

ARTE E POLÍTICA: O ARTIVISMO COMO LINGUAGEM E AÇÃO TRANSFORMADORA DO MUNDO?¹

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.202989

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA
20 ANOS

PAULO RAPOSO

ORCID
<http://orcid.org/0000-0003-0857-9785>

Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, LX, Portugal, 1649-026 –
geral@iscte.pt

1. Este texto foi construído, entre outras fontes, a partir dos diálogos vertidos na mesa de conversa *Arte e política: o ativismo como linguagem e ação transformadora do mundo*, para os 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, que ocorreu de 22 de Novembro a 10 de Dezembro de 2021. A Mesa decorreu no dia 30 de Novembro de 2021, com a coordenação de Paulo Raposo, professor do Instituto Universitário de Lisboa e investigador do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), e Vi Grunvald, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS e presidenta do Prémio Pierre Verger (2022-2023), e contou com as falas de Luana Raiter (Doutora em Artes Cênicas pela UDESC, diretora e atriz do grupo de performance ativista de rua – ERRO Grupo de Florianópolis), Julianna Rosa de Souza (Criadora do site da Rede Quilombo, mulher negra, bissexual, periférica, nascida em Florianópolis, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), integrante do Núcleo de Estudos Negros de Santa Catarina e pesquisadora no Observatório de Mulheres Negras na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)), Gustavo Bonfiglioli (Mestrando em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), comunicador e consultor, artista não-binário do coletivo Revolta da Lâmpada de São Paulo), Celia Asturizaga Chura (advogada e artista independente boliviana, mulher indígena e defensora dos direitos dos povos originários) e teve a moderação de Carolina de Camargo Abreu (antropóloga, videasta da Universidade de São Paulo (USP) e integrante do NaPedra). Agradeço a todos os instigantes contributos que forneceram para este debate e que procuro ampliar neste artigo. Este artigo foi financiado pela FCT, no âmbito do plano estratégico do CRIA (UID/04038/2020).

RESUMO

Num presente descrito como de crise e incerteza, diferentes pessoas e grupos se questionam e buscam respostas sobre como habitar um mundo que se desfaz nas mãos do extrativismo, do produtivismo, do progresso e da insatisfação consumista. Propõem-se horizontes alternativos a esta necropolítica global em que se estabeleçam novos encontros e formas de estar-com-outros. E, neste ínterim, a arte é assumida como um dispositivo concreto “para adiar o fim do mundo”, para a vida e para outros mundos possíveis. Que ideia de futuro impulsiona projetos e performances artísticas, coletivas ou em solilóquios? Que novos significados nas práticas artísticas contemporâneas ligam pessoas e mundos, criam ecologias e ambientes para intervenções e formulam desejos na formação de novas comunidades políticas? Como a política, a arte é uma questão de vida ou de morte, mas talvez por argumentos opostos. Poderá a arte mudar o destino, enquanto estética da confrontação?

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Política;
Artivismo;
Dissidências;
Estética da
confrontação.

ABSTRACT

In a present described as one of crisis and uncertainty, different people and groups question themselves and seek answers about how to inhabit a world that is crumbling at the hands of extractivism, productivism, progress and consumerist dissatisfaction. Alternative horizons are proposed to this global necropolitics, where new encounters and ways of being-with-others can be established. And, in the meantime, art(ivism) is assumed as a concrete device “to postpone the end of the world,” for life and for other possible worlds. What idea of future stimulate artistic projects and performances, collective or in soliloquies? What new meanings in contemporary art practices connect people and worlds, create ecologies and environments for interventions, and formulate desires in the generation of new political communities? Like politics, art is a matter of life and death, but perhaps by opposing arguments. Can it change destiny as an aesthetic of confrontation?

KEYWORDS

Art; Politics;
Artivism; Dissent;
Aesthetics of
confrontation.

