



**O ARTIVISMO DA PROXIMIDADE E A CRIAÇÃO DE
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS A PARTIR DA
ESCUA:**

Da Vigília Lula Livre a outras comunidades de luta

**ARTIVISM OF PROXIMITY AND THE CREATION OF
METHODOLOGICAL PROCEDURES BASED ON
LISTENING:**

from Lula Livre Vigil to other fighting communities

**EL ARTIVISMO DE PROXIMIDAD Y LA CREACIÓN DE
PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS BASADOS EN LA
ESCUCHA:**

De la Vigilia Lula Livre a otras comunidades de lucha

Lúcia Helena Martins¹

<https://orcid.org/0000-0003-2985-3018>

Resumo

Neste artigo apresento aspectos do Artivismo da proximidade com base na análise de uma performance do grupo Salmonela Urbana Cia, em conjunto com o grupo Práticas e processos de performances e intervenções (UNESPAR), que aconteceu nas comunidades temporárias: Vigília Lula Livre, Comunidade Indígena e Livraria feminista. Foram analisadas especificidades presentes em cada uma delas que se transformaram em procedimentos metodológicos e as implicações pedagógicas intrínsecas aos seus modos de fazer. O mote foi a escuta como abertura para a criação de procedimentos e o diálogo entre as diversas subjetividades para a construção de sua forma de fazer. A base teórica foi: Paulo Freire, Larossa Bondia, Eleonora Fabião, Oscar Cornago, Marcelo Expósito, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud.

Palavras-chave: Artivismo da proximidade, Escuta, Modos de fazer, Experiência, Novas epistemologias.

Abstract

In this paper, I present aspects of the Artivism of proximity based on the analysis of a performance by Salmonela Urbana Cia group, together with the group Practices and Processes of Performances and Interventions (UNESPAR), which took place in the temporary communities: Lula Livre Vigil, Native Community, and Feminist

¹ Performer, diretora teatral, professora-artista e pesquisadora. Docente CRES do curso de Licenciatura em teatro da UNESPAR, campus de Curitiba II (2012- até atualidade). Doutora em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) – bolsista CAPES: demanda social. (2022) Performer-fundadora do coletivo Salmonela Urbana Cia. Email: luhelena25@yahoo.com.br.

bookstore. Specificities present in each were analyzed, which were transformed into methodological procedures and the pedagogical implications intrinsic to their ways of doing. The motto was listening as an opening for the creation of procedures and dialogue between the different subjectivities for the construction of their way of doing things. The theoretical basis was: Paulo Freire, Larossa Bondia, Eleonora Fabião, Oscar Cornago, Marcelo Expósito, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud.

Keywords: Artivism of proximity, Listening, Ways of doing, Experience, New epistemologies.

Resumen:

En este artículo presento puntos del Artivismo de proximidad basado en el análisis de una performance del grupo Salmonela Urbana Cia, al lado del grupo *Práticas e processos de performances e intervenções* (UNESPAR), que ocurrió en las comunidades temporales: Vigília Lula Livre, Comunidad Indígena y Librería Feminista. Las especificidades de ellas fueron analizadas y transformadas en procedimientos metodológicos y en las implicaciones pedagógicas intrínsecas a sus formas de hacer. La consigna fue la escucha como apertura para la creación de procedimientos y el diálogo entre las diversas subjetividades para la construcción de su modo de hacer. La base teórica fue: Paulo Freire, Larossa Bondia, Eleonora Fabião, Oscar Cornago, Marcelo Expósito, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud.

Palabras clave: Artivismo de proximidad, Escucha, Modos de hacer, Experiencia, Nuevas epistemologías.

Introdução

Nas últimas décadas, se tornaram mais evidentes a presença de formas de luta contra injustiças, desigualdades e outras opressões, uma dessas formas são as performances artivistas. Essas performances, que unem arte e ativismo ou artivismo, buscam gerar um processo de reparação a partir da plataforma arte, utilizando suas ferramentas (das artes da cena, artes visuais e as diversas linguagens artísticas). Dentre elas estão os modos de fazer e criar de forma colaborativa, buscando a exploração de novos formatos, a geração de pensamento crítico e novos paradigmas estéticos, a investigação de novos modelos de base coletiva e horizontais, e a redefinição da aprendizagem para entender as práticas culturais e artísticas em toda a sua complexidade.

