testemunhos se fecharem em si mesmos e fez a

[154] Para Ileana Diéguez a desmontagem tenta desestabilizar a lógica da representação, desconstruir a representação e reivindicar a teatralidade da presença (CABALLERO DIÉGUEZ, I. e LEAL, M., 2018, p. 13).

seguinte pergunta: “como ultrapassar o limite do individual e tornar-se político?”. Segundo Miguel Rubio:

> Também me faço a mesma pergunta com frequência e penso que às vezes as técnicas que são respostas em momentos de crise se convertem em modismos. Esta operação de que estamos falando e investigando aqui não substitui a terapia, não se assemelha ao psicodrama, não é o ato de falar de si, mas tenta aprofundar o tema de compartilhar memórias. Em uma sociedade de pós-conflito como a peruana, nos perguntamos qual a memória que se necessita quando se quer olhar e entender aquilo que foi doloroso.[155] (RUBIO apud MARKO, 2019, p. 15)

Ao refazer o presente por meio da memória, o relato compõe outro olhar para a história e assim, outra possibilidade de futuro. O artivismo da proximidade consiste, aqui, na intencionalidade do grupo em trabalhar memórias e histórias compartilhadas. Uma estratégia utilizada pelo Yuyachkani para que os temas geradores não caíssem nas memórias ensimesmadas e numa possível reunião de entretenimento, foi o dispositivo disparador a performance *Discurso de Promoción* que estabeleceu um foco mais político na seleção das histórias pessoais, a de reconstrução da história.

É político reconstruir/ recontar a história por meio de subjetividades de forma horizontal, mesmo que em fragmentos, - já que é impossível uma totalidade - mas, importante olhar para o passado pelos olhos do presente para modificá-lo. Para Rubio, numa fala durante o 11º laboratório registrada na crônica de Marko:

> [...] “Existe muito teatro com boas intenções, comprometido com seu tempo, que volta a passar pela dor e permanece nela.” [156] Esta operação de alguma forma tende a re-vitimizar os afetados. [...] Uma vítima que conta ao público sua tragédia e revisita sua dor está condenada a ser vítima eternamente; a espetacularização de sua tragédia converte esta memória em escândalo ou em um ato sensacionalista e retira dela a possibilidade de transformação. “Não há aí cidadania, mas vitimização *per se*” [157]. Por outro lado, uma memória exemplar olha o acontecimento doloroso e traumático, mas a partir do presente. Ela revisita o passado objetivando não repetir, mas aprender com a experiência (RUBIO apud MARKO, 2019, p. 15)

A proposta de trabalho do Yuyachkani em suas oficinas foi a de uma pedagogia que propõe dispositivos de encontros corpo-a-corpo. Isso foi realizado como forma de resistência e por meio de afetos, engendrando a possibilidade do

---

[155] RUBIO, M., 2019 em fala feita no *11º laboratorio abierto*.
[156] Idem.
[157] Idem.

surgimento de uma maneira alternativa e simultânea de existência com base em uma ação conjunta. A experiência descrita mostra que ao tomar decisões coletivamente, é possível fazer acontecer o fenômeno da suspensão dos hábitos, desnaturalização das regras, dando foco ao encontro no aqui-agora, permitindo a experiência de novos caminhos, da autonomia e da transgressão do político num constante vir a ser. Isto reafirma a ideia de que a prática do encontro é política e pedagógica, porque esse fenômeno recriar-se-á por meio de seus outros modos de produção de subjetividades. A partir das diferenças e das subjetividades de cada um podem surgir outras maneiras de viver, transformando, assim, nosso cotidiano. Como no laboratório, todos têm o direito de se expressar e dar seus testemunhos, trazendo as suas impressões históricas, mas também as vidas das pessoas as quais foram testemunhadas, incluindo excluídos e desaparecidos, conforme um trecho do texto de "*Discurso de Promoción*":

> *Allí están, bultos humanos... esperando ¡Sin nombre! ¡que sus nombres viajen por los arenales, por los cerros y los montes ¡que sus nombres nos recuerden quienes fueron! ¡cuales fueron sus sueños, sus esperanzas, sus luchas sus ilusiones! ¡Que sus nombres nos digan, quienes somos nosotros! Ángel significa Mensajero de Dios, aquel que trae las buenas noticias de parte del Señor, y debo decirles que hoy no tengo ninguna buena nueva que contarles.*[158] (2019, n.p.)

Em todas as oficinas, as memórias foram elaboradas e investigadas através da ativação de memória corporal e vocal. Das memórias dos acontecimentos vividos pelos testemunhos emergiam vivências de acontecimentos da história política e social dos países de cada integrante, o sujeito e seu contexto.

O tema da nossa cena final foi "*Esta historia es insuficiente*", porque nenhuma história sozinha dá conta de narrar um fato, já que a história é vivida por muitos e por perspectivas diversas. Nos fragmentos e na tentativa de construir um nós, buscamos as muitas facetas, criando assim uma história coletiva, mas sabendo que sempre será insuficiente. Na cena final, foi possível observar nos corpos e nas relações os exercícios realizados nas oficinas durante todo o processo do laboratório, os treinamentos, o trabalho com as imagens, a escuta, alguns, inclusive,

[158] "Ali estão, pacotes humanos... esperando, sem nome, que seus nomes viajem pelos bancos de areia, pelas colinas e pelos montes, que seus nomes nos recordem quem foram, quais foram seus sonhos, suas esperanças, suas lutas, suas ilusões! Que seus nomes nos digam quem nós somos! Anjo significa mensageiro de Deus, aquele que traz as boas notícias por parte do Senhor, e devo lhes dizer que hoje não tenho nenhuma boa nova para contar-lhes."(Tradução de Ana Carla V. Bellon).

utilizaram personas criadas nas improvisações. Os testemunhos narraram histórias com aspectos bastante políticos devido ao contexto. Os temas foram: violência, machismo, problemas sociais.

O corpo é político, a memória individual é política porque parte de um contexto. Saíamos do laboratório pensando em nossas vidas e histórias, ativando as memórias para no dia seguinte fazê-las emergir do corpo e da voz. Foi um processo intenso e de imersão total.

Esta historia es insuficiente

Ter estado em modo performance durante o laboratório pedagógico Yuyachkani foi perceber e refazer, através das práticas, as nossas realidades com base na auto-observação provocada pelos exercícios que propunham que contássemos e criássemos por meio das memórias corporais e mentais e por meio dos nossos testemunhos pessoais em contexto, desconstruindo a história oficial que nos é dada. A confusão provocada no primeiro momento com relação à ficção e à realidade e à junção do aspecto arte-vida, inerente à performance, impulsionou-nos a estar o tempo todo em um estado performativo. Isto tudo envoltos por uma reflexão autobiográfica e pela busca por nossas memórias e testemunhos. O uso da performance "*Discurso de Promoción*" como abertura do processo das oficinas foi pedagógico tanto com relação ao conteúdo, quanto à forma, porque impulsionou o público, através da participação, a ser performer durante todo o processo, pois os participantes continuaram a performance inicial, também desconstruindo suas histórias, durante os nove dias que durou o laboratório.

O laboratório foi uma troca pedagógica, em que o grupo Yuyachkani disponibilizou ferramentas para os participantes da criação que tinham como base o testemunho. Como seu projeto pedagógico tinha a intenção de trabalhar as histórias plurais constituídas pelos fragmentos de memórias dos participantes, pudemos experienciar uma aula de histórias da América Latina tendo em vista que a maioria dos participantes advinham desse local.

Essa grande performance – que é o próprio seminário coletivo – proporcionou aprendizagem e conhecimento de si e do contexto àqueles que dele participaram, a

partir da observação de seu próprio fazer enquanto performance artística e ação política. Afinal, durante todo o laboratório trazíamos nossas histórias pessoais, muitas vezes escondidas e que surgiram da experiência sensível pelas memórias corporais ou ações advindas da espontaneidade durante a realização dos exercícios propostos. Os conteúdos emergentes estavam, de certa forma, vinculados ao tema gerador visto no primeiro dia do laboratório com a performance "*Discurso de Promoción*", que acabou preparando terreno para a nossa reconstrução histórica e fragmentária.

Então, ao mesmo tempo em que individualmente nos flagrávamos e nos víamos de forma distanciada, víamos e aprendíamos também nos relacionando e observando as histórias de nossos colegas vizinhos de outros países. Esse trabalho de mergulhar em si e depois se olhar de maneira distanciada teve efeito nos diversos jogos propostos pelos integrantes do grupo Yuyachkani.

Por fim, tendo em vista que o Laboratório aberto pedagógico Yuyachkani é uma pedagogia performativa, a premissa fundamental que tomo como referência para minha proposta é que ao mudar nosso discurso, refazemos nossa história, nos (re)conhecemos em contexto e, assim, emerge a possibilidade de uma mudança individual e social, a partir de nossas subjetividades, e sabendo que, ainda assim, essa história é insuficiente.

3.3 MUDANÇA DE RUMOS - O DESAFIO PANDÊMICO DE PRÁTICAS DE PERFORMANCE ARTIVISTA EM MEIO REMOTO: UM PROTESTO E UMA AULA

Pandemia COVID-19. Em 2020 uma ruptura com as formas de viver e fazer cotidianas para muita gente do planeta. E não diferente, uma grande mudança em relação à minha pesquisa de doutorado, quando me foi possível realizar e pensar uma prática artivista apenas dentro do espaço remoto. Mudanças de espaço e modos de fazer, transformação de perspectiva do que pode e é uma prática pedagógica artivista, conforme explanarei adiante.

Abro esta parte fazendo uma breve contextualização sobre os acontecimentos que nos atravessaram em 2020-2021, durante o fazer esta tese.

Esse contexto foi motivo de significativas mudanças do refletir, pensar e fazer essa prática, e por isso o título: “Mudança de rumos...”. O que não é diferente de Ileana Diéguez (2018, p. 37) que diz:

> Isso que chamamos pesquisar é também se deixar afetar, contaminar. Abrir os olhos, olhar, perguntar, refletir, comunicar. Mas também, acompanhar, acionar, caminhar e estar dispostos a mudar de rumo.

Nesta parte da tese, falo sobre um processo de prática artivista realizada dentro do contexto de aula remota devido à pandemia de coronavírus. Meu intuito não é me aprofundar no que podemos chamar de “artivismo em rede”, porém problematizarei algumas questões inerentes a uma prática artivista em rede. Relato a minha experiência prática realizada em 2021 na disciplina “Estudos da Performance”[159] e faço uma reflexão sobre as possibilidades e dificuldades encontradas ao trabalhar uma pedagogia da performance artivista no meio remoto[160].

Dentro desse contexto de pandemia, a disciplina “Estudos da Performance”, aconteceu no primeiro semestre do terceiro ano do curso de Licenciatura em Teatro em 2021. Disciplina teórico-prática e com carga horária de 68 horas, neste ano, devido à mudança do sistema presencial para o sistema remoto, foi realizada uma conversão de 4 horas para 2h30 semanais. As aulas aconteceram de forma síncrona na plataforma TEAMS. Matricularam-se na disciplina 22 estudantes, com faixa etária entre 20 a 53 anos, sendo 14 mulheres, uma trans e sete homens.

A pandemia impacta alguns cotidianos, impõe restrições, altera rotinas e comportamentos e compromete a renda de famílias e empresas. Devido à falta de

---

[159] Disciplina ofertada no primeirio semestre no terceiro ano do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR- Curitiba Campus II).

[160] O motivo pelo qual essa prática ocorreu no meio remoto foi a pandemia de Covid-19 causada por um novo coronavírus, o SARS-Cov-2, que iniciou em meados de janeiro de 2020, na cidade de Wuhan, na China, e, mesmo com a tentativa de isolamento, alastrou-se rapidamente. A alta transmissibilidade do vírus colocou em alerta toda a vigilância epidemiológica do mundo. A doença chegou a todos os países e, em fevereiro de 2020, ao Brasil. Importante contextualizar que mesmo a OMS reconhecendo a Covid-19 como pandemia em março de 2020, enfatizando a alta transmissibilidade e gravidade da doença, a inexistência de vacina ou medicamentos eficazes, o presidente do Brasil Jair Bolsonaro relutou em acatar sua importância e gravidade (NARVAI, 2020, p. 125-126). O governo foi irresponsável desde o início da pandemia e, mesmo que tenha anunciado no final de março com a transmissão sustentada que o Brasil estaria preparado para enfrentar a pandemia, não teve monitoramento de casos, faltou testes, equipamentos de proteção para profissionais ventiladores pulmonares e leitos de UTI. Ademais, houve dezenas de prisões, corrupção em licitações e compras públicas, ou seja, “a estratégia brasileira foi um desastre sanitário” (NARVAI, 2020, p. 126).

um sistema efetivo de proteção social, muitas pessoas ignoram restrições sanitárias e se expõem, para sobreviver economicamente. Além de a pandemia produzir um sofrimento mental, penaliza de modo mais intenso as pessoas afetadas pela desigualdade social (NARVAI, 2020, p. 126). Dentro do amplo contexto da pandemia no Brasil, há diferenças gritantes entre realidades. Enquanto em alguns locais, o modo de vida é modificado em função do isolamento social, como, por exemplo, as universidades e algumas empresas, escritórios etc, em outros a vida continua como se não houvesse vírus. Então o chamado "novo normal" foi uma realidade que fez parte da vida de pequena parte da população privilegiada, pois em grande parte da realidade da vida dos trabalhadores brasileiros e periféricos não fez quarentena correta. Essa situação em que os periféricos ficam à mercê, pode ser considerada – frente a tantas mortes causadas pelo vírus – como genocídio.

É possível observar a organização de comunidades para ajudar as pessoas como, por exemplo, o movimento sem terra MST realiza doações de alimentos produzidos em assentamentos para famílias e pessoas vulneráveis à covid-19, mas também produz e distribui sabão líquido, álcool em gel e máscaras para proteção individual em assentamentos e comunidades rurais, além de clínicas comunitárias e as campanhas e doações de sangue na qual mobiliza trabalhadores para apoiar pessoas em dificuldade em várias regiões. (2020, p. 128). Em Curitiba, agricultores sem terra e da agricultura familiar (MST) distribuem marmitas à populações vulneráveis no combate à fome e aumento da imunidade. Em um cenário de pandemia, com alto índice de desemprego, ausência de políticas públicas emergenciais para pessoas mais vulneráveis, desde maio de 2020 essa ação acontece todas às quartas-feiras e sábados na cidade.[161]

Considerando esses aspectos implícitos no contexto ao qual estávamos inseridos durante a realização da prática, a forma de fazer artivismo foi construída. O Artivismo é arte política e política são as práticas que cidadãos e cidadãs participam e realizam seus direitos em assuntos públicos através de sua ação, conduta e modo de construir a vida em comum. A palavra política tem sua raiz grega na palavra "polis" que significa "cidade", que nos remete à noção de espaço/

[161] Disponível em: https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/agricultores-sem-terra-distribuem-mil-marmitas-em-curitiba/ Acesso em: 08 maio 2022.

lugar físico no qual os habitantes se reuniam para entrar em consenso e resolver coisas em comunidade. Porém, os espaços do fazer política abrangem qualquer lugar de ação ou não ação perante a vida em comunidade, dentre eles o *ciberespaço,* onde as noções e a forma de viver o espaço e o tempo são diferentes do espaço físico.

O espaço físico onde operavam carroças, carros, meio de transportes, aviões foi substituído por máquinas, internet e assim, as reuniões formadas no espaço público ou nas cidades, *polis*, hoje estão também realizadas no *ciberespaço.* As comunidades que até então eram dimensionadas por espaço, hoje são formadas por grupos de coisas em comum, mesmo que constituídos por pessoas localizadas em locais distantes do globo.

As noções de público e privado também se embaralham, já que a internet é um espaço privado, mas também é público. Sendo assim, da mesma forma que há um abismo de desigualdade no espaço público, essa realidade também opera em relação ao *ciberespaço,* consequentemente, também, na nossa prática artivista em rede. Entre a realidade das favelas e a realidade elitista e burguesa há um abismo, realidades absurdamente distintas que podem ser observadas – mesmo que em proporções menores – na universidade, dentro da sala de aula, na qual alguns estudantes trabalham e são de classes mais baixa, muitos estão desempregados e outros são privilegiados e não precisam trabalhar. Alguns têm o privilégio de trabalhar em casa por meio remoto, outros são obrigados a pegar ônibus lotados e outros sequer têm computadores e planos de internet para trabalhar ou estudar. Sendo assim, o que alguns chamam de novo normal, para muitas pessoas nada tem de normal.

O artivismo em rede não é de hoje, mas cresceu muito durante a pandemia. Segundo Paulo Raposo, as formas de comunicação nos movimentos sociais estão articuladas com um novo enquadramento tecnológico. Desde os anos 1980, os aperfeiçoamentos técnicos (telefax, indymedia, Facebook, YouTube, Twitter) junto com a expansão de um espírito DIY (*Do It Yourself*)[162] impactaram profundamente a forma de ação e mobilização dos movimentos sociais e o como sustentam comunidades políticas de resistência. Tal efeito estendeu-se ao *artivismo.* Em suma,

[162] Tradução: “Faça você mesmo”.