DISCLAIMER

Não resisto a abrir este texto manifestando a minha entusiástica emoção em poder partilhar com outros e outras colegas um dossiê comemorativo dos 20 anos do NaPedra, tampouco a dizer que o NaPedra foi um dos primeiros espaços acadêmicos, artísticos e militantes – porque eu interpreto assim, naquela trilogia, a potência do NaPedra – que acolheu com interesse e parceria o meu trabalho de pesquisa e reflexão. Sinto também a necessidade de dizer que John Dawsey foi um dos colegas mais afetuosos e hospitaleiros, o mais atento e cuidadoso, mais estimulante e instigante que pude conhecer no meio acadêmico e que me permitiu conhecer tantos outros pesquisadores e pesquisadoras deste coletivo e desse imenso Brasil. Desde os meus primeiros momentos de troca e diálogo com a produção teórica e crítica da Abya Yala, o NaPedra e John foram e são seguramente parceiros privilegiados desta eterna roda de capoeira que é a antropologia da performance. Vivemos tempos difíceis e expectantes no Brasil no momento em que escrevo este texto, mas também de enorme esperança. Porque é daqui, e do Sul global em geral, que têm chegado os

mais esperançosos e atentos olhares e reflexões. É aqui que se conhece, faz muito tempo, como adiar o fim do mundo. Sempre se conheceu, aliás. Esse fim do mundo que o mundo “civilizado” e imperial cunhou pela mão invisível do capitalismo e sob o lema obscuro do progresso. E o NaPedra tem sabido ser justamente um lugar seguro de (re)existência/resistência e de criatividade para pensar e agir no mundo. Um lugar para outros mundos possíveis. Um lugar em que me sinto verdadeiramente em casa.

Axé NaPedra e muitas voltas ao Sol para noix!

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ARTE

A arte deve tornar o mundo insuportável, mostrando a que ponto o mundo, na realidade, o é; e é ao mostrar como ele é insuportável que se pode dar aos outros a energia e a inspiração para o tornar mais suportável, mais belo (Louis e Loach 2022, 83).

Quero começar por evocar aqui duas vinhetas ligadas a polêmicos eventos artísticos, de relevância internacional e de geografias distintas. Histórias que talvez ajudem a clarificar como arte e política são encruzilhadas do mesmo devir. Uma delas provém do Trópico de Capricórnio, no Brasil, e outro do coração da “Velha Europa”, na Alemanha. Refiro-me aos eventos *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizado em Porto Alegre, em 2017, e à mais recente edição da Documenta 2022, em Kassel.²

A exposição *Queermuseu* foi encerrada no domingo, 10 de setembro de 2017, no espaço Santander Cultural em Porto Alegre por iniciativa do patrocinador principal – um banco europeu com forte presença na América do Sul – depois de permanecer aberta durante cerca de um mês. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam, sobretudo, temáticas LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual. As obras – que percorrem o período histórico de meados do século XX até os dias de hoje – pertenciam a artistas amplamente reconhecidos no mundo da arte brasileira e a outros menos conhecidos. Todavia, a exposição foi alvo de inusitadas manifestações nas redes sociais e na própria galeria por parte de movimentos religiosos fundamentalistas e

2. Agradeço à Laura Burocco, minha colega e amiga, investigadora do CRIA, que me deu a conhecer este caso com detalhe e que esteve presente no evento. Agradeço também a Scott Head, meu colega e amigo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que, tendo colaborado comigo no seu período de pós-doutoramento em Lisboa (2021-2022), partilhou comigo várias conversas, debates e parcerias de escrita que neste texto encontram reverberação.

pelo partido Movimento Brasil Livre³ (MBL), que praticava um ciberativismo de extrema-direita muito agressivo e que havia estado particularmente ativo no rescaldo das chamadas Jornadas ou Protestos de Junho⁴. Estas vozes da direita conservadora pediam agora o encerramento da exposição *Queermuseu* por razões que tangenciavam a argumentação de arte degenerada e de ideologicamente perigosa que, como afirmavam, as obras daquela exposição continham.⁵

Numa nota pública inicial publicada em página do Facebook, o banco promotor da exposição – Santander – justifica que as obras alvo de críticas eram “justamente para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação a questões de gênero, diversidade, violência entre outros” (Souza e Zamperetti 2017, 260), mas, uns dias depois, a nota foi eliminada sob a enorme pressão nas redes sociais do poder político municipal e de protestos de grupos religiosos e ultraconservadores, a maioria dos quais se queixava de que algumas das obras promoviam blasfêmia contra símbolos religiosos e também apologia à zoofilia e pedofilia. A direção do Santander e da galeria decidiram encerrar a exposição emitindo uma nova nota, em que se lia:

Ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana (Santander Brasil 2017).