Delimito uma categoria de artivismo: o artivismo da proximidade², que é uma forma artística que atua numa dimensão de proximidade e que consiste na construção de formas de

² O artivismo da proximidade é um termo proposto na minha pesquisa de doutorado intitulado *Artivismo da proximidades: implicações pedagógicas em práticas de performances artivistas*. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00009b/00009b9c.pdf>.

organização para realizar um programa que abarque questões políticas e sociais construído por todas as subjetividades presentes na ação. Um programa é um conjunto de informações que as pessoas explicitam: 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 historicamente. Essa noção de programa dialoga com o conceito de programa da performer e professora Eleonora Fabião (2013).

Para fazer valer a intenção democrática, é fundamental agregar 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 de entretenimento, por exemplo, é necessária uma condução por meio de dispositivos — elementos apoiados por um sistema de regras que uma vez ativadas desenvolvem uma operação autônoma, abrangendo elementos heterogêneos (CORNAGO, 2015) — que possibilitem o direcionamento para reflexões sobre questões sociais. Os processos gerados pelo ativismo 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 ativismo da proximidade atua numa dimensão de proximidade, ou seja, precisa existir relações intersubjetivas em que as pessoas estejam próximas e em pequenos grupos para que haja a possibilidade de que todas as pessoas participantes tenham espaço para agir/falar o seu ponto de vista sobre o assunto/tema que venha a surgir durante o acontecimento. Portanto, somente em uma escala menor poderá haver proximidade.

O ativismo da proximidade foi inspirado no termo “utopias da proximidade” cunhado por Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (2009), e pautado na crítica de Claire Bishop, em *Infernos Artificiais: arte participativo y políticas de la espectaduría* (2016). A diferença entre a “utopia da proximidade” e o “ativismo da proximidade” está no fato de que o primeiro 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 (BISHOP, 2016); o segundo, pretende abarcar comunidades diversas, acolher o dissenso e ter uma condução por meio de ferramentas e dispositivos que provoquem efeitos de transformação e emancipação social.

Em um processo de ativismo da proximidade os procedimentos são modificados durante a ação conforme o processo na qual as pessoas que estão no local são cocriadoras da performance. Em relação ao seu aspecto pedagógico, cabe ressaltar que o objetivo dessas performances não é capacitar e ensinar as pessoas para realizar um trabalho, e não apenas dar visibilidade a um problema, mas sim encará-lo por meio de práticas artísticas e de suas ferramentas e politizá-lo.

Neste ensaio, apresento alguns aspectos do ativismo da proximidade com base na análise da performance *DE/PARA: constelação ocupada pelos afetos numa cidade fria que resiste* — realizada na cidade de Curitiba nos anos de 2018-2019, com início no projeto de extensão “Práticas e processos de performances e intervenções” na qual eu era coordenadora pela UNESPAR, conjuntamente com o coletivo Salmonela Urbana Cia, coletivo de artistas de diversas linguagens que realiza performances, vídeo-performances e intervenções na cidade de Curitiba desde o ano de 2014 —, realizada em comunidades diversas, e seus processos de criação, seus procedimentos e implicações pedagógicas intrínsecas aos seus modos de fazer. Nesse processo, tivemos como mote a escuta como abertura para a criação de procedimentos e o diálogo entre as diversas subjetividades para a construção da sua forma de fazer prática artístico-pedagógica.

Essa performance teve início na Vigília Lula Livre³ e, em processo, foi modificando-se na medida em que passava pelas diversas comunidades temporárias. Todas essas comunidades tinham em comum o fato de estarem em luta por alguma injustiça e/ou opressão. Durante a performance, em cada uma dessas comunidades temporárias houve aprendizagem e a modificação do programa, porém neste artigo relatarei apenas três comunidades temporárias para discutir sobre aspectos que se fizeram presentes em cada uma delas e que se transformaram em procedimentos e aprendizagem pedagógica em processo. São elas: Vigília Lula Livre, Livraria Vertov e Ocupação Indígena.

A pedagogia do ativismo da proximidade é a favor de uma epistemologia crítico-emancipatória e considera a pedagogia uma prática artístico-social conduzida pela reflexão sobre o fazer e sobre o que acontece nas práticas diversas. É central a busca pela emancipação por meio da reflexão sobre si mesmo e seu contexto e a disponibilidade de algumas ferramentas

³ A Vigília Lula livre consistiu na ação da permanência de pessoas de classes sociais diversas, advindas de diferentes lugares do Brasil e do mundo, 24 horas por dia durante 580 dias, ou seja, todo o período em que o presidente Lula ficou preso na Polícia Federal do bairro Santa Cândida na cidade de Curitiba, em 2018 e 2019.

específicas advindas do campo das técnicas das artes do teatro e da performance. Jogos, técnicas de voz, corpo, presença física, ritmo etc., são exemplos de instrumentos para essa emancipação. O processo de aprendizagem acontece para a artista-docente e para todas as pessoas presentes durante a troca estabelecida no ato de fazer/construir algo juntas durante a performance.