> o código digital incorporado no *artivismo*, torna-se tal como o ciber-ativismo, uma categoria fluída e híbrida, resultando em itinerários que ora se escondem e legitimam em rizomas independentes, *peer-to-peer,* libertários e subterrâneos, ora dialogam com os canais e as plataformas *mainstream* para chegarem a audiências mais alargadas e para disputar a *historicidade* da informação e da mensagem com as grandes narrativas, hegemônicas e produzidas pelo poder. É o que Athanassiou e Butler (2013) chamam de "perfomativity in plurality": novas formas de organização e resistência incluindo práticas de arte de guerrilha, ocupações artivistas de espaços do Estado, boicotes de instituições de arte e educação, ocupações de fábricas, movimentos de ocupação de praças, *hacktivismos*, economias e assembleias comunitárias emergentes, espaços, publicações e coletivos artísticos autogestionários, estruturas participativas relacionais e performances experimentais críticas. (RAPOSO, 2015, p. 7)

Raposo afirma que o artivismo, não só provoca inquietações no território da arte contemporânea, mas é um mecanismo de intensificação e contágio no combate político e espaço de resistência do contra-poder devido ao fato de que essas "práticas de insurgência rizomática global parecem interseccionar-se com dissidências pontuais, precisas e localizadas" (2015, p. 9). O artivismo nas redes age de várias formas tais como através de denúncias, divulgação de imagens de violência simbólica, proposição de empoderamento de corpos marginalizados e divulgação de *hashtags*. Assim, usa o espaço para o chamamento de público para realizar boicotes ou convocações para outros tipos de ação em diversos espaços e nas ruas. Marcela Fuentes (2020) denomina "activismo tecnopolíticos" a ação de usar os meios tecnológicos como tática e estratégica para organização, comunicação e performances de ações coletivas. Para a autora,

> a tecnopolítica se apropria ou inventa ferramentas digitais para gerar ação coletiva e organização em rede [...] a tecnopolítica se baseia na compreensão massiva, intuitiva e profunda da capacidade política de organizarmos em rede mediados pela tecnologia. A tecnopolítica também assume uma forma de múltiplas capas ao embaraçar espaços físicos urbanos, meios de comunicação massiva e rede de pessoas. (FUENTES, 2020, p. 51)

Por isso, o artivismo em rede pode ser apenas utilizado em rede, mas também pode usar a rede como um complemento ou ser uma articulação entre o presencial e o virtual, de modo que as ações artivistas ocorram paralelamente entre rede e espaço.

Artivismo da resistência em tempos de pandemia: *Ato das Cruzes*

Um exemplo de ativismo tecnopolítico durante a pandemia, em abril de 2021, na cidade de Curitiba, foi o *Ato das Cruzes* [163], proposto por artistas da Casa da Resistência. O ato consistiu em montar 350 cruzes em homenagem aos quase 400 mil mortos pela COVID-19 até aquele momento, em frente à Catedral Central da cidade de Curitiba. Após colocarem as cruzes de madeira em frente à igreja, foram disponibilizados pincéis atômicos para escrever o nome de entes queridos que faleceram por motivo de COVID-19, um microfone ficou aberto para que qualquer pessoa que quisesse pudesse se manifestar. Foi feito um chamamento com antecedência ao público pedindo que, para quem fosse presencialmente usasse máscara e respeitasse o distanciamento social. Também houve convite para assistir *on-line*, via YouTube, Facebook no perfil da casa da resistência e comentar, de maneira *off* - a forma de participação por esse meio. Nesta ação houve tanto denúncias faladas por participantes no microfone como discursos contra as ações irresponsáveis do presidente, pedidos por “vacina já”, "auxílio emergencial” de 600 reais.

As ações do ato das cruzes, o pregar as cruzes, escrever o nome dos entes queridos falecidos (muitas pessoas não puderam enterrar seus mortos e fazer homenagens devidas), não apenas funcionaram como denúncia e manifestação de revolta, mas também como um ritual de compartilhamento de dor e do luto. Tomo este exemplo para agenciar um possível olhar para o artivismo sob um outro aspecto, o afeto da dor.

[163] Essa ação artista foi realizada no centro da cidade de Curitiba, mas também em outros espaços periféricos da cidade. Disponível em: https://www.brasildefatopr.com.br/2021/05/17/ato-em-fazenda-rio-grande-pede-vacina-ja-e-auxilio-emergencial-de-r-600?fbclid=IwAR2lAUD_HhS51dk6JjktDbZhz-1_I_oZ3GZkW6gvVGTOR8AnnhNz8VNkXww. Acesso em: 8 maio 2022.

Figura 80- *Ato das Cruzes*. Catedral de Curitiba, 2021.

Fonte: Foto de Diogo Silva.

A forma de participação virtual se deu através de escrita de comentários e *hashtags* no *feed* do vídeo, que foi exibido ao vivo pelo Facebook da casa da Resistência, do Brasil de Fato e pelo YouTube[164].

Essa performance de protesto entrelaça comportamentos interconectados *on* e *off-line*; desta maneira,

> *configuran tácticas multiplataforma que confrontan sistemas contemporáneos de explotación y control nomádicos y multilocalizados. A la vez, las constelaciones de performance que unen espacialidades y temporalidades deslocadas nos permitem desterritorializar el caracter de acontecimento de la performance (es decir, sus aspectos persuasivos y su fuerza disruptiva) de la copresencia física y temporal.*[165] (FUENTES, 2020, p. 47)

[164] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R4TCEjVcqCs. Acesso em: 13 jun. 2022.

[165] "configuram táticas de multiplataforma que confrontam sistemas contemporâneos de exploração e controle nômade e multilocalizados. De uma só vez, as cpnstelações de performance que unem espacialidades e temporalidades deslocadas nos permitem desterritorializar o caráter de acontecimento da performance (quer dizer, seus aspectos persuasivos e sua força disruptiva) da copresença física e temporal."(Tradução de Ana Carla V. Bellon).

Figura 81 - Folder do ato disponibilizado na página do Facebook da Casa da Resistência e compartilhado no WhatsApp.

Fonte: Arquivo pessoal.

Essa performance é concebida como um sistema de comunicação múltiplo, já que há modos de participação fragmentados, algumas pessoas relacionam-se presencialmente corpo a corpo ao arrumar as cruzes na praça e outras, participam de forma online de vários espaços outros na cidade ou fora dela, através de comentários, desabafos, pedidos de ações às pessoas que estão no espaço físico (para que escrevam na cruz o nome de algum ente querido vítima da Covid, por exemplo). "*El resultado son dramaturgias constelativas que unem modos de participación fragmentados y dispersos por medio de la circulación de afecctos*"[166] (FUENTES, 2020, p. 22).

Pedagogicamente falando, conforme disse anteriormente no capítulo I, o fato da reunião de pessoas em prol de algo em comum é muito mais importante do que o ato de pregar as cruzes e escrever o nome do ente querido em si. Pois a ação das

[166] "O resultado são dramaturgias constelativas que unem modos de participação fragmentados e dispersos por meio da circulação de afetos." (Tradução de Ana Carla V. Bellon).

cruzes[167] é muito simples, até mecânica, porém feita com muito afeto, o compartilhamento da dor da perda e da indignação contra os governantes irresponsáveis frente a esse estado de calamidade pública uniu as pessoas e muitas discussões e reflexões surgiram desse encontro.

Há, nessa experiência, um espaço para a aprendizagem pela troca, pelo afeto e pelo conhecimento político manifestado durante a ação. A implicação pedagógica neste tipo de ação consiste na experiência de estar coletivamente presentes num ato trocando afetos, discutindo política e compartilhando dores e o luto com-vivido.

Foi possível observar que grande parte das pessoas que lá estavam escreveram nomes de entes queridos que morreram vítimas da Covid-19 nas cruzes. O compartilhamento da dor experienciado neste ritual revela uma dor vivida coletivamente por um processo e contexto social e político de um país. A reflexão crítica é percebida depois, quando é ligada uma caixa de som com um microfone que é aberto a quem queira falar. Nesse momento várias pessoas fazem sua fala de revolta pela situação que está se vivendo no Brasil no contexto da pandemia e a partir dessas falas surgem problemas e pontos de vistas diversos em relação à pandemia. Um participante, testemunha do ato, dá sua impressão:

O Ato das Cruzes aconteceu em "tal dia", uma manhã ensolarada de domingo, que foi se tornando nublada. O local escolhido para o ato é um dos lugares mais movimentados de Curitiba, visto estar localizado em frente à Catedral de Curitiba. Quando cheguei, as cruzes já estavam dispostas entre a Catedral e uma estátua que simboliza os povos originários da cidade, o povo inígena Tindiquera – o que nos revela a tensão reservada ao local escolhido, um local público, de muito trânsito, de grande visibilidade. O ato começou justamente no horário da missa de domingo, o que fez com que muitas pessoas que estavam ali para ver a missa ficassem na porta da igreja, olhando as cruzes, bandeiras vermelhas dos partidos de esquerda e bandeiras de protesto. As manifestações contrárias ao ato eram presentes e manifestas, ao ponto de uma das pessoas contrárias ir até a polícia – que estava presente com viaturas – pedir para que o ato fosse impedido, o que não aconteceu.

As cruzes estavam dispostas de duas formas: À frente, disposta logo na porta de entrada da Catedral, cruzes de madeira crua empilhadas formavam um monte de quase dois metros, formando um pico, com uma cruz na ponta. O restante das cruzes estava disposto uniformemente pela calçada, emulando um cemitério cristão,

[167] A ação das cruzes consistiu em escrever os nomes dos entes queridos mortos por COVID e colocando/amontoando as cruzes em frente a Igreja. As cruzes feitas pelos artistas da Casa da Resistência já estavam disponíveis no local, assim como os pincéis atômicos.

onde o nome de algumas pessoas estava escrito em algumas cruzes, escritos por àqueles que estavam presentes no ato e tinham perdido entes queridos.

Os discursos que marcaram o ato tinham como gatilho o luto: o luto pelos familiares e amigos que morreram vitimados pela pandemia e, no caso brasileiro, pela omissão do governo federal nas diversas frentes que deveriam mitigar os efeitos da transmissão do Covid-19; Mas também estava presente o luto pelas instituições do país que estão abandonadas pela administração federal, como a educação, a saúde, a cultura, o trabalho, um luto pela dignidade da cidadania no país.

Diversas entidades estavam representadas durante o ato, que deu voz a todas e todos presentes. Um momento especial foi quando uma moradora em situação de rua pediu a palavra ao microfone, revelando toda sua angústia e consciência em relação à situação econômica, política e social no país. Ela representou o grito dos excluídos, os mortos que não estavam representados mesmo por aquelas cruzes, já que não temos notícias dessas pessoas, nunca saberemos seus nomes. Essas, nem por números estão representadas.

O sentimento vivido por mim era de luto, mas, sobretudo, de protesto e de enfrentamento. O luto e o protesto eram óbvios, visto a natureza objetiva da situação. O enfrentamento foi coisa de momento, visto que algumas pessoas não estavam de acordo com o ato, provocando pontuais conflitos verbais. Foi preciso olhar nos olhos desses, encarar com a cabeça erguida e demonstrar que nossa posição era aquela, sem recuo, sem sobressaltos, sem arroubos. Mas firmes, de cabeça erguida e dispostos a não ceder um centímetro do espaço que alí ocupávamos. (Silva, 2021).

Neste dispositivo há uma mistura, entre os presentes, - tanto presencialmente, quanto os que acompanharam o ato pelas redes -, de lástima, indignação, empatia, frustração e revolta, uma sensação de impotência acompanhada de um sentimento de responsabilidade e de urgência política. Forma-se uma *communitas* nas qual, pessoas advindas de diversos locais em prol da dor, ou conforme Ileana Diéguez Caballero, uma *communitas* da dor.

Segundo Ileana Diéguez fazer da dor uma experiência coletiva é a premissa para pensar a possibilidade de uma “comunidade moral”. Diéguez questiona o fato de dizerem que a dor destrói a capacidade do indivíduo comunicar-se e afirma que a expressão da dor pode ser comunicada e articulada em público. E se o sofrimento, de modo geral, induz-nos ao isolamento, como transcender esse estado para tentar conformar – ainda que de forma efêmera – um corpo no qual minha dor possa comunicar-se com a dor do outro? Para a pesquisadora cubana se trata de compreender que a afirmação “me dói” não é um enunciado declarativo que pretenda descrever um estado mental, mas uma queixa. E queixar-se, longe de

fazer a dor incomunicável, propicia um lugar de encontro a partir de reconhecer-se na experiência da dor (CABALLERO DIÉGUEZ, 2014, p. 49-50). Para esta autora a ideia de uma *communitas* da dor, as quais possuem características “xamânicas”,

> manifestam-se particularmente em momentos em que estão abertas, como disse Adorno, as “feridas sociais”. Nestas situações, as ações poéticas parecem causar a regeneração do tecido da memoria para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor. [...] Em geral os xamãs tem sido tem sido considerados sanadores populares capazes de transformar o trauma e a dor em experiências fortalecedoras para a continuidade da vida. (TAUSSIG 1993, p. 418 apud CABALLERO DIÉGUEZ, 2011, p. 75)

Isto posto, mais do que o lamento, essas *communitas* se reconhecem na perda e na indignação, na queixa e na raiva (CABALLERO DIÉGUEZ, 2014, p. 80) , já que após o ritual é aberto o microfone para o grito de denúncia e revolta.

Figuras 82, 83 - Registro da performance artivista *Ato das Cruzes*.

Fonte: Fotos de Diogo Silva, 2021.

Pedagogia da performance artivista remota

A aprendizagem ocorre na forma como alguém responde e dá sentido ao que lhe ocorre. Com a migração do presencial para o tecnovivial[168], o plano de ensino da disciplina Estudos da Performance foi modificado ou conforme Fabião (2013), que afirma que uma aula de performance é considerada uma performance em si, o "programa" da performance foi modificado.

Ao nos depararmos com a situação de aulas remotas, a possibilidade de realização de procedimentos utilizados em cursos e aulas de estudos da

[168] Segundo Jorge Dubatti: "Cultura convivial é aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico" (DUBATTI, 2020, p. 11).

performance foi rompida[169]. Em relação à minha prática, durante esse processo surgiram algumas perguntas: 1) como realizar uma aula de performance remota, sem a presença, uma das características fundantes da performance?. 2) De que forma utilizar essas plataformas como ferramentas ou dispositivos performativos? 3) Que modos de fazer em rede podem ser explorados para que essa prática de performance se configure como artivista? Ou seja, uma performance com intencionalidade política e com uma participação democrática?

Durante o processo da disciplina, busquei contemplar a ementa da disciplina, construída para ser realizada no presencial, transpondo e criando alguns jogos a partir das possibilidades oferecidas no meio remoto e nas plataformas Teams e Google Meet. Foram eles: 1) Meditação para conhecimento de si; 2) Exercício de escuta de si e do espaço; 3) Desnaturalização do olhar; 4) Encontro de fissuras em casa, que remetam ao rebelde; 5) Exploração de objetos e apresentação de si a partir deles; 6) Seminários sobre "Artivismo", discussão e apresentação de diversas performances artistas; 7) Estudo de Estética Relacional e Estética da Participação; 8) Criação de instalações - Parangolés na Janela de casa (em contexto isolamento social "Fique em casa"; 9) Organização em grupos por afinidade para criação de jogos-manifestos; 10) Criação e realização de manifesto *Parangolés na janelas virtuais: incorporando a revolta em tempo de pandemia*.

Realizar a prática coletiva de dentro de nossas pequenas janelas virtuais era o possível para que continuássemos a realizar o andamento da disciplina no momento e, com isso, novas demandas e experiências de aprendizagem apareceram, tais como as relações do corpo com a tela, a relação entre nós através das janelas virtuais, a conexão falha, o *delay,* além de mudanças de rumo em relação aos conteúdos e aos exercícios práticos.

No texto *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana* (2020) de Giselle Beiguelman, no subtítulo, *O Pospandêmico é agora*:

---

[169] Com a pandemia, a universidade na qual leciono resolveu manter algumas disciplinas de forma remota. Em meio a tantas novidades, e com o objetivo de continuar as aulas, experimentamos diversos dispositivos (e-mail, Facebook, Zoom, WhatsApp) até definir e nos familiarizar com as plataformas digitais sugeridas pela instituição: Moodle, Teams e Google Classroom. A disciplina Estudos da Performance é vinculada ao currículo acadêmico, o que computa presença, participação e nota além de desempenho enquanto estudante de um curso de Licenciatura em Teatro. No início, um grande problema foi que nem todos os estudantes tinham plano para internet e computador para frequentar as aulas. Depois de alguns meses foi realizada uma campanha de doação de computadores e planos para internet aos estudantes de baixa renda. Em 2021, a situação estava mais estável em relação à participação das/os estudantes.

> [...] a covid-19 coloca em pauta uma nova biopolítica, que transforma a vigilância em um procedimento poroso e adentra os corpos sem tocá-los. Seu motor, o mecanismo que coloca essa vigilância em funcionamento, é a administração do medo, a partir da combinação do discurso da segurança pública com o da saúde pública. Sua eficiência depende da convergência entre rastreabilidade e identidade, confluindo, em situações extremas como a do coronavírus, para uma outra hierarquia social entre os corpos imóveis e os móveis, entre quem é visível e invisível perante o Estado e pelos algoritmos corporativos. [...] São os que podem parar, ficar em casa, os imóveis, os que são rastreáveis, computáveis, vigiáveis e curáveis. No contexto "laboratorial" que a coronavida impôs, no qual a cumplicidade com o monitoramento é também uma prerrogativa de sobrevivência, o não rastreado é aquele para qual o Estado já havia voltado as costas. Na espiral da "coronavigilância", o sujeito móvel é aquele invisível visível que nossa violência social teima em não enxergar. (BEIGUELMAN, 2020, p. 26)

Coloco essa informação fundamental, pois um dos aspectos que surgiram na fala de uma estudante durante as aulas foi: se a performance é a desnaturalização do olhar e apareceu a contradição no processo e uma pergunta: "como realizar uma desnaturalização do olhar para a normalidade, quando tudo está desnaturalizado?", ou seja, a realidade cotidiana acontecia de forma diferente, com adaptação de trabalhos em casa, isolamento social, distanciamento e uso de máscaras.

Essa premissa contempla poucos espaços na sociedade, dentre eles a universidade, pois, no Brasil, o que deveria ser um direito de todas e todos de poder estar em isolamento social, é um privilégio. Esse aspecto foi bastante discutido em aula, principalmente porque dentro da sala também havia diversidade de classe social e de experiência com a pandemia.

A concepção de que estamos passando por uma crise devido à situação da pandemia de coronavírus é questionada, pois no Brasil nunca houve de fato uma quarentena para todos, o comércio nunca parou. Marina Machado Gouveia, em *Estamos vivendo uma reconfiguração da tessitura capitalista*, da Margem Esquerda, Revista da Boi Tempo, afirma que a pandemia não cria uma crise, mas pelo contrário, não há novo normal, apenas um reflexo das contradições do capitalismo que são agudizadas as particulares do nosso tempo histórico, neoliberal, "configurando a maior crise capitalista da história" (GOUVEIA, 2020, p. 120). Para a autora:

> [...] a pergunta pode enganar: pandemia precipita uma reconfiguração capitalista, um "novo normal"? Defendemos que não: a reconfiguração já estava em curso, a pandemia a catalisa. Em face das crises orgânicas e generalizadas, a reprodução capitalista necessita transformar-se para manter-se. Essa transformação necessária só pode se dar da maneira possível em cada momento histórico, não determinada a priori. Reflete a

> unidade entre desenvolvimento capitalista e luta de classes. (GOUVEIA, 2020, p. 121)

Nesse contexto de diversidades, iniciamos o processo o qual me coloquei no lugar de professora-performer[170], que propõe jogos e desafios/ programas que intuitam experiências aos estudantes/alunes/performers. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (BONDÍA, 2002, p. 26).