O banco Santander resolveu, então, encerrar a mostra que deveria ficar em cartaz até 8 de outubro. A nota publicada ainda está hoje acessível no

3. O MBL, situado à direita do espectro político, foi criado em novembro de 2014 e foi um dos principais responsáveis pela organização de protestos contra o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff que ocorreram em diversas capitais do Brasil em 15 de março, 12 de abril, 16 de agosto e 13 de dezembro de 2015 e 13 de março de 2016, ao lado dos grupos Revoltados Online e Vem Pra Rua.

4. Sobre este tema muitos artigos e reflexões se foram somando, seja na mídia, seja na academia. Um dos livros mais instigantes sobre ele, e que muito me inspirou, é a obra coletiva, editada em 2013 pela Boitempo, *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, que com textos de diversos autores procura refletir sobre como os protestos de rua do Movimento Passe Livre (MPL) fizeram emergir “uma série de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos”, como explica no prefácio Raquel Rolnik. Estes mesmos protestos acabam trazendo à superfície um outro movimento populista e nacionalista que, com manifestações de rua e agendas políticas nos bastidores das instituições do Estado e do Poder Judicial, daria forma ao processo de destituição da então presidenta Dilma Rousseff, à perseguição e posterior prisão do atual presidente Lula da Silva e à ascensão ao poder do político de extrema-direita conservadora Jair Bolsonaro. Neste processo de agitação social, o MBL de jovens universitários, empresários e ciberativistas ultraliberais teve um papel fundamental.

5. Conferir youtuber de filiação próxima do MBL, com 2,63 milhões de assinantes e com mais de 400 mil visualizações, argumenta sobre o que chama uma “agenda doutrinária de esquerda”: <https://www.youtube.com/watch?v=FISNVXJYmP4>. Mais detalhes sobre o posicionamento crítico à exposição podem ser vistos em diversas notícias da época na *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *El País Brasil* e nesta publicada pela *Veja*: <https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>.

perfil de Facebook da instituição bancária.⁶ Curiosamente a exposição foi deslocada alguns meses depois para o Rio de Janeiro por iniciativa do Museu de Arte do Rio (MAR). Todavia, o prefeito local, o ultraconservador evangélico Marcelo Crivella, interpôs uma ação para suspender a mostra, conseguindo-a por algum tempo, mas, após uma ação de recurso na Justiça e maior campanha de financiamento coletivo no Brasil, que reuniu cerca de 1 milhão de reais, a exposição finalmente abriu no Parque Laje, em 18 de agosto de 2018, com acesso gratuito e organização da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro e da Escola de Artes Visuais.

Como nos recordava Édouard Louis e Ken Loach (2022), a arte deve tornar o mundo insuportável para nos revelar, afinal, quanto o mundo em que vivemos, o mundo real, é igualmente insuportável. A proposta da *queermuseu*, entendo-a com esse propósito. Despertar o olhar de um público díspar e geral para a dissidência de corpos e de sexualidades, objetos de incontáveis discriminações ou mesmo criminalizações, que partilham, todavia, o mundo em que todes vivemos e, em paralelo, para que essas corpos se apoderem de uma energia e inspiração que possibilitem tornar mais suportável e bela a sua vivência.⁷

O segundo caso que gostaria de recordar é bem mais recente, mas revisita também um contexto de censura desta feita produzida por agentes do aparelho de Estado, patrocinadores e organizadores de um evento artístico internacional de ampla ressonância, com claro impacto na esfera pública. No passado 11 de Setembro de 2022, o coletivo artístico indonésio *ruangrupa*⁸, curadores convidados para a exposição *Documenta XV*, realizada em Kassel, na Alemanha, a cada cinco anos, reagiu ao comunicado público de um – assim designado – comitê científico de consultores, formado por