Cabe ressaltar que abrir-se para outras epistemologias requer abrir mão do controle da cena e das metodologias já conhecidas para escutar, estar para o desconhecido e criar ou rearranjar novas formas de fazer. A artista/professora, bem como todas as pessoas presentes, é sujeita da experiência. Segundo Larossa Bondía (2020), para que haja experiência, ou seja, a possibilidade de que algo nos aconteça é preciso parar para pensar, para olhar, para escutar vagorosamente, para que assim seja possível sentir mais devagar, cultivar a arte do encontro e suspender a opinião e o automatismo da ação. O sujeito da experiência é um lugar onde chegam as coisas e, ao receber essas coisas, o sujeito dá lugar a elas. Ou seja, os acontecimentos encontram lugar nesse sujeito aberto à experiência. O sujeito da experiência se define por sua receptividade, disponibilidade e abertura.

Cabe ressaltar que no ativismo da proximidade essa receptividade é intercalada com a atividade durante o acontecimento, tendo em vista a importância da interação e da construção coletiva na qual os papéis de artista e de público e o de quem ensina e o de quem aprende oscilam no decorrer do acontecimento no aqui e agora. Sendo assim, o papel da artista/professora é ser mediadora e provocadora de experiência, na qual ela mesma vai estar aberta a experienciar.

A performance

A performance teve início no dia 25 de abril de 2018 e foi proposta pelo coletivo Salmonela Urbana Cia conjuntamente com extensionistas do projeto de extensão da UNESPAR, e se constituiu de uma ação na Vigília Lula Livre utilizando cartas como dispositivo: *DE/PARA: Cartas de brasileiros desocupados para ocupados moradores de um país invadido*, uma prática que consistia em escrever e ditar cartas. Seis performers⁴ se sentaram com máquinas de escrever, canetas e papéis em frente à sede da 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 destino das cartas, eles podiam escolher o remetente, pois havia quatro caixas, uma delas para envio no correio a um

⁴ Lúcia Helena Martins, Sílvia da Silva, Marcelo Bourscheid, Maicon Lorkiew, Juliana Luz e Aline Ramos.

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 um dispositivo 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.

Após a coleta das cartas, a primeira ação realizada na vigília, passamos por diversos outros locais que consideramos se configurar, mesmo que em medidas diferentes, lugares de luta. Cada local por onde 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*.

Quando fomos para os outros espaços, criamos um jogo que consistiu em lermos as cartas e, na sequência, pedir para que as/os participantes das comunidades ouvissem e escrevessem as palavras que mais as/os tocassem e colocassem-nas em constelações⁵ (várias fitas crepes em formato de estrelas coladas no chão, nas quais as pessoas participantes escreviam e colavam palavras que lhes tocaram ou que lhe surgiram ao ouvir as cartas. Em cada espaço pelos quais passamos, além de colocarmos algumas palavras criadas na constelação da comunidade temporária que havíamos passado anteriormente, palavras novas eram criadas. As pessoas escolhiam a estrela e, de acordo com a palavra contida nela, formavam grupos ao redor de cada uma dessas estrelas). O objetivo era a organização espacial e o de gerar proximidade entre as pessoas, ou seja, que formassem pequenos grupos e, a partir deles, criassem 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. Dispúnhamos, também, da mesma pergunta que

⁵ O uso da ideia de “constelação” na performance se deu por razão poética em função de seu paralelo imagético com a aglomeração das pessoas em grupos.

fazíamos todas as vezes: qual o motivo de você estar aqui hoje? Com isso, resolvemos ir para lugares onde estavam havendo tentativas de resistência.

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. Traço diálogo com essa prática porque, ao levarmos e solicitarmos palavras que tocassem, estávamos de alguma forma trabalhando sobre a construção de diálogo 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 se transformar 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, pois 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 por meio 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 e, sendo assim, a arte com o intuito de emancipação individual e social pode ser considerada um ato político.

Nas comunidades pelas quais passamos, 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 da/o artista propositor/a da ação (*DE/PARA*) – assim como da/o educador/a em Freire – é mediar uma troca, na qual todos são aprendizes e pesquisadores críticos, que acontece devido à curiosidade despertada.