O saber da experiência é particular e subjetivo, relativo e pessoal. A experiência é o que nos acontece, então a experiência é única, não se pode separá-la do indivíduo que a encarna. Essa singularidade inerente à pedagogia da experiência dialoga com o que há de mais genuíno em aulas de performance, pois mesmo sendo um coletivo reunido para fazer/aprender performance, a escuta e o conhecimento e a percepção de si, de seu corpo, de seu contexto e história é fundamento para aprendizagem, troca e relação com o outro.

Isto posto, e em diálogo com a minha concepção de performance artivista, propus todos os exercícios, com a intencionalidade de realizar, além da experiência de escuta e autoconhecimento, provocar o/a rebelde em cada um/a, um estado de indignação e encontro do que precisa mudar. Inspirei-me para isso na Metodologia La Pocha, que segundo Guillermo Gómez-Peña (2011), performer fundador da a La Pocha Nostra[171] acontece como um espaço de intensa troca e de afetos. Para Gómez-Peña (2011) uma prática pedagógica em sala de aula é um espaço temporário de possibilidades utópicas, extremamente politizada, não autoritária e horizontal, onde as mais variadas formas de fronteiras que possam existir são ou estão em processos de ser rompidas.

Essa pedagogia da performance consiste no autoconhecimento dos seus limites, para depois se relacionar com o outro e, assim, nesse laboratório criativo, desenvolver uma pedagogia cuja didática é anti-autoritarista, indisciplinada, multirracial, intergeracional. Nela, os participantes durante a experiência, podem

---

[170] Ao usar o termo professora-performer refiro-me a minha concepção de prática a qual considero que uma aula ou oficina de performance **é** uma performance, neste sentido, durante o acontecimento, os estudantes e todas as pessoas que participam também são performers.

[171] O coletivo Pocha Nostra foi fundado por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano em 1993, na cidade de Los Angeles, nos EUA, apesar da ideia original nascer na cidade de Tijuana, México. Em 1995, o coletivo se estabelece em San Francisco, também nos EUA, onde estão até o presente momento. Maiores informações: www.pochanostra.com. Acesso em: 08 maio 2022.

ultrapassar limites, assumir riscos e obter respostas. Esse processo de aprendizagem acontece pela experiência do sujeito que se escuta e escuta a/o outra/o.

Essa metodologia, segundo Gómez-Peña, encontra-se em estado de constante reinvenção. Por onde o curso passe, o desafio do coletivo é adaptar o método para a cultura local. A pedagogia La Pocha busca o corpo utópico, que é o corpo rebelde da/o performer. Durante o encontro entre esses corpos utópicos acontece a troca, o fazer e o experienciar. A prática pedagógica La Pocha tem a experiência das subjetividades como elemento que subsidia o caráter transgressor do grupo, pois vários corpos utópicos juntos trazem suas demandas rebeldes e, assim, geram um corpo coletivo político e poético.

A metodologia La Pocha objetiva que o performer pratique a si mesmo como performer, que busque ser objeto da criação artística e ao mesmo tempo sujeito condutor dessa criação (2018, p. 29). Diz Gómez-Peña:

> Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia ser um espaço temporário de possibilidades utópicas, altamente politizada, antiautoritário, interdisciplinar (preferencialmente) multirracial, poligênero e intergeracional e finalmente seguro para os participantes realmente experimentarem. Com estes elementos, estudantes e artistas iniciantes poderiam avançar as fronteiras de seus territórios e identidades, assumindo riscos necessários, com discussões. Para a performance ser uma bem sucedida forma de democracia radical, os artistas performers precisam aprender a ouvir os outros e a ensinar os outros a ouvir. Se a performance era para incorporar teoria, estes encontros teriam que acontecer usando todo o corpo de uma forma consciente, politizada e performativa. [...] o corpo é uma maneira de pensar, e o trabalho intelectual pode ser uma prática criativa (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p. 3).

Percebe-se que fundamental nessa prática é o exercício de ouvir. Ouvir-se e ouvir o outro. A pedagogia da performance de Gómez-Peña instiga possibilidades em vez de condensar ideias, se propõe em constante processo de transformação, vislumbrando aberturas para o encontro de novas perspectivas de atuação performática. A partir dessa perspectiva as oficinas de Gómez-Peña são sempre conduzidas por dois artistas para não construir um pensamento totalizante e hierarquizado, mas poroso e pronto para o diálogo. “Propor uma condução coletiva revela a natureza polivocal da prática rebelde da trupe” (GÓMEZ-PEÑA, 2018, p. 32). Temas como ética, estética, política, ativismo, arte e vida sempre atravessam o projeto pedagógico das oficinas.

Da metodologia Pocha, apropriei-me da ideia de busca pelo rebelde enquanto dispositivo de intencionalidade política durante as aulas. Os jogos e exercícios disponibilizados como ferramentas criativas foram realizados em processo, cada dia de aula experimentávamos um jogo e depois discutíamos o jogo e a teoria. Um dos primeiros exercícios realizados foi a meditação ativa com o objetivo de desenvolver a escuta e autoconhecimento de si, já que esse é um momento de estar passivo ouvindo-se internamente, sentindo e observando a si, suas sensações físicas e o fluxo de seus pensamentos, como funciona a sua forma de ser. Posteriormente, é provocada a abertura para o que está fora, o espaço externo, o ambiente no qual se está inserida/o e deve-se abrir para a escuta da rua, lá fora do espaço e a escuta do mais longe possível, e assim sucessivamente.

Depois disso propus jogo de desnaturalização do olhar, que consistiu em realizar um pranayama e logo sair pela casa/espaço a observar as coisas como se fosse pela primeira vez, buscando desfuncionalizá-las e que se relacionassem com elas de forma não cotidiana, como por exemplo, caminhar pela casa sem usar os pés, tocar objetos sem as mãos. Pedi às participantes que abrissem todos os sentidos em relação às coisas e dei o exemplo de um bebê que vê as coisas do mundo sem conhecer a sua função.

Após essa exploração pelo espaço e a discussão sobre as fissuras e rupturas na sociedade na qual as performances artivistas provocam e pretendem, pedi que encontrassem fissuras pela casa, fotografassem e apresentassem os resultados para a turma.

Esse jogo dialoga com a ideia de fissura de John Holloway e a intenção desse exercício era buscar encontrar fissuras, brechas como espaço possível de possibilitar romper com situações injustas ou opressoras. Não como proposta de exposição de opressões entre os moradores da casa, mas de situações diversas, podendo estar, inclusive, em objetos e outros tipos de relações. Essas situações, desveladas por uma pessoa específica, dentro do seu particular, após exposta ao resto da turma, poderia fazer sentido para muitas outras pessoas, tendo em vista que vivemos coletivamente. A relação política do encontro dessas fissuras opera da relação do micro (subjetivo) para o macro (social). Depois de encontrá-las, as/os estudantes deveriam contar com o que ela rompe e o porquê. Partir do particular para expandir para o coletivo e relacional. Segundo John Holloway, em *Fissurar o*

capitalismo (2013), transformar a sociedade a partir das fissuras, das rachaduras, dos rasgos, dos espaços de rebelde negação e criação começa do particular, não da totalidade. Começamos a partir da multiplicidade de rebeldias particulares, fissuras, não dá grande luta unificada, nem a partir do sistema de dominação. Começamos a partir do estar bravo e perdido e tentar criar alguma outra coisa[172]. Segundo autor, fissuras podem estar em diversos lugares:

> Há muitas fissuras espaciais nas cidades: centros sociais, ocupações de prédios, hortas comunitárias, espaços desfrutados publicamente, mas nossas comunidades são basicamente formadas com base temporal. Nos reunimos e compartilhamos algum tipo de projeto, em um evento, um encontro, uma série de encontros, ou vamos às ruas em um momento de celebração ou raiva. Mais tarde, nos dispersamos e tomamos caminhos diferentes, mas enquanto estamos juntos, nosso projeto, nossa celebração, nossa raiva pode criar uma alteridade diferente de fazer e se relacionar. (HOLLOWAY, 2013, p. 32)

A partir dessas fissuras podem surgir brechas para transformações, essas ações temporárias podem ser vistas como fracassos, porque não levam a uma mudança permanente, porém elas têm validade em si mesmas, pois iluminam um mundo diferente, criado, talvez por algumas horas, mas a impressão que permanece em nossos sentidos é a da possibilidade de um mundo que criamos durante o acontecimento. “O mundo que ainda não existe se mostra como um mundo que existe como ainda-não” (HOLLOWAY, 2013, p. 33).

Para Holloway (2013), o centro da questão é articular ‘o nós fazemos’ que é o núcleo das fissuras. Nesse sentido, a busca pelo rebelde por meio do encontro de alguma “fissura” em casa era mostrada e discutida pela turma, o que gerava ampliação de reflexões sobre o problema exposto e a troca, o compartilhamento e a busca por outras possibilidades. Como exemplo de fissuras apresentadas pelas/os

---

[172] O pensamento sobre a fissura desse autor surge da criação de uma metáfora da ideia de fissura com uma situação num conto de Edgar Allan Poe, em que conta uma história sobre quatro paredes de um cômodo sem portas e janelas que começa a mover-se em direção ao centro, pronta a esmagar todas as pessoas que lá dentro se encontram. À medida que a parede se aproxima, as pessoas reagem de maneiras diferentes, algumas se recusam a ver o avanço das paredes fechando-se em um mundo de fantasia e assegurando suas cadeiras, algumas denunciam o movimento das paredes e anseiam por um dia, no futuro, em que o mundo não terá paredes. Outros correm em direção às paredes e tentam encontrar fissuras na superfície. Estes últimos são considerados loucos do ponto de vista daqueles que defendem as suas poltronas e discutem a disposição dos móveis na campanha eleitoral. Não existe garantia de que algo vá funcionar ou dar certo, porém, por mais desafiante que seja o trabalho de “criar junto”, e as relações intersticiais, não podemos parar, mas continuar a buscar as fissuras das paredes, já que ficar sentado em cadeiras não adiantará nada, bem como fingir que as paredes não estão se movendo é alienação ou analfabetismo político.

participantes foram: uma porta que ao abrir dava para uma janela fechada; o lixo produzido em casa; câmeras instaladas na casa para lembrar que se está sempre sendo observado. Uma das estudantes ao apresentar a sua “fissura”, uma janela que conectada com a da vizinha disse: *“as fissuras são como uma ruptura com o esperado, do padrão ao desejo, você espera algo e quando vê não é, quebra com a ideia e expectativa".*

Essas pequenas rupturas subjetivas trouxeram à tona diversos aspectos políticos, situações de ruptura que é característica do artivismo. Essa atividade provocava a busca por algo estabelecido em suas vidas e rotinas que não gostavam, que os oprimisse e gostariam de mudar. Como exemplo, um dos estudantes apresentou câmeras instaladas na casa, revelando o fato de que estamos cada vez mais sendo observados e, a partir disso, muitos estudantes relataram situações em que se sentem vigiados em diversos espaços, em casa, pela rede de internet, nas instituições e nos espaços públicos, e relacionaram com o sistema de poder e controle que sistema capitalista exerce na vida da sociedade em geral.

Ademais, essa prática de ruptura com a normalidade pode ser considerada como uma característica da performance arte. Richard Schechner (2003) afirma que a performance é o comportamento restaurado, ou seja, conduta realizada duas vezes, atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade por meio de ações reiteradas. Performance constitui o objeto de análise dos Estudos da performance. Uma dança, um ritual ou um esporte é uma performance, essas práticas implicam comportamentos predeterminados que contam com regras ou normas, o romper as normas é a norma dos Estudos da performance. A força de inovação e convocação da performance depende da sua habilidade em realizar rupturas e recombinar ideias díspares. E aí estávamos, no centro do que se tinha rompido, a presença!

Presença

Lançados no *ciberespaço,* na plataforma Teams, tivemos que rever a nossa noção de presença. Ao realizar exercícios no cotidiano, em isolamento, e jogar com

o outro mediado por um uma máquina, uma janela virtual nos fez observar como somos e estamos presentes no mundo, na vida. Essa experiência diz respeito sobre onde estamos, o que fazemos e qual a nossa conduta frente às situações que nos aparecem. Arte e vida. Performance. A conduta é política: ARTIVISMO!

Presença é a forma como eu decido viver os fatos que se apresentam para mim e de como faço a experiência. E neste caso, a forma como me liberto de imperativos de autodefinições do que seja eu, do que seja a presença em performance, ou uma performance, é estar presente, em ato, fazendo, criando no agora o conceito de presença no aqui e agora de uma aula de performance remota num contexto isolamento social devido à pandemia de Covid-19, hoje é o que fazemos na aula.

Essa presença transita entre a criação de ação de conceito estético, mas também de vida, como lido e sou flexível com o que me apresenta, por isso a conduta é política. Segundo Diana Taylor (2020, p. 33):

> [...] *puedo afiliarme, empatizar, abogar, y aceptar responsabilidade, pero no me identifico ni pertenezco a una manera o otra. El quién somos depende en parte de nuestra manera de estar presente*.[173]

A presença é o agora e as circunstâncias convocam a construir outro tipo de presença, ela é real, de carne e osso, ou seja, ela existe, mas só compartilhada através de plataformas Teams, Google Meet, que nos permite fazer experiência tornando um espaço de convívio, de troca, de construção compartilhada. Se o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 2011), a plataforma é um lugar que permite a experiência de criar espaço de construção de mundo através da troca e da relação ao vivo, de forma síncrona.

Desafiados estávamos a realizar performance no meio remoto, sendo assim a nossa noção estabelecida sobre presença da performer consistia em seu aspecto físico, orgânico, como fenômeno de compartilhamento de tempo e espaço físico. Essa presença não nos é (era) mais possível no momento, mas outros possíveis se inscrevem a partir do nosso fazer e criar. Surgiu no contexto do uso do Teams outro estado de relação: a relação com a câmera, que passa a ser mediadora, tivemos

[173] "[...] posso me afiliar, ter empatia, defender e aceitar responsabilidades, mas não me identifico nem pertenço de uma forma ou de outra. Quem somos depende em parte de nossa maneira de estar presentes." (Tradução Ana Carla V. Bellon).

que lidar como tipo de interação digital, com o improviso e a prontidão, relacionando-nos com fatores externos como *delay,* a restrição e as possibilidades de uso da máquina. Assim, foi necessário perguntar como eu lido com tudo isso e agrego ou nego aquilo que surge dessa construção de presença compartilhada. Quais são as minhas maneiras de estar no mundo naquela situação, é como eu faço experiência desse fato que me é dado e flexibilizo uma nova forma de pensar, ser e estar. Sendo assim, presença é o que sou, o que faço ou o que não faço, a minha maneira de estar, fazer, é conduta, é política. PRESENTE!

Após a realização desses exercícios de meditação, escuta, desnaturalização do olhar, exploração do espaço, encontro de fissuras e rupturas, foram realizados seminários em grupos sobre "Artivismo", e se estudou a importância da busca pelo rebelde e a indignação frente às injustiças diversas. Propus vários jogos de exploração do espaço de casa e objetos, nos quais as/os estudantes deveriam experimentar a textura, o cheiro, o som (sentir a materialidade), criar movimentos diferentes, sentir o objeto sem as mãos, olhar para a história desse objeto. Inseri a leitura de trechos de manifestos e textos sobre artivismo[174], letras de músicas com intuito de provocar a mobilização para a luta contra injustiças e, ao ouvir, deveriam continuar explorando os objetos; quando eu dizia: "A minha indignação está?...", cada um respondia com palavras ou com ações.

Mas, no decorrer do processo, surgiu uma questão que transformou o programa dessa proposta de pedagogia da performance artivista no meio remoto. Segundo as/os estudantes os assuntos abordados que surgiam ao discutirmos sobre artivismo (como a situação política e social no país, a questão da saúde no Brasil durante a pandemia, a falta de vacinas, leitos, as mortes, situações diversas de opressão, feminicídio etc), provocaram, em muitos deles, "gatilhos", sentimentos com os quais não queriam lidar naquele momento. Alguns deles se justificaram alegando que a situação de isolamento da pandemia, a quantidade de lutos vivenciados e a quantidade de tristes notícias diárias estava muito pesada. Então, parte da turma quis trabalhar num caminho do autocuidado. Conforme uma das estudantes: *"vamos pelo caminho da leveza e dos bons afetos, das lembranças das*

[174] Trechos de textos retirados de "Anais" do I Congresso Internacional de Ar (r) ivismo. Disponível em: https://www.academia.edu/31851406/Anais_I_Congresso_Internacional_de_Arrivismo. Acesso em: 13 jun. 2022.

coisas boas, porque também acontecem coisas boas durante a pandemia" (Estudante A[175]).

Sendo assim, houve uma mudança na perspectiva da minha intencionalidade em tentar provocar discussões específicas relacionadas a opressões vividas e injustiças sociais diversas no contexto que vivíamos. O caminho escolhido foi trabalhar com narrativas subjetivas mais lúdicas, amorosas de afeto e leveza. O fato de que essa mesma estudante nos propôs olhar para as coisas boas, nos trouxe a evidência de que o isolamento social e a obrigação de ficar e trabalhar em casa fez com que ela se aproximasse de sua filha, e assim pudesse fazer bolo, ficar com sua mãe, coisas que há tempos não tinha mais condições e nem tempo.

Outro aspecto que transformou a minha concepção de artivismo deu-se a partir de um jogo com objetos. Esse jogo-performance iniciou com um processo de busca por 3 a 5 objetos, roupa, adereços que tenha um valor cultural e político conectados com suas ideias e seu rebelde no contexto atual (objetos de sua arqueologia pessoal[176]). Após a seleção cuidadosa dos objetos os/as estudantes deveriam realizar uma apresentação performática partindo desses objetos. Essas atividades foram realizadas todas em "modo performer" que para Guillermo Gómez-Peña (2018, p. 48):

> [...] "modo performance" (maneira performática) de agir. O modo performance é uma maior consciência do tempo presente, emparelhado com um senso de performatividade corporal total.