6. Disponível em: <https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>.

7. No Brasil, durante o governo Bolsonaro, uma iniciativa legislativa entrou em vigor em vários estados e cidades com vista a banir do ensino o que apelidavam por “ideologia de gênero” (e por extensão, o movimento “escola sem partido”). Parlamentos municipais e estaduais de todo o Brasil e os membros mais conservadores e da bancada evangélica do Congresso Nacional usaram ferramentas políticas para enfraquecer ou proibir a educação sexual e sobre gênero no país nos últimos anos. Estas conclusões podem ser lidas no relatório publicado pela Human Rights Watch, em maio de 2022, disponível neste link: https://www.hrw.org/sites/default/files/media_2022/05/brazil_lgbt0522pt_web.pdf. Este posicionamento restritivo visava banir do currículo educativo brasileiro qualquer discussão ou educação sobre gênero e sexualidade. Neste sentido, a exposição *queermuseu*, ao expor corpos – ou melhor, corpos – dissidentes e sexualidades plurais, explicitava um confronto evidente com estes pressupostos conservadores e restritivos que se reclamavam de não ideológicos, neutros e emblemáticos da “normalidade” familiar, sexual e de binarismo de gênero. Por essa razão, o uso neste artigo de termos não-binários e plurais, como corpos e todes, pretende justamente valorizar este índice de resistência a estas iniciativas de repressão legal.

8. Como se pode ler no site deste coletivo: “ruangrupa foi nomeado como curador da exposição de arte documental mundial em Kassel, Alemanha. A grande exposição terá lugar de 18 de Junho a 25 de Setembro de 2022. Nunca antes um curador de arte indonésio - ou, de facto, asiático - tinha alcançado um feito tão elevado como o ruangrupa. A Documenta é considerada pelos cidadãos do mundo da arte como um dos mais prestigiados eventos artísticos globais de alta qualidade” (tradução nossa). Disponível em: <https://ruangrupa.id/>. Acesso em: 19 set. 2022.

uma cientista política, uma socióloga, uma psicóloga, um jurista e um historiador, especialistas em questões semitas e judias e que foi emitido no dia anterior⁹ em função de meses de pressão mediática e pública sobre um suposto viés radical e ideologicamente questionável que a curadoria daquela exposição estaria a revelar.

Assim, a reação daquele coletivo de artistas e ativistas indonésios decorria de um clima de deslegitimação e perseguição curatorial, baseada numa acusação de racismo, discriminação racial, antisemitismo, antizionismo e anti-Israel. Tal acusação teria sido instigada por governantes israelitas que há algum tempo vinham afirmando que a curadoria estava a ser marcada por artistas e coletivos que participavam do chamado BDS – boicote, desinvestimento e sanções ao Estado de Israel – e veio a assumir proporções inusitadas aquando da exibição de uma obra – *Justiça Popular*¹⁰, um mural, tríptico em tela, de autoria de um outro coletivo indonésio, Taring Padi¹¹, na inauguração daquele evento, a 18 de Junho de 2022. Esta pressão acabou por se tornar insustentável para a diretora do evento, Sabine Schormann, que se demitiu do cargo após posicionamento público muito crítico face àquele mural por parte da Ministra da Cultura alemã, do Diretor do Instituto Anne Frank e de outros agentes políticos germânicos. A curadoria da *Documenta XV* foi também referida em vários média e no *milieu* da arte contemporânea pelo seu vanguardismo radical, pelo questionamento crítico ao mundo e aos mercados da arte contemporânea e pelo seu engajamento e provocação relativa às práticas artísticas e à produção de arte.

Todavia, para o coletivo de curadores, o mural é parte de uma campanha contra o militarismo e a violência que a Indonésia vivenciou durante os 32 anos da ditadura militar de Suharto, cujo legado continua a ter impacto hoje. Afirmaram, ainda, em diversos comunicados, entrevistas e notas públicas, não haver qualquer intenção de relacioná-lo com o antisemitismo e consideraram-se desolados que detalhes no outdoor tenham sido compreendidos de modo diferente de seu propósito original. Acabam mesmo pedindo desculpas pela mágoa causada neste contexto e dizendo que a obra coberta se tornará “um monumento de luto pela impossibilidade de diálogo neste momento” e “este monumento, esperamos, será o ponto de partida de um novo diálogo”.¹² Mas esse diálogo não se veio a produzir e, pelo contrário, o ar tronou-se irrespirável, culminando na criação da

9. Disponível em: <https://www.documenta.de/en/press#press/3047-press-release-from-the-undersigned-members-of-the-scientific-advisory-panel-of-documenta-fifteen>.

10. Cf. notícia do jornal espanhol *El País* (on-line): <https://elpais.com/cultura/2022-06-22/polemica-antisemita-en-la-documenta-cubren-con-tela-negra-un-mural-que-incluye-figuras-ofensivas-para-los-judios.html>.