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).

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.

Construindo perguntas, modificando as formas conforme a comunidade 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.

Fotografia nº 1: ação na Livraria Vertov.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Na Livraria Vertov (uma livraria e espaço feminista em Curitiba), por exemplo, durante a Mostra de Arte Contemporânea para a qual fomos convidadas (eu, Silvia da Silva, Marcelo Bourscheid, Maicon Lorkiew e Pedro Furtado), aprendemos a importância da escuta. Nessa ocasião, 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, da respiração e do 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 necessidade de 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 (BONDÍA, 2015) 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 contraposições 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 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 da/os artistas propositora/es, algumas tímidas pessoas pegaram o violão e dedilharam uma canção engajada, como foi o caso de uma mulher que começou a cantar e colocou um vídeo da Marielle Franco em seu celular e, 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. No entanto, historicamente no Brasil, especificamente, a construção das histórias oficiais foi realizada 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 se trata do fato de que 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. O silêncio que se fez no espaço da Livraria Vertov foi a fala da escuta, pois aquelas cartas faladas tiveram autoria de pessoas⁶ que durante um grande período histórico não tiveram espaço de fala. O nosso desejo e ânsia de artistas propositora/es 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 nos desapegar do 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 é criada pela/os 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 escutar devagar, respirar, “deixar-se levar, levando” (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. Empresto as ideias 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, em outras palavras, estar aberto ao seu modo de fazer no aqui e agora.

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 (CHAIA, 2007). Para isso

⁶ Grande parte das pessoas frequentadoras da Vigília Lula livre vinha do Movimento sem Terra de diversos estados do Brasil.

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 na performance *DE/PARA* tinham como foco proporcionar a conversa, troca e reflexão crítica. Em vez 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 artista.

Segundo Marcelo Expósito (2018), é necessário deslocar a prática artística da modernidade do lugar desse peso em ter que ser uma obra centrada no objeto e 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).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 e produção de conhecimento. Interessante pensar que cada comunidade, temporária ou não, tem a sua forma de se organizar, fazer e se relacionar com a arte, o teatro, a música e, neste sentido, tem a importância política e pedagógica de se abrir para a escuta dessas diferentes formas e epistemologias.

Nesses fazeres coletivos, durante o aparecimento das diversas vozes, podem surgir dissensos, tendo em vista a participação de todas as subjetividades presentes. Para Manuel Delgado (2013), fundamental ao ativismo é a discussão e o dissenso, pois são 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 ativismo

⁷ A autora Ana Emília Jung traduziu e transcreveu a apresentação de *El arte como producción de modos de organización*, de Marcelo Expósito, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, MUSAC, em 2014. Esse texto consta como encarte na tese de doutorado de Jung intitulada: *Arte Ocupação; práticas artísticas e a invenção de modos de organização* (2018).

contemporânea busca contemplar exatamente essas subjetividades como agenciadoras nos modos de fazer.

DE/PARA na Ocupação Indígena: aprendendo histórias outras...

Essa comunidade temporária foi formada com pessoas indígenas de cinco estados do Brasil. Elas estavam reunidas 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, secretária de base do governo Bolsonaro, de origem militar e que, conforme comentaram algumas pessoas indígenas nessa comunidade, dentre os vários descasos estava o desconhecimento da política da saúde indígena, mostrando-se desrespeitosa com as representações indígenas legítimas. 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.

Essa ação *DE/PARA* ocorreu no dia 15 de julho de 2019 e contou com três performers (Lúcia Helena Martins, Maycon Lorkiew e Pedro Furtado). 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 fizessemos 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 o momento de nos apresentarmos ao grupo todo, 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.