Porém no dia da apresentação dos objetos, uma das estudantes (Estudante B) apresentou seus objetos e, dentre eles, remédios e um saco plástico, ao apresentar começou a enrolar o saco plástico na cabeça e a respirar como se estivesse agonizando, e caiu no chão, nesse momento também caiu sua internet e perdemos o contato com ela. Ficamos preocupados, um dos colegas tentou contato pelo WhatsApp. Após alguns minutos a estudante voltou para aula e disse que aqueles objetos estavam gerando gatilhos muito fortes e que estava sentindo muita ansiedade ao ouvi-los e o que eles "representavam" (revolta, indignação, injustiça, feminicídio, machismo). Revelou-nos que estava passando por um período muito

[175] Utilizarei letras do alfabeto para me referir a/os estudantes.
[176] Exercício inspirado na ideia da "arqueologia de si" da Metodologia La Pocha Nostra, em *Exercises for rebel artists* (2011) de Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes.

difícil, potencializado pela pandemia e tomando remédios psiquiátricos. Nesse momento foi colocado o desespero coletivo em ver aquela cena e, por não estarmos fisicamente juntos, não poder acolher, abraçar e compartilhar as dores de forma física, e não poderíamos fazer nada se algo mais grave se passasse, tendo em vista que estávamos atrás das câmeras e isolados em casa. Conforme um dos estudantes: *"Eu não sabia o que fazer, pois não estamos juntos, no mesmo espaço vai que alguém surta, estamos frágeis"* (Estudante C).

Os desafios da prática aparecem e é necessário ser flexível para experienciar e fazer/agir no/com eles. Ademais, a/os estudantes se mostravam cansada/os desses tipos de notícias neste momento/ contexto. E assim, deparando-me na hora com a situação, também muito preocupada, ouvi a estudante, argumentei que apesar da distância física, estava com ela e que estamos juntos e conectados. Improvisei e, na hora, alterei o exercício dos objetos, que até então deveriam ter analogia com algo que provocasse o "rebelde" e a "indignação", pedi que escolhessem mais um objeto e que esse fosse o "objeto de cura", ou seja, aquele que (simbolicamente) poderia relaxar e acalmar se algo, durante a atividade, provocasse alguma sensação ruim. Com isso cada performer, poderia transformar, criar, transmutar os seus sentires através dos próprios símbolos. Ao apresentar esses objetos aos colegas, houve um compartilhamento de histórias de dor.

Explanei para a turma sobre os objetos/materiais rituais de cura do Joseph Beuys[177]. Para esse artista alguns materiais, como gordura, mel e feltro são usados com frequência em suas performances e operam como objetos materiais de cura simbólica. A escolha pelos objetos deu-se, segundo o próprio artista, devido à sua participação como piloto da II Guerra Mundial e no ano de 1943, teve o seu avião bombardeado e ele sobreviveu a uma queda durante uma tempestade de neve na região da Criméia. À beira da morte, nômades tártaros o curaram, cobrindo seu corpo com gordura e feltro, criando assim o que mais tarde Beuys chamaria de "ambiente mágico", de "vivência xamânica". Esses materiais que lhe salvaram, tornam-se materiais fundamentais e simbólicos em suas ações. Seu material biográfico é o seu material de arte, trazido pelo uso dos materiais e objetos que lhe

[177] Um dos artistas mais polêmicos da segunda metade do século XX, Joseph Beuys (02/05/1921-23/01/1986), performático, escultor, artista de instalação, artista gráfico, teórico da arte e pedagogo, criou uma obra semeada de aprendizagem. Fez parte do grupo Fluxus "toda a existência passa pelo fluxo da criação e da destruição". Difícil separar a arte da vida do artista.

“salvam a vida”. Joseph Beuys fundia os limites entre arte e vida e costumava dizer que, como artista, poderia criar sua própria história (PORTUGAL, 2006). Para Beuys os materiais eram catalisadores de transformações e reflexões. “A ênfase na matéria está na carga simbólica e no caráter ritualístico que transfere a ela a energia a ser transmitida” (CARVALHAES, 2012, p. 89).

Entramos num território em que utilizávamos um dos objetos como ritual de cura, na qual opera a simbologia pessoal do objeto escolhido no sentimento do próprio performer para transformar sensações em si mesmo. Segundo Ileana Diéguez:

> A arte com ritual curativo tem sido proposta por criadores como Artaud e Joseph Beuys. Este último em particular exerceu a prática artística como via de acesso ao melhoramento espiritual e como ação política pela sua capacidade de produzir mudança, chegando inclusive a concebê-la além dos fins estéticos, como uma anti-arte proporcionadora de sanidades individuais e coletivas. Se na verdade a crítica percebeu nestas premissas uma aventura que nos levaria perto da “concepção utópica do mundo”. (GAUSH, 2002, p. 160 apud CABALLERO DIÉGUEZ, 2014, p. 79)

Esse objeto como ritual de cura, dentre os outros objetos “revolta”, possibilitou a continuidade do exercício, tendo em vista que continuaram realizando a atividade. Esse objeto de cura simbólica operou como quebra e elemento de poder e força pessoal para a realização da ação.

Frente a essa situação que me apresentou e com a qual lidamos desta forma, após o calor da prática refleti sobre a minha proposta e programa, e pensei que seria necessário transformar o que eu tinha como intenção enquanto professora-performer-propositora. A mudança deu-se, a princípio, nos exercícios dessa pedagogia de performance artivista, que consistiam na busca por provocar o acesso à indignação, ao rebelde e ao desejo coletivo de romper com as opressões e injustiças. Outros fatores se somaram devido ao contexto de pandemia e lutos, e assim uma mudança de perspectiva das noções de prática artivista.

> Muitas práticas artísticas foram contaminadas e transformadas pelo estado de coisas, mas, também muitos acontecimentos da realidade manifestam uma certa construção estética, um estranhamento do comportamento habitual. A arte não salva o mundo, mas é contaminada pela vida social. E os que tentamos estudar e pensar as práticas estéticas, sociais ou artísticas estamos expostos à contingência, somos afetados por ela. (CABALLERO DIÉGUEZ, 2018, p. 40)

Sendo assim, ao ouvi-los percebi que o artivismo poderia ser mais amplo do que eu tinha traçado como intencionalidade para aquela prática. Inspirada e conforme Paulo Freire (2019, p. 63):

> Ao pensar sobre o dever que tenho, como professor, de respeitar a dignidade do educando, sua autonomia, sua identidade, em processo, devo pensar também como já salientei, em como ter uma prática educativa em que aquele respeito que sei dever ter ao educando, se realize em lugar de ser negado. Isso exige de mim uma reflexão crítica permanente sobre minha prática através da qual vou fazendo avaliação do meu próprio fazer com os educandos. O ideal é que cedo ou tarde, se invente uma forma pela qual os educandos possam participar da avaliação. É que o trabalho do professor é o trabalho do professor com os alunos e não consigo mesmo.

Frente a aparente dificuldade de encontrar o rebelde naquele contexto de luto, tristeza e cansaço que a turma apresentava, surgiu-me uma questão: Seria possível trabalhos de performance que entrem no campo de ritual de cura simbólica (por meio de autocuidado) operar enquanto artivismo?

O artivismo é democrático e, para isso, é preciso agregar dissensos ao invés de camuflá-los. Sendo assim, como a performance, a sua construção é fluida e em fragmentos pode abarcar as diferenças trazidas pelas subjetividades e afetos diversos, e neste caso o autocuidado, já que o fazer coletivo trouxe essas demandas. Foi uma mudança que o contexto pandemia trouxe e como a partir daí correu a atividade. Isto posto, foi possível observar que frente à situação que vivíamos, o afeto e o autocuidado nada teria de simples entretenimento - o que descaracterizaria uma prática de artivismo da proximidade. O autocuidado e a cura simbólica também podem operar enquanto artivismo, pois o elemento político e social que move essa forma de artivismo está intrínseco a um contexto extremamente político de dor e de luto social.

A partir disso outra questão surgiu: em que medida ao realizar uma atividade na qual solicito aos participantes trazerem um objeto de cura torna a ação a incorporação de um processo terapêutico? Não tenho nenhuma formação ou prática na psicologia e sendo assim, não tive nenhuma pretensão em adentrar nesse campo, mas frente ao acontecimento e numa reação espontânea lembrei-me dos objetos de cura simbólica do performer Beuys. Não tomei essa ação como terapêutica, mas ao considerar que a cura quem faz num processo de

autoconhecimento é a pessoa que está a conhecer-se e que os objetos são apenas mediações para esse processo – bem como me lembrar das proposições de experiência estética como ato terapêutico de Lygia Clark, o contato com memórias afetivas contidas no corpo, o choro compartilhado –, coloco em dúvida essa questão. Seria possível a cura num processo de performance artivista? Não tenho essas respostas, mas o processo da pesquisa levantou essas questões.

Posteriormente foi proposto que os estudantes criassem uma instalação com esses objetos em alguma janela de casa. Essa proposição foi inspirada nos "Parangolés" de Hélio Oiticica[178]. Chamado de "totalidade-obra" pelo artista apresenta uma mistura de cores tecidos, estandartes, bandeiras, palavras, danças, estruturas, fotografias, elaboradas por camadas de panos coloridos que se põem em ação pelo movimento que ocorre no contato e na dança da/o participantes que a veste e incorpora, e assim sua estrutura é revelada.

> […] Posterior aos *Bólides* – recipientes com pigmento para serem manuseados, criados em 1963-, os Parangolés ampliam a participação do público a medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo que pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte de âmbito intelectual e racional para a esfera da criação, da participação. […] O Parangolé expressa inconformismo – alguns levam frases como "ESTOU POSSUÍDO" ou "INCORPORO A REVOLTA" – e é um "estandarte da anti-lamúria", revelando a cumplicidade do artista com os que vivem à margem da sociedade. (PARANGOLÉ, Itaú Cultural de Arte, n. p., 2021, itálico do autor)

Junto com essa instalação intitulada *Parangolés nas Janelas* era para criar um manifesto com o tema: "Eu incorporo a Revolta", também inspirado em Hélio Oiticica. Cada estudante criou a sua instalação, apresentou aos colegas e tirou uma foto-instalação.

---

[178] O artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) criou "Parangolés" no final de 1960, junto com a comunidade da escolar de samba Estação Primeira da Mangueira (RJ). PARANGOLÉ. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. SP: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole.
Acesso em: 25 ago. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Figuras 84, 85, 86 - Foto-instalação: Parangolés nas janelas: objetos afetivos da arqueologia pessoal.

Fonte: Fotos de arquivo pessoal.

Após esse trabalho “individual”, fiz a segunda pergunta: “Como provocar a participação pelas janelas virtuais a partir dessa instalação e objetos?”. Discutimos sobre os conceitos de Estética Relacional com os estudantes e problematizamos sobre a intencionalidade política implícita ou não nos jogos relacionais propostos a

partir de exemplos colocados por Nicolas Bourriaud (2009) e Claire Bishop (2016), bem como exemplos de artes relacionais trazidas pelos estudantes para discussão em aula.

A partir da pergunta “como criar jogos de estética relacional no meio virtual?”, foi proposto o desafio de sua resposta. Iniciei aplicando alguns jogos, os quais deveriam estabelecer relações entre colegas pela janela da câmera do computador ou celular, com o olhar e a troca e contaminação pelo movimento, interagir, respirar, juntas/os.

Como o objetivo era a realização de performance artivista, não bastava a relação em si, era importante a busca por uma participação democrática com todas as pessoas presentes, bem como um direcionamento para que dessas relações houvesse reflexão crítica sobre contexto social e emancipação. Então o segundo desafio apareceu: criação de performance relacional contendo uma intencionalidade política específica. O artivismo hoje se sustenta a partir das relações e da participação das pessoas e com as buscas e tentativas de novas maneiras de fazer juntos.

A partir dessas discussões e jogos, retomamos as foto-instalações *Parangolés na Janela de Casa*, solicitei que se organizassem por grupos de afinidade em relação a suas instalações. Propus um desafio o qual consistiu em que os grupos criassem um jogo-performativo-manifesto no meio remoto, cuja frase provocadora, no intuito de colocar um dispositivo político como provocação, seria: “Eu incorporo a Revolta”, inspirada no trabalho relacional de Hélio Oiticica. O que nos inspirou do Parangolé de Oiticica era a sua intenção de que o público deixe de ser público espectador e passe a participar na atividade criadora. O que era necessário vestir, além do jogo, era essa nova forma, esse dispositivo que eram as janelas, (virtuais) eu incorporo a revolta por meio da máquina.

> O *Parangolé* não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrario, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in(corpo) ração. (OITICICA apud FREITAS, 2013, p. 275, itálico do autor)

Essa foi a inspiração para o desafio vivenciado pela turma em criar seu

manifesto coletivo e ao mesmo tempo um jogo cuja intenção foi a sua construção em processo com as pessoas que o jogassem através de propostas diversas de participação. E exatamente neste lugar, estaria a experiência pedagógica na qual todas/os que estão na sala (virtual) se vêem jogar, criar e refletir sobre assuntos insurgentes e como eles são resolvidos, discutidos e pensados por todas/os. Ademais, essa proposição para que se organizem, discutam e criem coletivamente é uma ação artivista e pedagógica, pois proporciona intensa troca e discussão, na qual lidam com consenso e dissenso durante o fazer. O surgimento de antagonismos é acolhido e não recalcado, pois se propormos um fazer coletivo e democrático, as diferenças aparecem, pois todas as subjetividades podem ser contempladas e acolhidas. Num primeiro momento os pequenos grupos por afinidades criaram seus manifestos e respectivos jogos relacionais, aplicaram aos colegas e depois, se articularam para transformar esses diversos manifestos em apenas um jogo-performance. Após a prática desses jogos-manifestos entre os colegas da turma, que consistiu em cada pequeno grupo apresentar seu manifesto e aplicar o jogo para outro, se organizaram e foi criado um programa. A performance intitulou-se *Parangolés nas janelas: eu incorporo a Revolta*. Após uma segunda vivência do jogo entre eles, foi aberta a pessoas de fora da turma, convidadas por redes sociais e WhatsApp. Conforme dito anteriormente os programas de performances realizam práticas com grupo de alunos por meio de uma pedagogia relacional. As performances são provocações que implicam em tomadas de posições no aqui e agora. Esse posicionamento é um ato político (FABIÃO, 2009). Esse jogo de performance artivista promove uma experiência através dos quais os conteúdos que surgem do fazer coletivo são elaborados. Não há questões políticas diretas, mas a intencionalidade de que a performance contemple questões políticas e sociais está no dispositivo escolhido, no caso desse programa, a proposta temática “Eu incorporo a Revolta”, que foi lançada junto com a proposta da criação do jogo-manifesto.

O jogo-manifesto consistiu no seguinte formato: a turma se organizou em 6 grupos de 3 ou 4 pessoas, realizando 6 jogos e 7 manifestos. As propostas dos jogos tinham como objetivo a intenção de que as vozes das pessoas presentes nas janelas virtuais/ participantes fossem incorporadas no próprio jogo. O processo desse jogo performativo foi criado, realizado e transformado durante três quintas-

feiras, no horário das aulas de performance com a turma.

Como recorte para esta tese, relato a performance do último dia, 8 de junho de 2021. Os estudantes criaram um folder para ser compartilhado nas redes sociais e WhatsApp e convidaram o público de fora da turma.

Figura 87 - Folder do jogo-performance.

Fonte: Arquivo pessoal.

No jogo eram apresentados manifestos e junto com ou após cada um deles um jogo que buscava interação de todos participantes.

O primeiro manifesto começou a ser dito depois que todas/os participantes tinham entrado na sala, recebido as boas-vindas e aberto suas janelas virtuais:

Quietude, silêncio, reticência, quietação: por opção ou por imposição.

Calada, calmaria, segredo, mude: Não tem mais lugar. Não tem mais vez.

Fale, Fale. Não se cale.
A boca é tua. O mundo é teu. Você tem o dever de participar.
Fale, Fale. Não se cale.
Quantas vozes terão que ser silenciadas pra que você entenda a importância da tua?

Quietude, silêncio, reticência, quietação: por opção ou por imposição.
Calada, calmaria, segredo, mude: Não tem mais lugar. Não tem mais vez.

O protesto vira prosa
O meme militante sai da moda
Ir à rua, pintar a cara, agitar bandeiras
Não é que eu não acredite nessa revolução
Você quer mudar o mundo e não recolhe o papel do chão
Gritar palavras de ordem todo mundo quer
Mas olhar para dentro de si, nem um minuto sequer

Tu reclama, julga, aponta, comenta
Ou agradece, compreende, acolhe, ampara
Parece papo crítico, mas por que tanta raiva no coração
Eu opto pela compaixão
A Revolução começa em mim
A Reforma íntima é como uma pequena muda de planta
E pra mim, só assim, funcionará a militância

O amor é nossa essência, consciência
O corpo humano seu lar
Mente mecanismo, robotização

Para se conectar, o ar
Respira, concentra
Sinta a sutileza do seu ser
Nada mais existe, além da riqueza de se viver.

Após a fala do manifesto, uma estudante conduziu um exercício de meditação e fez um convite à escuta, no qual todas/os deveriam sentar, relaxar e respirar juntas/os. Mergulhar no silêncio, sentir o corpo e a presença. Termina dizendo: “Quietude, silêncio, reticências...”.

O primeiro grupo apresentou um manifesto cuja performer pintando o rosto com tintas coloridas que chamava o público a participar com a frase repetitiva “Fale, fale, não se cale” e o jogo proposto levava a todes participantes para o lugar da presença, preparando-os a estarem presentes no aqui e agora (nas telas e janelas

virtuais ligadas ao mesmo tempo) e o trabalho com a escuta, que através da meditação convidava a silenciar-se para ouvir-se e ouvir a/o outra/o.

Após, houve o jogo da troca, realizado pelo segundo grupo, as pessoas participantes experimentavam um contato consigo mesmas ao selecionar e escolher o objeto pessoal para compartilhar um pouco de sua história com as/os demais através do objeto. Havia uma exposição, uma escuta e uma troca afetiva realizada depois da apresentação de *Manifesto convite à troca*:

Antes de trocarmos, entendamos, pois, o que vem a ser a troca

...do verbo transitivo direto ***substituir***

E por semelhança: Preferir, transacionar, definir, eleger, escolher, optar, favorecer.