11. Cf.: <https://www.taringpadi.com/>.

12. Estas frases podem ser lidas em várias notícias de diversos mídias durante o período de funcionamento da *Documenta XV* (entre 18 de Junho e 18 de Setembro de 2022).

referida comissão científica de consultores e no seu comunicado extremamente crítico. E nem mesmo o reconhecimento por parte do coletivo indonésio de que a utilização caricatural de um modelo de personagem no mural com traços atribuíveis aos judeus – estratégia usada também pela propaganda nazista – e a sigla SS, no contexto alemão, não teria sido uma decisão feliz, reconhecendo a necessidade de refletir sobre essa importação acrítica de modelos sem questionamento e sabendo que aquele outdoor tem uma história muito particular relacionada com a crítica ao apoio “ocidental” ao regime ditatorial de Suharto, na Indonésia, há mais de 30 anos.

Entretanto, o título da nota de resposta do *ruangrupa* ilustra bem o doloroso e tenso processo e a assertividade da reação ao julgamento público da sua curadoria pelo designado comité científico de consultores: “Estamos irritados, estamos tristes, estamos cansados, estamos unidos”.¹³ Laura Burocco, investigadora de arte contemporânea e de indústrias culturais, que esteve presente na exposição, explicava com clareza este processo num recente artigo publicado no periódico italiano on-line *Il Manifesto*:

O escrutínio asfixiante a que a equipa curatorial foi submetida durante meses faz lembrar a forma como o corpo da Sra. Sarah Baartman foi ultrajantemente “analisado” no século XIX. Um “freak show” contemporâneo do mundo da arte no coração de um dos países europeus mais ativos (especialmente economicamente) na promoção da indústria cultural no continente africano e da onda decolonial no continente europeu. Documenta mostra de forma explícita as relações de poder que os processos decoloniais europeus querem ocultar. Revela o neocolonialismo de muitas destas experiências (Burocco 2022).¹⁴

Começar com estas duas sequências censórias contra exposições de arte que claramente estabelecem diálogos com questões políticas, uma a do *queermuseu*, potenciada por rumores e ameaças oriundos da esfera pública conservadora e religiosa e de *hackeamento* ciberativista de extrema-direita, outra a da *Documenta XV*, respaldada por iniciativas de poder instituído e por comités “científicos” que produzem impactos significativos na esfera pública, servia principalmente para dar conta de como os campos da arte e da política são sistematicamente povoados por inúmeras narrativas díspares e contraditórias.

13. Cf. <https://lumbung.space/pen/pen.lumbung.space/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united/> (acesso 19/09/2022)

14. No original: “L’asfissiante scrutinio a cui il team curatoriale da mesi viene sottoposto ricorda la forma con cui il corpo della signora Sarah Baartman veniva oltraggiosamente «analizzato» nel XIX secolo. Un contemporaneo «freak show» del mondo dell’arte nel cuore di uno dei paesi europei più attivo (soprattutto economicamente) nel promuovere l’industria culturale nel continente africano, e l’onda decoloniale in quello europeo. Documenta mostra in forma esplicita le relazioni di potere che i processi decoloniali europei vogliono nascondere. Palesa il neo-colonialismo di molte di queste esperienze”.

No primeiro caso, os discursos de ódio e as narrativas moralizadoras reagem violentamente à intenção provocadora de uma curadoria artística que pretendia dar visibilidade a expressões, sentimentos e significados dissidentes sobre os corpos, o gênero e a sexualidade. Paradoxalmente ou não, a visibilidade deste ímpeto provocativo e radical acaba relevando efeitos contraditórios: por um lado, aposta na crescente aceitação de alguns setores sociais da pluralidade sexual e, até mesmo, na possibilidade de consumo de alguns de seus produtos culturais; por outro, instiga setores tradicionais e conservadores a recrudescerem seus ataques, dando lugar a campanhas de retomada dos valores tradicionais da família e de moralização de costumes que podem, inclusive, assumir manifestações de extrema agressividade.