Fotografia nº 2: Ação artista na ocupação indígena

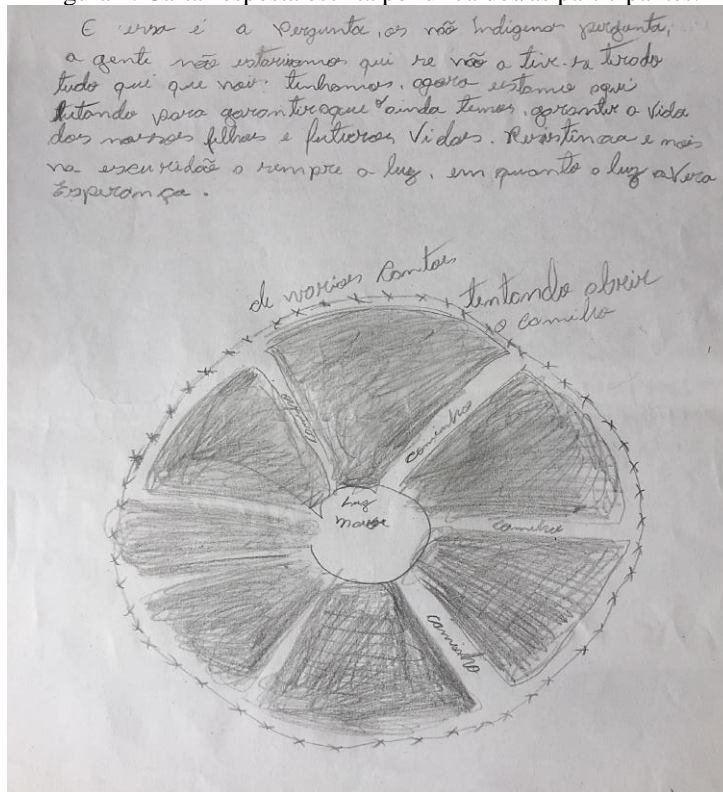


Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Depois desse primeiro momento, iniciamos a leitura de cartas 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 porquê 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 e escreveram como lutam, queimam pneus e bloqueiam estradas para chamar atenção, mas antes fazem um ritual que consiste em cantar e dançar para irem com força e proteção.

Figura 1: Carta-resposta escrita por um/a dos/as participantes.



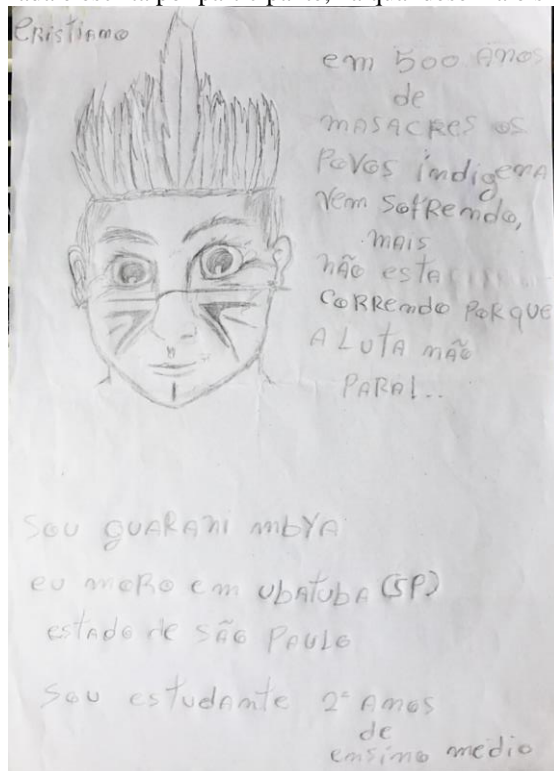
Fonte: Acervo pessoal da autora.

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 de haver diferenças de culturas entre as comunidades. Foi perceptível que muitos ainda não sabiam ler com domínio, mas queriam. Depois, ao eleger palavras que remetiam a opressões para colocar nas estrelas, uma frase escrita se destacou “ser chamado de analfabeto”. Essa frase revela as especificidades das diferenças entre culturas e os aspectos coloniais que os cercam 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 se deu 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 fazem com jenipapo. Depois disso, passei a fazer essa pintura em meu rosto nos outros lugares pelos quais passamos com o *DE/PARA*.

Figura 2: Carta resposta desenhada e escrita por participante, na qual desenha o símbolo ritual de luta [esquerda].



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Houve ali uma troca de afeto e de conhecimento em que os leitores eram mediadores. Poucos escreveram cartas, dentre elas, destaco abaixo um trecho de uma delas:

Eu sou Paula,⁸ 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

⁸ Nome fictício.

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, na ação de refletir sobre o fazer e 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 se auto-observar refletindo sobre “como eu faço, como eu luto”. Ao ouvir as cartas escolheram palavras que os tocaram e a partir delas sugeriram outras: desmoralizar 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 que acontece por meio dessa performance quando se constrói e reflete esse modo de fazer coletivamente.

Considerações...