Preferir isto OU aquilo e porque não isto E aquilo Transacionar entre diferentes coisas que você ainda não conhece Definir quem você é Eleger um momento que te traz um sorriso ao rosto. Escolher o que te faz bem Optar por quem deve estar próximo a você. Favorecer a vida, o amor, a liberdade ASSIM... Troquemos distâncias por abraços e Lágrimas por alegrias

Troquemos o vazio de nossas casas pela presença (ainda que virtual)

Nos permitamos receber amor e cuidado

Compartilhemos nossos medos, angústias e também as coisas boas Troquemos de roupa mil vezes

Troquemos de perfumes, de músicas, de livros... de canal. Lembremos do cheiro das flores, da terra molhada, daquele bom e velho livro. Troquemos nossas máscaras por narizes de palhaço. Protestemos (mas sem o nariz de palhaço).

Troquemos de presidente

Trocar não é esquecer... não é deixar para trás... (a não ser que te faça mal, daí você esquece mesmo)

Trocar é se permitir experimentar o novo ou ainda ressignificar aquilo que é antigo

Sem esquecer de Joãos, Marias, Pedros… Sem esquecer de tios, tias, avós, pais, mães. Sem esquecer de tantos amigos. Sem esquecer jamais de mais de 4 milhões de pessoas pelo mundo que não poderão mais trocar.

Mas que estarão presentes em nossas memórias... e que essas memórias também possam ser compartilhadas...

Nossas palavras de revolta hoje se tornam palavras de afeto, de acolhimento de amor e principalmente de arte.

Para o jogo deste manifesto foi solicitado que as/os participantes caminhassem pelo espaço de casa, observando o que há à sua volta, permitindo-se sentir os cheiros, sons, texturas e intensidade deste ambiente. Em seguida, pegassem um objeto e se relacionasse com ele, explorando possibilidades e aos poucos, atribuindo a ele um novo significado e uma outra função, brincando com as tantas possibilidades que este objeto traz. Feito isto, todos os participantes foram orientados a retornarem à frente de sua tela e cada um mostrar seu objeto e apresentá-lo, enquanto os demais deveriam escrever no papel frases como: "EU TROCO" ou "EU NÃO TROCO", Após mostrar o objeto, a pessoa que apresentou escolhe alguém que quis trocar, esse se apresenta e assim o jogo segue até que todos apresentem seu objeto. Nesse jogo, a aprendizagem se dá por meio da troca, em que não é trocado apenas objeto, mas a história pessoal e afetiva que é contada.

Logo após entrou o *Manifesto pela vida* criado a partir das falas das/os participantes e relatos de suas vidas a partir de uma pergunta "o que aconteceu de bom com você na pandemia?". Esse grupo iniciou chamando para participar do jogo e solicitando cinco voluntários. Pedindo para que as/os participantes voluntários colocassem a máscara protetora de covid que usavam no dia a dia durante a pandemia e que os demais, a princípio, desligassem a câmera e assistissem. Após isso voluntários se colocaram a postos e começou o Manifesto: Uma performer propositora do jogo balançou seu chocalho:

Dias sombrios...
Não lhe parece que estamos sendo vigiados o tempo todo?
Não lhe parece que a nossa vida está presa dentro de um vidro de álcool gel?
O perigo está no sopro do ar...
Esse mesmo ar que insiste em faltar para tantos...
Já não se pode caminhar com o rosto nu ao vento...
Dias de mortes...
Mas a vida insiste em ser vivida...
A vida insiste em ser vivida...

Um dos performers propositores, que estava em uma das telas, tira a máscara e diz que estamos vivendo um momento caótico e carregamos uma bagagem da vida, e ela é feita de momentos ruins, mas também se faz de momentos bons e a gente está aí, fixado em viver essa coisa caótica, e dar ênfase aos momentos ruins e deixar os bons passar como um rascunho, não dando tanta importância. E então faz um convite a todas/os para olhar para as coisas boas que

aconteceram durante a pandemia e nos conta a sua história da pandemia, que voltou a morar com seus pais que havia deixado há 10 anos e relatar seu dia a dia com eles, hoje, senhores de idade. Depois, chamou outro voluntário para que contasse a sua história de coisas boas na pandemia e assim sucessivamente. Após todos falarem de suas histórias, o manifesto foi composto por palavras chaves faladas selecionadas/anotadas por uma integrante desse grupo. Essa performer propositora toca seu chocalho e diz o manifesto composto pelas palavras ditas por todas/os as/os presentes: data (08/06/21) manifesto do último dia foi o seguinte:

Eu voltei. Eu abracei meu eu antigo. Eu voltei a morar com minha família. A conexão com meus pais é muito diferente. Eu me pego dançando com minha mãe na sala. Eu fui tio avô. Eu consegui ajudar algumas pessoas na comunidade. Eu sempre tive que trabalhar muito, desde que minha filha nasceu, eu não consegui acompanhar ela crescer, e como eu estou trabalhando em casa e hoje ela não amanheceu bem, eu pude levar café para ela na cama, eu gosto de fazer bolo. A gente canta e dança, sem música mesmo. Tenho feito boas leituras. Aconteceram muitas coisas boas. Eu consegui me dedicar mais para as minhas composições. Voltei a fazer cursos de músicas, improvisação, importante voltar a minha posição de aluno. Consegui ficar mais com meu pai e minha com minha família, voltar às raízes, momento de se autoavaliar, ver as coisas que são realmente importantes. É difícil falar dessa quarentena, minhas defesas são mais baixas, eu tive que me afastar, é difícil, se afastar de quem se ama. Eu não quero acreditar num mundo novo, nisso que chamam de "novo normal", não quero novo normal, eu quero voltar a trabalhar, sinto falta do meu trabalho. Tem um lado positivo, eu estou estudando, faço reuniões com amigos, esperando o tempo passar, estou reiniciando um negócio novo esta semana, agora eu vou começar outra vez. Em meio a esta loucura toda, aconteceram algumas coisas boas, montamos um ateliê de serigrafia, uma coisa maravilhosa foi o nascimento do meu sobrinho. Estou me protegendo, me cuidando. Eu tenho cozinhado muito, inspirada pela minha mãe, mineira e ensinei meu marido. Tenho feito Frances. Minha sobrinha e afilhada está chegando. Levando a arte para o povo da maneira que posso levar. Consegui ver o mundo de uma outra ótica. Conheci uma pessoa muito especial. Voltei a praticar esporte. A ficar mais com minha família. A fazer artesanato. Tenho novos projetos. Essa pandemia foi um meio que uniu muito mais as pessoas. Minha descoberta como ser humano que me deixou muito triste, eu sei que tem muita empatia, mas às vezes o ser humano é às vezes muito egoísta. Eu vi coisas boas, formou uma rede de fortalecimento. Foram coisinhas que me trouxeram de volta, um pouco de vida. Esse ano eu descobri que estava esperando um bebê. Me trouxe muita, muita força. São dois corações pulsando. Essa foi minha alegria, de uma força maior, um filho... Como se fossem várias chaves se abrindo dentro de você. Eis a vida!

Esse grupo é parte da turma que se mostrou interessada em trabalhar aspectos mais leves no campo do autocuidado através da arte. As/os participantes relataram aspectos que consideraram experiências "boas" durante a pandemia, porém, por ser uma narrativa subjetiva, ao narrar suas vidas em contexto individual, acabam por serem reveladas contradições sociais implícitas na vida de muitas

pessoas, como por exemplo: uma das participantes, com idade em torno de 40 anos, relata que o bom da pandemia foi ter tido mais tempo para passar com sua filha, já que desde muito nova teve que trabalhar muito e deixar sua filha com a avó ou em creches e escolas. Esse relato revela a realidade de muitas mulheres, mães, professoras brasileiras, como é o caso da relatante. A partir de sua história, como protagonista, ela também é testemunha de muitas, de uma desvalorização pelo trabalho das/os professoras/es, baixa qualidade de vida e baixos salários o que faz com que muitas delas, para poder sustentar a casa e os filhos, trabalharem 40 ou até 60 horas semanais.

Mesmo que haja a escolha por um recorte de "aspectos positivos" o contexto a qual o relato está inserido acaba por revelar contradições implícitas na nossa sociedade desigual, capitalista e machista. Essa contradição pode ser usada para uma abordagem pedagógica, pois ouvir os relatos das pessoas através de falas afetivas pode possibilitar a construção do conhecimento da realidade do outro por meio da escuta sensível. Como por exemplo, quando em seguida dessa fala sobre o trabalho da mulher professora, outro participante traz um relato sobre trabalho e desemprego, ou melhor, o fato de ficar "desempregado" durante a pandemia fez com que "voltasse a estudar", o bom da pandemia.

O próximo manifesto é lido pelo grupo. Ele pergunta sobre "E a arte?"

A arte diverte, denuncia, informa, educa. Hoje nós convidamos vocês a pensar na leveza da arte. Em meio ao caos que vivemos, é na arte que as pessoas buscam uma fuga para tornar a vida ao menos suportável.

Nós, artistas, vistos como vagabundos, recebemos a missão de transformar nossos sentimentos, bons ou ruins, em inspiração. Nós expomos a verdade ao mundo, mas também transportamos as pessoas para outro mundo.

A história da arte está ligada à história da humanidade. Nós que lutamos para transformar o mundo, também oferecemos a válvula de escape para mentes exaustas. E se a nós mesmos foge a inspiração, então que nossa dor vire poesia.

Poesia essa que encanta, emociona e faz pensar num mundo melhor, em um mundo justo. Hoje, olhamos pelas nossas janelas embaçadas pelo frio sonhando com um amanhã lá fora, um amanhã aquecido pelo sol e embalado pelo vento que anuncia a chuva.

O que seria de nós sem a arte? Onde você estaria sem a arte? O que seria do mundo sem a arte? Dor. Sem arte haveria apenas dor. A arte está onde muitos não veem. Está nos muros, está no som, está nas telas, está nas ruas, nos livros e no sopro de felicidade que embala as

pessoas todos os dias. A arte acorda pessoas pela manhã e embala sonhos enquanto muitos dormem.

Arte não morreu e nem vai morrer, pois é feita de pessoas resistentes. Pessoas que lutam dia após dia pelo direito de existir, pelo direito de ser. A arte salva vidas. Quantas vezes a arte já salvou a sua vida hoje? Quantas vezes ainda vai salvar? O mundo não existiria sem a arte.

Dentro da garganta de cada um de nós há um grito reprimido, um sentimento oculto, algo que nos impulsiona e grita. Um nó que não se desfaz. Algo na ponta da língua. Um devaneio. A arte tem disso: denúncia, revolta, insurgência, subversão. Ela ocupa espaços, transforma corpos acomodados em corpos que lutam e se tornam presente preenchendo de sentido a luta de tantos e tantas.

Esse manifesto fala sobre a leveza da arte para transformar nossa vida em algo suportável e nossa dor em poesia. Esse questionamento e discussão acompanhou todo o processo de reflexão da disciplina, quando realizávamos discussões sobre artivismo e a função da arte. Alguns estudantes comentaram sobre medo da performance, pois achavam uma arte "geradora de gatilhos", por outro lado uma estudante se posicionou dizendo: "não é pela 'performance' que aparecem gatilhos, mas aparecem coisas que não estão bem porque estamos entrando em contato com o que estamos vivendo no momento, que não está bem." (Estudante D).

Essa prática da pedagogia da performance artivista, justamente por ser artivista, possui intencionalidade política e prática, um modo de fazer democrático que acolhe o dissenso e as contradições (BISHOP, 2016) ao invés de recalcá-los. Sendo assim, nessa proposta para a criação de uma performance jogo-manifesto coletivo, apareceram contradições implícitas nas diferenças dos pensamentos e crenças dos integrantes da turma. Enquanto alguns estudantes queriam trabalhar com a leveza da arte e os bons afetos, porque o mundo pandêmico "está muito pesado", outros estudantes queriam realizar performances de protestos e trabalhar com intuito de ruptura e luta contra injustiça e opressão de forma direta. Conforme podemos observar no Manifesto *Eu incorporo a Revolta*, do outro grupo, a seguir:

(ESTUDANTE D) – Rebeldia sem causa ainda é rebeldia?
(ESTUDANTE E) – Rebeldia sem causa ainda é rebeldia?
(ESTUDANTE F) – Rebeldia sem causa ainda é rebeldia?
(ESTUDANTE D) – Uma causa sem rebeldia ainda é uma causa?
(ESTUDANTE E) – Rebeldia sem causa ainda é rebeldia?

(ESTUDANTE F) – Uma causa sem rebeldia ainda é uma causa?
(TODES) – Eu incorporo a revolta de todos os rebeldes ditos sem causa. Eu incorporo a revolta da adolescência, a revolta das meninas e das mulheres.
(ESTUDANTE D) – Não queremos sentar de pernas fechadas, queremos respeito com o corpo das crianças, adolescentes, mulheres.
(ESTUDANTE F) – Das gays, lésbicas, bis, trans, travestis, queers, intersexos, assexuais
(ESTUDANTE E) – Não queremos ser escravas de um sistema no qual nosso corpo não nos pertence e é objetivado para servir a uma lógica excludente e desigual.
(ESTUDANTE D) – Neste momento eu incorporo a revolta de todos os artistas que a insegurança financeira e a necessidades de subsistência desmotivou.
(ESTUDANTE F) – Ser artista é muito mais do que estar na grande mídia.
(ESTUDANTE E) – Ser artista nesse país é resistência.
(ESTUDANTE D) – Ser artista neste país teimosia.
(TODES) - Me diga o que fazer e eu farei o contrário. Debaixo do seu nariz eu plantarei a semente que te destruirá. Erva daninha. Neste momento eu incorporo a revolta das famílias desfalcadas pelo descaso deste desgoverno.
(ESTUDANTE D) – Eu convoco as meninas que ficaram sem pais, As mulheres que perderam seus companheiros e companheiras.
(ESTUDANTE E) – As mães que ficaram sem seus filhos e filhas para virem conosco gritar:
(TODES) – CHEGA!! QUEREMOS VACINA, QUEREMOS COMIDA E QUEREMOS EDUCAÇÃO!

Nesse manifesto, o grupo provoca e denuncia, chama para participar não apenas com palavras, mas após falar o manifesto, traz um trabalho de fala e escuta corporal, através do jogo da mímica. Neste jogo foi solicitado que uma pessoa se voluntariasse para jogar. A pessoa (participante) escolheria uma palavra que achasse que resumia tudo o que foi falado no manifesto. A instrução era a de que a pessoa não pudesse falar a palavra, mas fazer uma mímica desta palavra e as outras pessoas adivinhariam. O voluntário fez a mímica e depois de várias tentativas, acertaram a palavra “Deus”. Depois, a instrução foi a de que todas as pessoas deveriam internalizar a palavra para depois a expressarem fisicamente. Foi feito um convite para todas/os conectarem as câmeras, “o espelho que a gente se vê e vê o outro” e assim, “estaríamos todos conectados num acordo coletivo”. A instrução era a de que todas/os se movimentassem, jogando com espelhamento, embaralhando as formas, chegando a confundir se estávamos reproduzindo ou conduzindo o movimento. Através das câmeras esse jogo foi uma brincadeira entre criar o movimento a partir das nossas referências, reproduzir o movimento que estávamos vendo as/os colegas, fazê-lo e modificá-lo.

Foi perceptível nesse jogo o aspecto pedagógico que se dá quando as/os participantes observam os outros fazerem os movimentos, contagiam-se com eles e os incorporam para compreendê-los sensivelmente no corpo. Os participantes

incorporam “a troca”, o ato de trocar, como nos *Parangolés*, quando todas as pessoas participam e, neste momento, ao jogar, criam jogos com o corpo e inclusive com as janelas virtuais, ferramenta disponível no momento para que houvesse a troca. Essa troca, que até então ocorreu com palavras nos outros jogos, foi realizada fisicamente por contágio. A aprendizagem acontece por meio do sensível, do movimento do corpo e a partir dessa contaminação aparecem pontos de vistas diversos sobre o mesmo assunto vivenciados pelo corpo.

Inspirada/os na estética da participação de Claire Bishop (2016), nessa prática relacional com intencionalidade política, buscamos uma efetiva participação democrática por meio do convite às pessoas participantes que não se restringem à comunidade de sujeitos espectadores que têm algo em comum, como por exemplo, apenas às pessoas que fazem parte da classe artística. Segundo a autora, interessam as práticas que sustentam a contradição entre a autonomia e a intervenção social. Sem que o estético e o sociopolítico se submetam à ética ou a seus efeitos sociais. O mais importante é que elas mantêm seu potencial de antagonismo e assim, as relações de atrito e os dissensos são sustentados ao invés de camuflados.

> As tarefas que se colocam diante de nós atualmente são analisar como a arte contemporânea se dirige ao observador e avaliar a qualidade das relações com o público que ela produz: a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho”. (BISHOP apud JUNG, 2018, p. 50)

Diferentes percepções sobre a mesma coisa são mostradas, por exemplo, na imagem Deus, palavra sugerida por um participante para fazer o exercício da mímica. As/os colegas iniciavam imitando o gesto de colocar as mãos com as palmas uma contra a outra como prece e depois para cima, mexendo e virando um gesto em que os punhos ficam entrecruzados com as duas mãos fechadas para cima do corpo, depois cabeça voltada para cima, olhos abertos, abrindo os braços até em cima com eles abertos e soltos no ar, os braços se fecham com movimentos fluidos das mãos, transformando-se no balançar da cabeça para frente e para baixo ao som da música etc. Cada indivíduo fará a sua leitura, porém, alguns símbolos e gestos significam a mesma coisa para determinada cultura e comunidade, neste caso é possível surgir uma imagem de crítica social, ou denúncia, a qual surge a

partir de uma movimentação coletiva, da observação do outro e a incorporação em seu próprio corpo.

É explícita a intenção do grupo em provocar reflexão crítica e emancipação. Sendo assim, para que o jogo fosse feito de maneira crítica e reflexiva, o grupo escolheu um dispositivo para iniciar dar continuidade a ação no segundo momento, após a mímica da palavra escolhida "Deus". Rapidamente escolheram uma música para tocar durante o exercício "Jogo do espelho". A escolha pelo estilo *heavy metal,* que questiona a existência de Deus, "*God is dead*?" de Black Sabbath (2013)[179], serviu como estímulo e dispositivo para a reflexão crítica da palavra. Sem esse dispositivo – um posicionamento político da/o performer-professor/a-propositor/a – o exercício poderia ir para qualquer lugar acrítico e inocente.

A crítica foi bastante perceptível através dos gestos durante o jogo, como por exemplo, levantar a mão em prece que se transformou num aparente açoite. O teatro imagem de Augusto Boal trabalha com a transformação de uma imagem real de opressão na imagem ideal, mas para chegar nela é preciso experimentar imagens de transição. Há forte semelhança desse jogo com essa técnica do teatro do oprimido, pois com o espelhamento e o contágio com o outro há uma leitura das imagens em constante transformação, em que cada participante cria sua imagem e revelando sua percepção sobre a imagem anterior.

Foi solicitado que todas/os silenciassem para ouvir o *Manifesto Ideologia*. Um dos estudantes que é trans, tirando sua blusa, disse o manifesto:

Já tive vários nomes, agora me chamam ideologia.
Sou proibido de entrar nas escolas a noite, ou de dia
Eu fui algemado, acorrentado, condenado, culpado
Só por existir
Enquanto isso no meu quarto eu era esganado pelo espelho a refletir
Por isso eu sou quem sou e eu já cansei de ter que dar explicação
Eu sou quem sou INDEPENDENTE da tua compreensão
Brasil, país que mais mata pessoas trans no mundo
São mais de 200 mortes em um ano.
Fechar as portas, nos virar as costas, não é para ser cogitação
Aceitar e respeitar as diferenças é o primeiro passo para a evolução.

Da mesma forma que o estudante ligou a câmera e entrou, desligou e saiu. Em seguida entrou o outro grupo com o *Manifesto Um não, não dito*:

[179] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OhhOU5FUPBE. Acesso em: 10 maio 2022.

Não deixe o medo de lutar impedir que você lute, não se sufoque, você não é o seu passado.

As negativas que deixou de dar, os fatos que não pôde evitar, que não conseguiu evitar. Para o que não se deve deixar de dizer não? Você pode dizer não? Você tem coragem para dizer não?

Não se permita perder para as algemas que colocaram em você, a sua liberdade vale mais do que um sim, vale mais do que um não, não dito.

A falta de ar iminente pelo ar que não se pode mais respirar, a falta de justiça pelos olhos que não estão mais vendados e que sempre olham para o mesmo lado da balança. Olhe para as suas mãos, são as suas malas que você carrega, ou as malas que formar entregues a você durante a sua caminhada para que outros não mais a levassem? Por que você não recusou a bagagem que não te pertence? A sua leveza vale mais do que um sim, vale mais do que um não, não dito.

Nascemos predestinados a dizer sim às roupas, ao gênero, ao futuro, ao destino, a vida cíclica foi-nos foi imposta. Nascer, crescer, trabalhar, casar, morrer. E se nesse meio do caminho um não fosse colocado? Você estaria onde está hoje se tivesse dito não? Você gostaria de ter dito não? A coragem de dizer não é sobre saber quando ele não precisa ser dito.

Após dizer o manifesto, um dos integrantes do grupo convidou a todas/os a participar do jogo e solicitou que pegassem um papel e uma caneta e escrevessem um "não que já disse ou que gostaria de dizer e não disse". Depois, foi solicitado que falassem, ou que mostrassem a palavra ou frase escrita sobre o seu não, dito ou não dito. E assim, os participantes falaram os seus nãos:

- Não à depressão. Não ao relacionamento abusivo e não ao preconceito. E você?.

- Eu digo não à Covid-19.

- Eu digo não à violência doméstica.

- Eu digo não à tristeza. Não à desistência.

- Eu digo não a todo tipo de abuso.

- Eu digo não à cloroquina.

- Eu digo não ao racismo, ao preconceito, à transfobia, à homofobia, ao machismo.

- Não ao feminicídio.

- Não à opressão.

- Não a esse governo genocida.

- Não à falta de empatia. Não à alienação. Não ao egoísmo.

- Não a me sabotar, não às pessoas que tentam fazer eu acreditar numa verdade que não existe.

- Eu digo não ao maltrato aos animais.

- Eu digo não a Bolsonaro.

- Ele não!

- Não à maioridade penal. Mostrou um papel escrito: "não tenho idade".

- Não à indiferença. Não ao vazio.

Uma performer-propositora solicitou que escrevessem no papel "um Não bem grande" em cima de onde tinham escritos os motivos, para depois mostrar todos ao mesmo tempo pelas janelas virtuais. E perguntou se alguém teria alguma história de um não que gostaria de compartilhar? Sobre um não que disse e que não se arrepende de ter dito ou sobre um não que não conseguiu dizer. Seguem alguns relatos:

"*- Eu disse não para a minha família, meus irmãos e pais, durante a pandemia, porque eles não entendem que o vírus se espalha".*

"- Eu disse não à minha faculdade, não a completei para viver da arte. Pois era sobre imposições que eu fizesse o curso que iniciei, disse não a minha faculdade de administração para viver de música há mais de 15 anos. Esse 'não' foi difícil na minha vida. E outro não recente é um relacionamento abusivo, algo que e vivi e foi muito dolorido. Eu digo não ao desrespeito. E não ao relacionamento abusivo".

"- Eu queria falar de um não que eu não podia ter dito durante a pandemia. Desde o começo da pandemia que eu trabalho na linha de frente, dentro de uma UTI, dentro de uma enfermaria, num hospital vendo todas essas histórias que vocês só vêem na TV. Eu vejo ao vivo, passando por elas, sofrendo, chorando e sorrindo quando um paciente tem resultado positivo. A grande maioria de nós da área da saúde não disse esse não, a gente teve coragem e foi à luta porque a gente sabia desde o começo, desde que a gente se formou, a gente sabia que esse não não podia dizer, tinha que ficar guardado, a gente tinha que estar lá, até hoje e até quando devermos estar".

Enquanto os nãos iam sendo ditos, alguns participantes escreviam esses "nãos" em forma de *hashtags* no chat. Após a última fala, as pessoas agradeceram aos profissionais de saúde, "obrigada pela coragem". Precisamos todas/os lutar para que mais nenhuma vida seja perdida. Todas as vidas importam, não são apenas números. E agradeceram a presença de todas/os, pelo sim e por participar dos jogos. Fim do jogo.

Nesse último jogo a partir do *Manifesto do não*, é possível realizar exercício de autoconsciência, já que as pessoas refletem sobre si e fazem uma revisão de momentos da sua vida, dos seus sins e nãos. Devido o estímulo do jogo, também é exercitado a coragem de dizer não, operando no campo do poder da inoperosidade (AGAMBEM) e da desodediência civil (THOREAU)[180] e, posteriormente abordada pelos participantes a conduta de vida como responsabilidade e posicionamento político.

A proposição desse "jogo-manifesto do não" consistia em que as pessoas participassem fazendo relatos sobre suas vidas particulares durante o período de pandemia. Contudo, foi possível observar, como pano de fundo desses relatos pessoais, aspectos sobre questões políticas e sociais mais amplas porque vivemos em contexto social. Como por exemplo, uma das participantes, ao narrar sobre sua vida durante a pandemia, nos contou que é médica e trabalha na linha de frente do Covid-19, abrindo espaço para que surgissem outros elementos intrínsecos a questões políticas. Por exemplo, quando no jogo do "não", disse "Não à cloroquina" e relatou o desespero e cansaço que muitos médicos passam, a sua frustração em relação ao uso de medicamentos indevidos como cloroquina, o negacionismo e a responsabilidade das pessoas e principalmente dos governantes frente a tantas mortes por falta de vacina e cuidados. Da fala sobre a situação precária do sistema de saúde no Brasil, desenrolou-se o tema *fake news* quando, novamente no jogo do "não", um dos participantes disse "não às pessoas que tentam fazer eu acreditar numa verdade que não existe". Surgiu a crítica ao analfabetismo político, educação, arte, por que fazer teatro e arte no Brasil.

Após final do processo solicitei que organizassem um *feedback* por escrito, esses textos revelam o aspecto pedagógico sobre a experiência e de como a prática artivista *Parangolés na Janela* operou politicamente. Surgiram, dessa troca

[180] Ambos os conceitos de Agamben e Thoreau explicitados no capítulo anterior.

democrática de compartilhamento de histórias, temas políticos e contradições desveladas devido às narrativas.

Avaliação: Questões:

PROCESSO:

1. *Para você, como foi o processo da disciplina Estudos da Performance? Quais as dificuldades?*
2. *Você sentiu alguma transformação ou mudança de percepção nesse processo? Se sim, em relação ao quê?*
3. *Quais exercícios práticos realizados durante as aulas ou como tarefa que mais gostou? Por quê?*
4. *Conseguiu criar rupturas dos rituais cotidianos? Quais? Como?*

EM RELAÇÃO O JOGO-PERFORMANCE PARANGOLÉS NA JANELA:

1. *Qual a relação dessa aula-performance com o ARTIVISMO?*
2. *A ação "Parangolés nas janelas" foi uma ação política? Por quê?*
3. *Você acha que foi possível realizar o que propusemos com os jogos-manifestos? Sim? Não? O que deixou a desejar? O que funcionou?*
4. *Para você, essa vivência aberta à participação torna possível a transformação de alguma coisa?*
5. *A ação realizada no Google Meet "Parangolés na janela" foi pedagógica? Por quê? Se sim, quais os elementos que a tornam pedagógica? Como ele operou? Descreva algum(uns) momento(s) em que foi perceptível essa relação.*

6. Você esteve engajadx no jogo? E no processo?

7. Para você, com suas palavras: o que é artivismo? O que é performance?

Comente o que mais quiser, se quiser.

Alguns trechos do *feedback* entregue por escrito sobre a experiência e o artivismo no meio remoto:

ESTUDANTE G: *A criação dos manifestos foi para expressar a revolta, penso que revoltar-se é artivismo. Revoltar-se e "contaminar" as pessoas com essa revolta também é artivismo. Temos motivos de sobra para expressar essas questões, pois estamos vivendo numa constante ameaça à democracia. Trazer isso para o espaço virtual também tem relação, pois o artivismo quebra com lugares convencionais onde a arte "deveria estar" e por fim a participação de pessoas fora do meio artístico tanto nos jogos como assistindo a performance em si. [...] A ação "Parangolés nas janelas", só pelo fato dessa ação existir apesar de todas as dificuldades, pra mim já é uma ação política e de resistência. As temáticas também são políticas: revolta com relação à pandemia, a questão de dizer não, as maneiras de enfrentar a pandemia, arte como forma de sobrevivência são temas atuais, necessários de serem trazidos e debatidos/ performados.*

ESTUDANTE E: *A estética relacional se revelou para mim uma grande esperança para a arte. O tecnovívio por sua vez se revelou uma grande ferramenta para proporcionar experiências relacionais de forma remota.*

[...] Nosso jogo-performance se encaixaria perfeitamente na frase de Ricardo Rosas, 2005: "não é o estético como fim, mas sobretudo como meio". E, se transpusermos a ideia de espaço físico (cidade) para o atual emergente espaço virtual (tecnovívio), temos a combinação de imaginação (capacidade de "visualizar diferentes ordens sociais para trazê-las à nossa existência"), cidade ("um conjunto de processos históricos em exposição"), e jogo ("o jogo manipula certas imagens para modificar a realidade e expressar a vida na invenção de um outro mundo"), combinação esta característica de processos artivistas. Para realização deste jogo nos permitimos a "imaginação de um novo espaço social" e nos utilizamos do jogo

para modificar nossa realidade através da tecnologia. [...] Pude viver e entender que o conhecimento de realidades diferentes da nossa nos torna mais empáticos e livres de preconceitos e pode de fato transformar realidades, sociedades e mundos.

Ao investigar essa prática remota, buscamos dentro das nossas possibilidades, o *ciberespaço,* criar ferramentas (exercícios) para encontrar e criar fissuras dentro do modelo existente. A criação de rupturas é inerente às performances artivistas e os modelos existentes são contextuais e dizem respeito de onde a prática está inserida.

Neste caso, a/os participantes buscaram as fissuras individualmente dentro de suas casas operando assim no contexto da subjetividade, mas também houve fissuras e rupturas dentro do modelo sala de aula já que fomos lançados para outro formato.

As fissuras enquanto ruptura com relação hierárquica estabelecida em modelos mais tradicionais entre professor/a-aluna/o ou, fazendo uma analogia, artista-público. O fato de haver, dentro da grade curricular, uma disciplina cujas aulas e trabalhos são orientados e coordenados por uma professora estabelece uma relação hierárquica. Essa ruptura deu-se organicamente, devido à resistência em continuar realizando as aulas de forma remota. O programa que elaborei para algumas aulas foi modificado, devido aos acontecimentos e as demandas insurgentes no decorrer do processo. Apesar de ter realizado diversas proposições, os rumos foram construídos de forma dialógica e todes estudantes propusessem durante as aulas, e assim, neste trabalho em tempo de pandemia tudo foi uma descoberta de novas formas de fazer, não apenas o aspecto didático sobre como trabalhar performance através de pequenas janelas nas telas de celulares ou computadores pelo meio remoto, mas as noções teóricas transformadas e sendo direcionadas/ levadas conforme os acontecimentos da prática (práxis). Como, por exemplo, a nossa noção de presença que se transformou devido à experiência de estarmos em espaços virtuais e nesse contexto educacional, político e social.

O programa foi rompido e modificado, a minha intenção era realizar jogos que provocassem o rebelde e a indignação com injustiças como dispositivo para críticas e reflexões políticas e sociais, contemplando assim o meu programa para uma performance artivista. Porém, a noção de procedimento para uma prática artivista foi

ampliada e após surgimento de demandas trazidas pelos participantes coautores do processo. A experiência na qual todos se colocaram e modificaram o programa mostrou que o trabalho com o autocuidado e compartilhamento da dor através de rituais de cura simbólica é um modo de fazer artivista, primeiramente porque a sua inserção foi democrática e segundo porque operou enquanto dispositivo de transformação e força, bem como autoconhecimento e emancipação pessoal. Ademais, após esse compartilhamento de afetos e histórias “boas” foram revelados conflitos e contradições implícitos na realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS…

O momento histórico que vivemos hoje no Brasil requer urgência de posicionamento político em todos os setores. No campo das artes, pode ser utilizada como ferramenta de transformação pessoal e social, e uma delas é o artivismo.

A partir das performances analisadas foi possível observar que o artivismo é uma prática pedagógica porque supõe linguagens e opções estéticas que também são práticas educativas que têm métodos de ensino-aprendizagem. O aspecto pedagógico dessas ações está implícito nas formas de participação que possibilitam trocas e formas de relações diversas.

Todas as práticas analisadas no corpus dessa pesquisa têm sua construção pautada em fragmentos de subjetividades que a compõem ao realizar um modo de organização no aqui e agora para construir algo referente a cada dispositivo específico. Esses fragmentos vêm de encontro à ideia de totalidade de uma cena - que reflete como operam sistemas/governos/instituições políticas, sendo assim, trabalha no campo da busca por formas de fazer democrática, plural, diversa e não hegemônica.

Das comunidades diversas formadas pelas práticas aqui analisadas, surgiram questionamentos e reflexões sobre aspectos do artivismo a partir do processo de cada ação. Nas comunidades temporárias formadas nas performances arte (realizadas dentro de circuitos de arte), *Taller* e *Performance/Not Performance*, foi importante a discussão sobre o **deslocamento da intencionalidade** dessas ações serem artivistas ou não, pois as/os artistas propositores não anunciaram se tratar de performance artivista, mas a autonomia da experiência sensível e a sua abertura para perspectivas diversas possibilitam que o olhar dos participantes provoque reflexões no âmbito do social e de lutas contra opressões. Essas duas práticas nos convidam a pensar em processos de coautoria de todas as pessoas participantes da ação e o borramento das fronteiras entre artista e público, a responsabilidade da conduta do comportamento nas ações do aqui e agora como um chamado de posicionamento na arte e na vida. Reflexões que abriram a perspectiva do que defino como *Artivismo da proximidade*.

Na comunidade da oficina na Vigília Lula livre, surgiram questões sobre a relação entre **arte e política,** pois foi perceptível o aspecto contraditório do artivismo, já que ele politiza a arte sendo usado como *design* ou ferramenta para lutas políticas e ao mesmo tempo usa a arte como contemplação ou "estetização artística" que desfuncionaliza o *status quo*, assumindo seu próprio fracasso, já que desfuncionalizar o funcional trai expectativas, mostrando a presença da morte onde tendemos ver apenas vida. Num tempo em que tudo é estetizado, podemos estetizar o mundo, desfuncionalizando-o e agir dentro dele. Como foi o caso das ações da Vigília em que, ao realizar a oficina, utilizamos ferramentas advindas das técnicas do campo das artes para serem usadas como *design* para a luta e, ao mesmo tempo, realizamos exercícios em que buscávamos desfuncionalizar e buscar rupturas no espaço urbano por meio de efeito estético.

Depois, como desdobramento do trabalho na Vigília, fomos para diversas outras comunidades com a performance *DE/PARA* levando as cartas escritas na Vigília como dispositivo. Também foi possível observar que, ao buscar criar um "nós" abarcando as diferenças e acolhendo os dissensos intrínsecos a uma relação democrática, apareceram falas baseadas em *fake news* revelando a falta de pensamento crítico e surgindo, então, a importância e função da autoridade da professora/artista propositora para mediar e conduzir a prática, com o desafio de contemplar as diferenças e ao mesmo tempo conduzir na busca por provocar reflexão crítica a partir de si em relação com entorno.

Na comunidade formada pelo laboratório Yuyachkani, os fragmentos das histórias e os testemunhos narrados pelas pessoas participantes durante todo o processo do laboratório compõem um nós fragmentado e contraditório, porque ao contemplar todas as vozes, dissensos surgem e, com isso, revela-se a história plural que advém da troca entre as subjetividades presentes. São fragmentos de histórias para recontar e romper com a história oficial. A autonomia da experiência sensível observada pelas narrativas das/os participantes durante a experiência do laboratório, revela além do aspecto político de (re)construir uma história contra-hegemônica e em fragmentos, provoca os sujeitos a conhecer-se a si mesmo ao olhar para si e o contexto, fazendo, desse modo de fazer-laboratório, uma forma de artivismo no qual o objeto artístico é desmaterializado, pois, mesmo havendo

procedimentos artísticos e criação de cenas, o ponto principal não é objeto e o material, mas o processo e o discursivo.