No processo da performance *DE/PARA*, tendo como dispositivo as cartas advindas de locais de luta, o objetivo era perceber como as pessoas de grupos diversos aprendem e constroem conhecimento, bem como encontrar formas de fazer alguma coisa com o material provocativo. Essas ações se realizaram em locais de lutas vivenciadas por essas comunidades específicas. Neste sentido, mais do que fazer algo coletivamente, estávamos envolvidos por uma atmosfera política e pedagógica.

O ato de refletir e discutir sobre outras formas de aprender e produzir conhecimento — a partir de diversidades de comunidades e lugares de falas heterogêneos na arte das cenas e nas

outras artes no momento atual⁹ — é pedagógico, transformador, político e uma ação de busca pela restituição do vínculo social. As performances do ativismo da proximidade, como pudemos ver em *DE/PARA* não são uma representação, mas uma produção em ato do vínculo social. É uma forma de organizar a cooperação, então não a representa, é produção de cooperação. *DE/PARA* não representa as pessoas lutando contra suas opressões, não é uma representação da luta. Assim como os povos originários não representam, mas vivem: vida-arte-ritual, bem como as pessoas do MST utilizam símbolos nas suas místicas, mas não representam a luta. Em vez dessa representação, trabalhamos com cooperação, ou seja, colaboração que se dá entre as pessoas na hora de fazer algo juntas frente a carta ouvida e criar juntas uma arte-carta-ação resposta para ela. “A chave aí é a reconstrução de vínculo que a ditadura quer romper” (EXPÓSITO *apud* JUNG, 2018, p. 27) e, neste sentido, o seu caráter político. Nessa performance coletiva há aprendizagem e possível transformação.

Para Eleonora Fabião (2013), 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).

Os aspectos pedagógicos estão implícitos nas qualidades das relações estabelecidas durante a prática. O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana, ou seja, é uma espécie de mediação entre ambos. Nesse sentido algo é apreendido na forma como alguém responde ao que vai lhe acontecendo durante a vida, em como dá sentido ao que lhe acontece. *DE/PARA* é uma performance emancipadora e libertária, na qual 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 ficar mais passivos, escutar e deixarmos-nos levar, devido ao 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. Com base nisso passamos a realizar exercícios de respiração e ritmo, tornando-se um dos procedimentos metodológicos para todas as outras comunidades temporárias pelas quais passamos. Na comunidade indígena, as diferenças culturais foram desveladas em ato pelo simples fato de levar carta escrita, nos levando a

⁹ Importante situar essa performance que ocorreu no período da presidência de Jair Bolsonaro, momento de ameaça à democracia, quando uma parte da população pedia a intervenção militar e a volta da ditadura militar.

aprender com as diferenças culturais. Modificamos o programa trazendo e reelaborando jogos teatrais para trazer a prática de forma mais intensa para o corpo, preparar a escuta com o corpo, ouvir com os poros. O processo e a escuta em cada comunidade temporária nos levaram a criar mudanças do programa. A produção acadêmica, a reflexão e o pensamento são reconstruídos a partir da realidade prática, das frustrações e não é um projeto idealizado e desvinculado da periferia e das diversidades de comunidades existentes. A reflexão fundamenta-se na prática e ao mesmo tempo é uma promotora da prática. 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. Em cada comunidade houve uma experiência estética e política diferente e coube a nós, professoras-performers, buscar provocar experiência e estar abertos a ser provocados na relação de troca.

Referências

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/articulos/n8_05.html. Acesso em: 15 mar. 2023.

BISHOP, Claire. **Infiernos Artificiales: arte participativo y politicas de la espectadoría**. Taller de Ediciones Economicas. Colima 25-10, Roma Norte, 06700, Ciudad de Mexico, t-e-eoria, 2016.

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.

CHAIÁ, 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 jun. 2022.

CORNAGO, Ó. **Ensayos de teoría escénica:** sobre teatralidade, público y democracia. Abada Editores Lecturas de Estética, Madrid, 2015.

DELGADO, Manuel. **Los límites de la crítica:** 'artivismo' y postpolítica. Disponível em: <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-Los-l%C3%ADmites-de-lacr%C3%ADtica.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

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 Interdisciplinar de pesquisas teatrais. UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 13 jun. 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 71. Ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 62. Ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

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.

LOPES, Áurea. **Vigília Lula Livre**: um movimento de resistência e solidariedade. 1 ed. Santa Catarina: CLACSO, 2020.

MARTINS, Lúcia Helena. **O ativismo da proximidade: implicações pedagógicas em práticas de performances artivistas**. 2022. 1 recurso on-line (311 p. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00009b/00009b9c.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

TIBURI, Marcia Tiburi. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 4 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.