A comunidade concebida durante a prática remota foi criada virtualmente e em seu jogo-manifesto houve compartilhamento de afetos marcados pela pandemia. Nessa prática, com a brusca mudança do espaço urbano ou da sala de aula para o *ciber-espaço*, foi expandido o desafio da realização de um artivismo realmente democrático, além do fato de precisar ter de transformar consideravelmente o programa da performance/disciplina, a minha noção de prática artivista se ampliou ao deslocar procedimentos que buscavam a revolta e a rebeldia para um terreno de ritual de cura simbólica e autocuidado.

O *artivismo da proximidade* é democrático e, para isso, é preciso agregar dissensos ao invés de camuflá-los, formando um "nós" de **fragmentos.** Sendo assim, e considerando a sua característica de desmaterialização enquanto obra em prol do discurso e processo, a sua construção é fluida e pode abarcar as diferenças advindas das subjetividades e afetos diversos, neste caso, as demandas que desembocaram na mudança das estratégias de realizar prática artivista foram trazidas pelas subjetividades durante o fazer coletivo. A princípio os exercícios, inspirados em Guillermo Gomez-Peña e em Hélio Oiticica, tinham como objetivo a busca por criação de rupturas a partir de alguma indignação, por isso a utilização de dispositivos que provocassem temáticas relacionadas a questões políticas e sociais, onde seriam desveladas opressões. A busca pela indignação frente às injustiças era uma forma de não compactuar com uma arte entretenimento, sem função ou preocupação social. O pessoal é político, desde que seja provocada, a partir da relação com o outro, uma consciência política do contexto ao qual a/o cidadã/o está inserida/o. Devido ao contexto de pandemia e toda a fragilidade da comunidade formada por aquele grupo de estudantes, houve a mudança de estratégias que migrou para jogos de objetos de cura e autocuidado e compartilhamento de afetos, num momento de dor e luto. Minha concepção de artivismo e de como eu o vinha fazendo e buscando foi rompida. Conforme observado nessa prática remota, o trabalho com afeto pode ser político e foge do entretenimento quando o contexto seja de horrores, genocídio, luto e violência, pois, em tempos difíceis, mesmo que a arte seja leve e não busque o engajamento político enquanto crítica e denúncia, ainda assim, revela questões políticas.

Tendo em vista a migração dos encontros para o meio virtual, a noção de **presença** também foi expandida. A presença que, no período presencial estava relacionada a um corpo expandido e fisicamente presente no mesmo espaço e tempo com o outro não foi mais possível no universo remoto, mas nem por isso o fato de estarmos juntos deixou de existir. Presença é fluida e é intensa, ela existe somente no aqui e agora e ao falar sobre ela, já escapou. Presença é estar consciente de si no mundo, é a consciência de como respondo a coisas que se apresentam a mim. Sendo assim, o seu conceito é fluido, pois o contexto no qual se insere também o é. A forma como me liberto das anteriores concepções de presença, constantemente, é estar presente, em ato, fazendo, descobrindo e criando no agora o conceito de presença durante uma aula de performance remota, num contexto isolamento social devido à pandemia de Covid-19. Presença é um viver conscientemente com intensidade no aqui e agora sem se identificar ou pertencer a nenhum momento específico. Essa presença transita entre a criação de ação de conceito estético, mas também de vida, como lido e sou flexível com o que me apresenta. Sendo assim, presença é o que sou no momento, o que faço ou o que não faço, a minha maneira de estar e fazer, é conduta política.

Embasada na pedagogia da experiência e na pedagogia da autonomia, persegui, nesta tese, as implicações pedagógicas de um artivismo comprometido social e politicamente. Tendo em vista as mudanças políticas e sociais que ocorreram durante esse percurso de quase cinco anos de estudos, pesquisa e escrita da tese, acabei por realizar e participar de muitas práticas diferentes, com o objetivo de encontrar os aspectos pedagógicos intrínsecos às práticas relacionadas ao contexto no qual elas foram realizadas.

A performance é capaz de mover mundos, pois é uma arte que busca transformar matéria em objeto e a matéria a ser trabalhada na performance é a vida, ou a forma como a performer vive a vida. O saber da experiência acontece na relação entre o conhecimento e a vida humana. Isto posto, algo é apreendido na forma como alguém está presente no mundo e responde ao que vai lhe acontecendo durante a vida. E essa resposta é política, pois requer decisão e posicionamento contínuo.

Considero então, todo esse meu percurso Lúcia-professora-performer-artivista como uma ação artivista, tendo em vista a intencionalidade da emancipação

e autonomia das subjetividades presentes por meio da construção de um nós coletivo enquanto forma de luta não hegemônica. A performance borra os limites entre arte e vida, as experiências pelas quais passei durante esse período de doutorado, possibilitaram, através de formas de rupturas diversas, possíveis novas formas de fazer e viver, além de transformar-me pessoalmente. Não apenas pelo contato com as disciplinas, teorias, colegas, trocas e experiências acadêmicas e artísticas, minha pesquisa foi transformada, mas o mundo mudou. Politicamente, uma onda fascista tomou conta do poder e depois de um ano veio a pandemia, houve muitas mortes, mudanças de vida, solidão e distanciamento social. O fato de dar aulas sem o contato presencial com os estudantes mudou a relação da forma de ensino, mas também a relação com o mundo. Todo esse contexto gerou grandes transformações na pesquisa e na concepção sobre a forma de viver a vida.

Tendo em vista a turbulência que estamos vivendo política e socialmente (o que afeta aspectos da educação), acredito ser necessária a continuidade de pesquisas sobre esse tema, que artistas, performers, professores continuem pensando em modos de fazer artivismos da proximidade, que estão relacionados com contexto do aqui e agora. Cada um criará formas de fazer de acordo com seu contexto e, mesmo que se utilize de algumas ferramentas que busquem o autoconhecimento de si, a escuta e a presença para a emancipação, não há procedimentos fixos ou uma forma de fazer, pois o artivismo é coletivo e mesmo com a intencionalidade e o programa elaborado pela artista propositora, é construído conjuntamente pela comunidade específica. Logo, conhecer esses procedimentos e compartilhar para que as outras pessoas conheçam, utilizem e se inspirem para criar outros procedimentos é importante, pois o artivismo da proximidade é urgente.

Ademais, esta tese abriu algumas perspectivas e perguntas no campo de estudos artivismo, pois, depois da pandemia, mudamos e o mundo não será o mesmo, bem como o artivismo da proximidade possível de observar pelas práticas em que foi realizado pelo viés do autocuidado, compartilhamento da dor e cura simbólica, porque, ao ir por esse caminho, é importante encontrar os limites entre o trabalho com símbolos de cura e o terapêutico. Mas isso será tarefa para outro trabalho e pesquisa e não cabe mais nesta tese.

REFERÊNCIAS

ACADEMA EDU. **“Anais”** do I Congresso Internacional de Ar (r) ivismo. Disponível em: https://www.academia.edu/31851406/Anais_I_Congresso_Internacional_de_Arrivismo. Acesso em: 13 nov. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. Sobre lo que podemos no hacer. *In*: ALONSO, A. **A política das ruas:** protestos. Desnudez. Trad. Mercedes Ruvituso e María Teresa D’ Mesa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

AGÊNCIA Papoca. Flávio de Carvalho: biografia e obras do artista plural e provocador. **LAART**, 22, out. 2020. Disponível em: https://laart.art.br/blog/flavio-de-carvalho/#:~:text=Afinal%2C%20al%C3%A9m%20de%20artista%20pl%C3%A1stico,conceitos%20de%20uma%20sociedade%20tradicional. Acesso em: 10 maio 2022.

ALONSO, Angela. A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer. Novos Estudios. **CEBRAP**, SP, p. 49-58. Junho, 2017. Disponível em: http://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2018/07/Angela-Alonso_A-pol%C3%ADtica-das-ruas.pdf. Acesso em: 08 maio 2022.

ALVES, Marco Antônio Sousa; MACIEL, Emanuella Ribeiro Halfeld. O fenômeno das fake news: denição, combate e contexto. **Internet & Sociedade**. N. 1, V. 1, janeiro de 2020, p. 144-171. Disponível em: https://revista.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2020/02/o-fenomeno-das-fake-news-definicao-combate-e-contexto.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

APP - Sindicato. **Balanço das greves da educação do Paraná**. Disponível em: https://appsindicato.org.br/wp-content/uploads/2015/08/585.pdf. Acesso em: jul. 2021.

APP - Sindicato. **Professores(as) e funcionários entram em greve a partir do dia 2**. 23 de novembro de 2019. Disponível em: https://appsindicato.org.br/professoresas-e-funcionarios-entram-em-greve-a-partir-do-dia-2/. Acesso em: 30 set. 2021.

ASSAD, Germano. PM reprime protesto de professores em Curitiba e mais de 200 se ferem. **El PAÍS** - Brasil. Curitiba - 29 ABR 2015 - 21:15 BRT. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/politica/1430337175_476628.html. Acesso em: jun. 2021.

BANFI, Lola. Ritmar. Reflexiones sobre la actuación como arte del presente. **Território Teatral** – Revista Digital, n. 8, setembro 2012. 9. Buenos Aires. Disponível em: http://territorioteatral.org.ar/html2/artículos/n8_05.html. Acesso em: nov. 2020.

BARIFOUSE, Rafael. Criadores da 'dança do impeachment' rebatem críticas: 'Música une pessoas no combate a comunismo e corrupção'. **BBC News** – Brasil. São Paulo, 11 março 2016. Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160311_danca_impeachment_rb. Acesso em: 08 maio 2022.

BBC NEWS. Manifestantes conservadores pedem intervenção militar no governo. **Brasil**. 22 março 2014. Atualizado 23 mar. 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140322_marcha_familia_mdb_lk. Acesso em: jun. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana. *In*: **Pandemia Urbana:** arte nas redes. São Paulo: ECIDADE, 2020. 44p. Digital. Outras Palavras; v. 8.

BENJAMIN. Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flavio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 2 edição.

BHARUCHA, Rustom. **Terror and Performance**. Routledge: New York, 2014.

BICICLETARIA Culltural. Quem somos. A Bicicletaria Cultural. Disponível em: http://bicicletariacultural.redelivre.org.br/quem-somos/. Acesso em: 13 jun. 2022.

BISHOP, Claire. **Infiernos Artificiales:** arte participativo y politicas de la espectadoría. Taller de Ediciones Economicas. Colima 25-10, Roma Norte, 06700, Ciudade do Mexico, t-e-eoria, 2016. www.te-e.org.

BLOGSPOT. **Vida e obra de Cildo Meireles**. 20 de outubro de 2010. Disponível em: http://cildomeireles.blogspot.com/. Acesso em: 03 mar. 2022.

BLOGSPOT. Homem de Pé, de Erdem Gündüz. **ART for Human Rights**. c2014. Disponível em: http://art4humanrights.blogspot.com/2016/07/standing-man-by-erdem-gunduz.html. Acesso em: maio, 2022.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Nota sobre a experiência e o saber da experiência**. Espanha: Universidade de Barcelona, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br//pdf/rbedu/n19a02.pdf. Acesso em: 18 jun. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante:** por uma estética da globalização. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASIL de Fato. Dois dias após impeachment, governo Temer sanciona lei que autoriza pedaladas fiscais. Redação, São Paulo (SP) | 02 de Setembro de 2016 às 15:02. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2016/09/02/dois-dias-apos-golpe-governo-temer-sanciona-lei-que-autoriza-pedaladas-fiscais/. Acesso em: 08 maio 2022.

BRASIL de Fato. Ato em Fazenda Rio Grande pede "vacina já" e auxílio emergencial de R$ 600. Cidades. Redação Paraná, Curitiba (PR), 17 de Maio de 2021 às 11:25. Disponível em: https://www.brasildefatopr.com.br/2021/05/17/ato-em-fazenda-rio-grande-pede-vacina-ja-e-auxilio-emergencial-de-r-600?fbclid=IwAR2IAUD_HhS51dk6JjktDbZhz-1_I_oZ3GZkW6gvVGTOR8AnnhNz8VNkXww. Acesso em: 08 maio 2022

CABALLERO DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin Duelo:** iconografias y teatralidades del dolor. Casa Universitária del Libro, Monterrey-México, 2014.

CABALLERO DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares:** teatralidades, performance e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Editora da Universidade Federal de Uberlândia - EDUFU, 2011.

CABALLERO DIÉGUEZ, Ileana. Interpelar a escuridão. Olhar, escavar, exumar… (p. 35-56). *In*: CARREIRA, A.L.N., BAUMGARTEL, S. (coordenadores) **Efetividade da ação:** pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro, Gramma, 2018. ISBN 978-85-5968-553-4.

CANANI, Giorgia. **Mídias Interativas e a Publicidade** – um estudo comparativo entre ações de flash mob. Monografia (Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará), Fortaleza, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/26648/1/2010_tcc_gcanani.pdf. Acesso em 08 maio 2022.

CARAM, Bernardo. Jantar em que Temer pediu apoio ao teto de gastos custou R$ 35 mil, diz Planalto. **G1** – Política. Brasília, 06/12/2016 04h00 - Atualizado há 5 anos. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/jantar-em-que-temer-pediu-apoio-ao-teto-de-gastos-custou-r-35-mil-diz-planalto.ghtml. Acesso em: out. 2021.

CARRANO, Pedro. Professores e funcionários de escolas suspendem greve no Paraná após 18 dias. **Brasil de Fato**. Curitiba (PR), 13 de Julho de 2019 às 10:25. Disponível em: https://www.brasildefatopr.com.br/2019/07/13/professores-e-funcionarios-de-escola-suspendem-greve-no-parana-apos-18-dias. Acesso em: 30 set. 2021.

CARREIRA, A. A atuação teatral como pratica fronteiriça. *In*: (p. 1-18). CARREIRA, A.L.N., BAUMGARTEL, S. (coordenadores) **Efetividade da ação:** pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro, Gramma, 2018. ISBN 978-85-5968-553-4

CARREIRA, A.; STADLER, A.; CARDOSO, A.V.; DA ROCHA, C.P.; CARMONA, D.; COLIN, D. S.; KODI, D.; BITTENCOURT, J.; KLANN, M.; XAVIER, R. CIVIERO, V. Actuación teatral en la contemporaneidade: reflexiones en crisis. **Território Teatral**, v. 1, p. Sn-sn, 2019. Disponível em: http://territorioteatral.org.ar/numero/18. Acesso em: 13 jun. 2022.

CARTA, Gianni. Resistência passiva: a nova tática dos jovens na Turquia. **Outras Mídias**. Redação. Publicado 20/06/2013 às 18:10. Disponível em: https://outraspalavras.net/outrasmidias/resistencia-passiva-a-nova-tatica-dos-jovens-na-turquia/. Acesso em: 13 jun. 2022.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática:** alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Arte de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.

CHAIA, Miguel Chaia. **Artivismo, política e Arte hoje**. (2007), Revistas PUC, **Aurora**, 1: 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6335. Acesso em 13 junho 2022.

CORNAGO, Ó. **Ensayos de teoría escénica:** sobre teatralidade, público y democracia. Abada Editores Lecturas de Estética. Madrid, 2015.

COULDRY, N. "Pela primeira vez na história humana, a produção de conhecimento funde-se com a produção de lucro". Entrevista especial com Nick Couldry. **Instituto Humanitas UNISINOS**. Edição Patricia Fachin. 12 Março 2021. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/607425-pela-primeira-vez-na-historia-humana-a-producao-de-conhecimento-funde-se-com-a-producao-de-lucro-entrevista-especial-com-nick-couldry. Acesso em: 13 jun. 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DEGRANGES, Flavio. **A pedagogia do teatro:** provocação e dialogismo. 3. Ed. – São Paulo: Ed. Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.

DELGADO, Manuel. "Los límites de la crítica: 'artivismo' i postpolítica". Disponível em: http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-Los-l%C3%ADmites-de-lacr%C3%ADtica.pdf. Acesso em: março 2109.

DELGADO, Manuel. Artivismo y postpolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. **Quaderns-e**. Institut Català d'Antropologia, n. 18 (2). Any 2013, p.p, 68-80.

DENISE STOKLOS. Acervo Denise Stocklos. *Site* sobre a artista, 2021. Disponível em: https://denisestoklos.com.br/acervo. Acesso em: 01 ago. 2022.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Artes do impossível:** protesto de rua no movimento antiglobalização. São Paulo, Annablume: Fapesp, 2012.

DIRETORES de cinema TV e palco. Alejandro Jodorowsky | **Biografia, filmes e fatos**. 20 Aug. 2020. Disponível em: https://delphipages.live/pt/entretenimento-e-cultura-pop/diretores-de-cinema-tv-e-palco/alejandro-jodorowsky. Acesso em: 13 jun. 2022.

DUARTE, Alexandre Ambiel Barros Gil. **Antropologia da performance:** a liminaridade e as contradições do social. Cidade: Editora, 1974.

DUARTE, Alexandre Ambiel Barros Gil; MENEZES, Celso Vianna Bezerra de. Antropologia da Performance: A Liminaridade e as Contradições do Social. Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. (8: 2010: Londrina, PR). **"Anais"** do VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas SEPECH / organizado por Raquel Kritsch e Mirian Donat. – Londrina: Eduel, 2010. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/antropologia_da_performance_a_liminaridade_e_as_contradicoes_do_social.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeaonato, ni superación evolucionista, ni destruición, ni vínculos simetricos. **Revista Rebento**, UNESP, 2020. ISSN: 2178-1206. Disponível em: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299. Acesso em: 13 jun. 2022.

EL Padawann. "Quem Matou Herzog", Cildo Meireles, Philadelphia Museum of Art. **Flickr**. 15 de junho de 2008. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/elpadawan/3045228749. Acesso em: 03 mar. 2022.

ESCOLA DIGITAL Professor. Disponível em: https://professor.escoladigital.pr.gov.br/pesquisa_fontes_confiaveis. Acesso em: 08 ago. 2022.

EXPÓSITO, Marcelo. Arte como produção e modo de organização. (2018). *In*: JUNG, Ana Emilia. **Encarte 1**. Tese (doutorado em artes visuais) – UDESC, Florianópolis, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-04122018-171845/publico/AnaEmiliaJungENCARTE1expositoONLINE.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. *In*: FLORENTINO, Adilson, TELLES, Narciso (Org.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlandia UDUFU, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. ILINX - **Revista do Lume** – Núcleo Interdisicplinar de pesquisas teatrais. UNICAMP, 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 13 jun. 2022.

FACEBOOK Whatch. "Um violador em seu caminho". **Pão e Rosas Brasil**. Disponível em: https://web.facebook.com/watch/?extid=SEO----&v=2921987671167484. Acesso em: 08 maio 2022.

FARKAS, Solange Oliveira; D'AVOSSA, Antonio. **Joseph Beuys**. A revolução somos nós. SESC Pompéia – AssociaçãoCultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. (p. 113-131) *In*: **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et al.].- 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORTES, Cris. O grafiteiro inglês Banksy. **Jornal Metropolitans**. Publicado em: 22 de junho de 2010. Disponível em: https://artemuralbrasil.wordpress.com/2010/06/22/o-grafiteiro-ingles-banksy/. Acesso em: 08 maio 2022.

FOSTER, Susan Leigh. Coreographies of Protest. Project Muse: Todays research. Tomorrow's Inspirations. **Theatre Journal**, v. 55, n. 3, october 2003, pp. 395-412 (article). Publish by The Johns Hopkins University Press.

FRANCO, Maria Amélia do Rosário. Prática pedagógica e docência: um olhar a partir da epistemologia do conceito. Revista Brasileira Estudos Pedagógicos. Brasília v. 97. n. 257. p. 534 - 551 (2016, p. 533). Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbeped/a/m6qBLvmHnCdR7RQjJVsPzTq/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 13 junho 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 71. Ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessáarios à prática educativa. 62. Ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha:** Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FUENTES, Marcela A. **Activismos tecnopolíticos:** Constelaciones de Performace. Trad. Mariano López Seoane. 1. Ed. Ciudad Autonónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

G1. 'Panelaço' comemora aprovação do processo de impeachment. **Bom dia BRASIL** Edição do dia 18/04/2016 - 09h00 - Atualizado em 18/04/2016 09h00. Disponível em: http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/04/panelaco-comemora-aprovacao-do-processo-de-impeachment.html. Acesso em: out. 2021.

GARCIA, Euclides Lucas. Richa reduz déficit de 2014 e oficializa "pedalada" para aprovar contas. **Gazeta do Povo**. 28/09/2015 22:00. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/richa-reduz-deficit-de-2014-e-oficializa-pedalada-para-aprovar-contas-0apmg1i4xxe5ywdonm101mwho/. Acesso em: 08 maio 2022.

GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. **Performatus**, Ed. 5, Ano 1, N. 5, Jul. 2013. Disponível em: https://performatus.com.br/estudos/teatro-documentario/. Acesso em: 01 ago. 2022.

GÓMEZ-PEÑA, Guilhermo. Coletivo La Pocha Nostra. Estados Unidos. En defesa del arte del performance. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, 2005.

GÓMEZ-PEÑA, Guilhermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists:** radical performance pedagogy. New York, Routledge: 2011. 237p.

GOULART, Debora Cristina. (Org). **Cidades Rebeldes:** passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Carta Maior, Boitempo editorial, 2013.

GOUVEIA, Marina Machado. Estamos vivendo uma reconfiguração da tessitura capitalista. (p. 119-125). Valor. **Margem Esquerda**. Revista da Boi Tempo. N. 35. 2 semestre, 2020.

GOV.BR. Ministério do Trabalho e Previdência. Benefício assistencial à pessoa com deficiência (BPC). Disponível em: https://www.gov.br/inss/pt-br/saiba-mais/beneficios-assistenciais/beneficio-assistencial-a-pessoa-com-deficiencia-bpc. Acesso em: 01 ago. 2022.

GOZZI, Ricardo. Após quase um mês parados, professores do Paraná encerram greve. **RBA** – Rede Brasil Atual. Publicado 09/03/2015 - 13h34. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/2015/03/professores-do-parana-encerram-greve-3096/. Acesso em: jul. 2021.

GROYZ, Boris Groyz. Sobre o artivismo artístico (2017). **Revista Poiésis**, Niterói, Volume 18, Conexão Internacional. Tradução: Caroline Alciones de Oliveira e Luiz Sergio de Oliveira. N. 29, p. 205-219. Jan-jun 2017.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**. Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo**. São Paulo: Publisher, 2013.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor:** novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

INSTAGRAM. ARDA colectiva oficial. Colectivo artivista feminista. Disponível em: https://instagram.com/ardacolectiva?igshid=YmMyMTA2M2Y=. Acesso em: 08 maio 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade. **Revista ARQtextos**. p. 16-25. UFRGS, 2005. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf. Acesso em: 13 junho 2022.

JUNG, Milla. Anexo. *In*: JUNG, MILLA. **Arte Ocupação:** práticas artísticas e a invenção de modos de organização. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – USP, Florianópolis, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-04122018-171845/publico/AnaEmiliaJungENCARTE1expositoONLINE.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

KOHAN, Walter Omar. Paulo Freire e o valor da igualdade em educação (2019). **Revistas USP**. Seção Artigos. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/157832/153132. Acesso em: 13 jun. 2022.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SIMÕES, José de Almeida Junior. (Org). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2015.

KRENAK, Ailton**. Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização Rita Carelli. – 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LA POCHA NOSTRA. Disponível em: www.pochanostra.com. Acesso em: 08 maio 2022.

LONGONI, Ana. Três coyunturas del activismo artístico. Voces en el Fénix. 06/01/2010 N° 1. Disponível em: https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/tres-coyunturas-del-activismo-artistico/. Acesso em: 13 jun. 2022.

LOPES, Áurea. **Vigília Lula Livre:** um movimento de resistência e solidariedade. 1 ed. – Santa Catarina: CLACSO, 2020.

LUSA. Morreu Gene Sharp, autor de livro que motivou prisão de ativistas angolanos. **Diário de Notícias**. Internacional. 01 Fevereiro 2018 — 12:27. Disponível em: https://www.dn.pt/lusa/morreu-gene-sharp-autor-de-livro-que-motivou-prisao-de-ativistas-angolanos-9089926.html. Acesso em: 10 maio 2022.

MAKINGUSE. Standing man. Erdem Gündüz. Disponível em https://makinguse.artmuseum.pl/en/standing-man/. Acesso em: 13 jun. 2022.

MANUAL de Comunicação da Secom. Item do glossário G7 e G8. Senado Federal. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/guia-de-economia/g7-e-g8#:~:text=O%20grupo%20%C3%A9%20formado%20por,para%20algumas%20das%20suas%20reuni%C3%B5es. Acesso em: abr. 2022.

MARCOS, Sylvia. The Zapatista Women's Revolutionary Law as it is lived today. Open Democracy. 22 jul. 2014. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/en/zapatista-womens-revolutionary-law-as-it-is-lived-today/. Acesso em: 13 jun. 2022.

MARKO, A. J. **Crônica do Laboratório Abierto Yuyachkani**, 2019. Texto não publicado cedido pela autora.

MAROS, Angieli. Intervenção teatral no Centro de Curitiba assusta e confunde pessoas. **Gazeta do Povo**. Caderno G. 31/03/2015 14:24. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/intervencao-teatral-no-centro-de-curitiba-assusta-e-confunde-pessoas-7z8wak8rs9rd2u09m3m9kvfdm/. Acesso em: jul. 2021.

MARQUES, José; ROCHA, Marcelo. Deltan é condenado a indenizar Lula por caso do Power Point. **Folha de São Paulo**. Folha Jus. 22 mar. 2022 às 17h35. Atualizado: 22 mar. 2022 às 21h31. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/03/deltan-e-condenado-a-indenizar-lula-por-caso-do-powerpoint.shtml. Acesso em: 28 mar. 2022.

MARTINS, Jonatas. Justiça Federal condena governo Bolsonaro a pagar R$ 5 milhões por falas contra mulheres. **Correio Brasili**ense. Postado em 25/06/2021 18:33 / atualizado em 25/06/2021 18:36. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/06/4933752-justica-federal-condena-governo-bolsonaro-a-pagar-rs-5-milhoes-por-falas-contra-mulheres.html. Acesso em: 08 maio 2022.

MESQUITA, André. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.phpb. Acesso em: 13 jun. 2022.

MILENA, Lilian. Para Jessé Souza, golpe nasceu com as mobilizações de junho de 2013. **RBA** - Rede Brasil Atual. Política. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/09/para-jesse-souza-golpe-nasceu-em-junho-de-2013-3016/. Acesso em: jul. 2021.

MONTES, Rócio. As histórias de quem perdeu a visão nos protestos do Chile: “Senti o impacto, caí... saía muito sangue”. **El País**. Internacional. Santiago - 21 DIC 2019 - 18:41. Atualizado: 22 DIC 2019 - 07:36 BRT. Disponível em: https://brasil.elpais.com/internacional/2019-12-21/olhos-feridos-das-revoltas-no-chile-senti-o-impacto-no-olho-cai-no-chao-saia-muito-sangue.html. Acesso em: 30 de mar. de 2022.

MOURA, Rafaela. Agricultores sem terra distribuem mil marmitas em Curitiba. **Plural Curitiba**. Vizinhança, 22 jul 2020 - 21h15. Disponível em: https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/agricultores-sem-terra-distribuem-mil-marmitas-em-curitiba/. Acesso em: 08 maio 2022.

NARVAI, Paulo Capel. Covid -19 no Brasil: incúria, medo, ceticismo e resistência popular (p. 125-130). Valor. **Margem Esquerda**. Revista da Boi Tempo. N. 35. 2 semestre, 2020.

NASSIF, Luis. Xadrez de 2010, a década da infâmia, por Luis Nassif. **GGN**. O jornal de todos os Brasis. Publicado em 1 de janeiro de 2021, 22:24. Atualizado em 2021-01-02 T 20:02:25-03:00, 20:02 Disponível em: https://jornalggn.com.br/editoria/politica/xadrez-da-2010-a-decada-da-infamia-por-luis-nassif/. Acesso em: 08 maio 2022.

NEVES, Sofia. “O violador és tu”: a música de protesto das mulheres do Chile que está a arrepiar o mundo. **P3**. 27 de Novembro de 2019, 20:43. Disponível em: https://www.publico.pt/2019/11/27/p3/video/o-violador-es-tu-a-musica-de-protesto-das-mulheres-do-chile-que-esta-a-arrepiar-o-mundo-20191127-180412. Acesso em: 08 maio 2022.

PAIXÃO, Mayara. Livro recém-publicado analisa junho de 2013, golpe e ascensão do conservadorismo. **Brasil de Fato**. Disponível em:

https://www.brasildefato.com.br/2019/09/10/livro-recem-publicado-analisa-ascensao-do-conservadorismo-no-brasil. Acesso em: jul. 2021.

PÃO e Rosas Brasil. Veja a apresentação de "Um violador em seu caminho". Vídeo da performance realizada no Brasil, Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/PaoeRosasBrasil/videos/2921987671167484/?extid=SEO----. Acesso em: 08 maio 2022.

PARANGOLÉ. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. SP: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole. Acesso em: 25 ago. 2021. Verbete da Enciclopedia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Trad. Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano C. A. E Sousa. São Paulo, Perspectiva, 2017.

PIRES, José. Indígenas continuam acampados na Sesai em Curitiba pedindo a saída de Silvia Waiãpi. **Parágrafo**. 31 de julho de 2019. Disponível em: https://paragrafo2.com.br/2019/07/31/indigena-continuam-acampados-na-sesai-em-curitiba-pedindo-a-saida-de-silvia-waiapi/. Acesso em: 21 set. 2021.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha. O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação. Dissertação (Mestrado em História Social), 2006. PUC- RIO. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9546/9546_1.PDF. Acesso em: 13 jun. 2022.

PROAÑO GÓMEZ, Lola. Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. (2017). **Telondefondo**. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 13(26), 48-62. Disponível em: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3978. Acesso em: mar. 2021.

PROAÑO GÓMEZ, Lola. Estallido social /estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. **Revista Artescena** (ISSN 0719 7535) 2020 n. 9 pp 1-21. Disponível em: http://www.artescena.cl/estallido-socialestallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/. Acesso em: 17 mar. 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow; FISCHER, Kysy Amarante. Artes performativas e a questão da ascese: o “método Marina Abramovic”. **Urdimento**, v.2, n. 25, p.23-33. 2015.

RANCIÈÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. Portugal, **Caderno de Arte e Antropologia**, vol. 4, 2015. Disponível em: https://journals.openedition.org/cadernosaa/909. Acesso em: 13 jun. 2022.

REDAÇÃO REDE BRASIL ATUAL. Recusar vacinas faz de Bolsonaro um genocida, diz associação de juristas. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2021/05/recusar-vacinas-faz-de-bolsonaro-um-genocida-diz-associacao-de-juristas/. Acesso em: jun. 2021.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys:** o elemento material como agente social. Scielo Brasil. Ars (São Paulo). Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/QGnwCXSXLXGWYT3n5dj83qH/?lang=pt. Acesso em: 08 maio 2022.

ROUSSEFF, Dilma. O golpe de 2016: a porta para o desastre, por Dilma Rousseff. **Brasil de Fato** – Opinião. São Paulo (SP), 17 de Abril de 2019 às 06:41. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff. Acesso em: out. 2021.

ROYO, Victoria Pérez, AGULLÓ, Diego. (Eds). **Componer el plural:** escena, cuerpo, política. Espanha: Polígrafa, 2017.

SALMONELA Urbana Cia. **Os fantasmas que me habitam**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V5wuIfJOSQI. Acesso em: jul. 2021.

SANTOS, Ronaldo Francisco. Atuar-se como um treinamento performativo: mergulhando na metodologia Pocha. **Revista do programa de Pós-graduação em Artes da Cena**, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2018.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies:** an introduction. Routledge: Taylor & Francis Group. New York and London, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Org: Zeca Ligiéro. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que pode a performance na educacão? Uma entrevista com Richard Schechner. Por Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira. **Educação & Realidade**. 2010, p. 23-35. Portal Periódicos Capes. Disponível em: http://www.redalyc.org/html/3172/317227077003/. Acesso em: 13 jun. 2022.

SHARP, Gene. **Da ditadura à democracia:** o caminho para a libertação. Trad.: Susana Souza e Silva. Edições Tinta-da-china, Ltda, Lisboa, 2015.

SHARP, Gene. **Poder, luta e defesa:** teoria e prática da ação não-violenta. Edições Paulinas, São Paulo, 1983.

SILVA, Amanda Moreira da. A uberização do trabalho docente no brasil: uma tendência de precarização no século XXI. **Revista Trabalho Necessário**, 17(34), 229-251. Disponível em: https://doi.org/10.22409/tn.17i34.p38053. https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/38053. Acesso em: jun.2021.

SINDUTFPR. Professores da UTFPR aprovam adesão à Greve Geral da Educação de 13 de agosto. **Seção Sindical** dos Docentes da Universidade Tecnológica do Paraná. 8 de agosto de 2019. Disponível em:

http://sindutfpr.org.br/novo/2019/08/08/professores-da-utfpr-aprovam-adesao-a-greve-geral-da-educacao-de-13-de-agosto/. Acesso em: 30 set 2021.

TAYLOR, Diana; MARCELA A. Fuentes (edits). **Estudios Avanzados de Performance**. Ed. e introd. geral de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcelka A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. – Mexico: FCE, Instituto Hemisférico de Performance Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York Unversity. Fondo e de cultura Econômica, 2011.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas.** Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **¡Presente!** La politica de la Presencia. Trad. Ana Stevenson. Ediciones Universidad Alberto Hurtado Alameda 1869 – Santiago de Chile. Impreso en Santiago de Chile por C y C impressores. Primeira edición diciembre 2020.

THOREAU. Henry David. **Desobediência civil**. Trad. Daniel Moreira. São Paulo: EDIPRO, 2016.

TIBURI, Marcia Tiburi. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TORRENS, Valentín. **Pedagogía de la performance:** programas de cursos y talleres. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2007.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual:** estrutura e antiestrutura. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbush. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VIVAS, Fernanda; FALCÃO, Márcio. Lewandowski suspende ação penal contra Lula sobre compra de caças suecos no governo Dilma. **G1** – Política. Brasília. 02/03/2022 15h30. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/02/lewandowski-suspende-acao-penal-contra-lula-sobre-compra-de-cacas-suecos-no-governo-dilma.ghtml. Acesso em: 28 mar. 2022.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. **Fernando Arrabal**. Disponivel em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Arrabal. Acesso em: 13 jun. 2022.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. Robert Wilson (encenador). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(encenador). Acesso em: 13 jun. 2022.

YOUTUBE. Legião Urbana – Índios. **Álbum: Índios**. UMG (em nome de EMI Music Brasil Ltda); LatinAutorPerf, UNIAO BRASILEIRA DE EDITORAS DE MUSICA - UBEM, SOLAR Music Rights Management, Sony Music Publishing e 11 associações de direitos musicais. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nM_gEzvhsM0. Acesso em: 30 set. 2021.

YOUTUBE. "Não estupro porque você não merece", diz Bolsonaro a Maria do Rosário. **Revista ISTO É**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LD8-b4wvIjc. Acesso em 08 maio 2022.

YOUTUBE. Manifestantes fazem dancinha contra governo na Praça Portugal em Fortaleza. **O Povo on line**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MvVF0kySGIc. Acesso em: 08 maio 2022.

YOUTUBE. 'O estuprador é você' | Protesto de chilenas é replicado no mundo. **Jornal O Globo**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gD5CKuBOt3s. Acesso em: 08 maio 2022.

YOUTUBE. Black Sabbath - God Is Dead? (Official Video). Álbum: **God Is Dead?** Compositores: Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OhhOU5FUPBE. Acesso em: 10 maio 2022.

YOUTUBE. Ato das Cruzes, vítimas do negacionismo.Vacinas para todas e todos já. Casa da Resistência. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R4TCEjVcqCs. Acesso em: 13 jun. 2022.

ENTREVISTAS

SILVA, Diogo. [Relato sobre ação artivista “Ato das Cruzes”]. WhatsApp: [Diogo Silva]. 25 ago.2021. 12:07. 1 mensagem de WhatsApp.

TOSCANO, Priscilla. [Conversa sobre o grupo Desvio Coletivo do qual é fundadora e integrante]. WhatsApp: 9 fev. 2022. 15:40.