Convém não esquecer, ainda, que no atual contexto político do Brasil, o chamado bolsonarismo, a normalização dos discursos de ódio que se verbalizam e publicitam “às claras” sobre certos tipos de dissidências – em particular esse tipo de corpos não conformes aos modelos hegemônicos – constituem-se como mais uma consequência da exploração do campo da arte – dita degenerada e radical – como foco de uma performatividade discursiva que, simultaneamente, esconde e sustenta um programa econômico e político ultraliberal. Paradoxalmente uma vez mais, este discurso moralizante e castrador classifica estas propostas artísticas de ideológicas, logo políticas, e pensando a política como algo manipulador, perverso e desviante – baseados justamente nesta vaga de modelos populistas antipolíticos – e não como uma agência e potência de subjetividades diversas que, na verdade, não se desejam reconhecer, aceitar e com elas coabitar.

No segundo caso, quase podemos pensar num processo perverso de tentativa de mercadorização, higienização e domesticação de discursos radicais, convidando as margens para os centros – seja a nível do acolhimento de projetos de geografias pós-coloniais e distantes ou de modelos e potências criativas radicais – para docilizar suas radicalizações. No contexto da arte contemporânea europeia, temos assistido à incorporação de muitas das críticas produzidas pelos estudos culturais pós-coloniais e decoloniais das últimas décadas, que procuram desmontar o olhar colonial europeu e desconstruir as suas narrativas mais problemáticas. Esse processo, porém, parece ainda estar muito distante de se concluir – vide a polémica e o dissenso geral relativo às questões da reparação histórica no campo museológico, à devolução de objetos e de documentos ou às manifestações contra monumentos de homenagem a colonialistas e racistas e a atos coloniais. Esta suposta pacificação e apropriação de olhares, práticas e obras não europeias, com base num certo multiculturalismo acrítico e a-histórico ou num discurso essencialista e universalista sobre direitos humanos, todavia, acaba não sendo viável nem confortável para nenhuma

das partes interessadas, vindo ao de cima os tiques autoritários e neocoloniais de uma narrativa eurocêntrica – neste caso, germanocêntrica – sobre projetos, práticas e coletivos não europeus e não norte-americanos que, por sua vez apostando em processos de decisão e de design de projeto em assembleias, horizontais e críticos, a partir por exemplo do modelo *lumbung*¹⁵ que os artistas indonésios trouxeram para a *Documenta XV*, provocam demasiadas brechas, fissuras, ruídos e provocações no ainda convencional *art world* europeu contemporâneo. Diria novamente, reutilizando a ideia de Claire Bishop (2012), que estes infernos artificiais de confronto não se apaziguam nem se submetem aos modelos relacionais e de partilha do sensível que aludia Nicolas Bourriaud (1998) e Jacques Rancière (2010). Ou se preferirmos, como nos sugere Denise Ferreira da Silva (2020), pensando as obras de arte a partir de uma perspectiva anticolonial que busca dismantelar e contra-atacar a violência epistêmica e hegemônica ocidental, “uma obra de arte anticolonial questiona cada modo, cada forma de apresentação, transformando-a num confronto – que é a apresentação como recusa da representação” (Silva 2020, 291). Apresentar ao invés, ou melhor, evitando representar, porém assumindo, junto com Erika Fischer-Lichte (2019), que a natureza do performativo das obras de arte se traduz numa metamorfose de todos aqueles e aquelas que nelas participam, artistas e espectadores, que numa coprodução performativa de materialidade provocam e possibilitam a emergência de processos de transformação – ideia que recorda também o instigante argumento de Richard Schechner (2011) sobre processos de transformação e transporte de performers e espectadores.

Além disso, algumas alianças, pensadas no Norte global como inaceitáveis, e decorrentes desse enorme contingente de artistas do Sul global convidados para aquela exposição foram facto inédito até então, e sendo que muitos deles suportam manifestos e posicionamentos críticos a certos contextos, países e modelos “ocidentais” – no caso em concreto, o movimento BDS¹⁶ contra o imperialismo colonial de Israel face ao povo palestino –, tudo isso somado terá concorrido para criar um ambiente

15. *Lumbung* é uma palavra da língua indonésia que significa: celeiro de arroz. Mas *Lumbung* também pode significar amizade, trabalhar bem em conjunto, partilhando coisas ou cuidar de todas as pessoas de um grupo. O modelo *lumbung* refere-se, no contexto do coletivo artístico indonésio escolhido para a curadoria geral da Expo Documenta 2022, aos modelos comunitários, coletivos e horizontais de discussão e de tomada de decisão em assembleia. Este modelo foi aplicado ao processo de decisão e discussão nesta importante Exposição em Kassel na Alemanha, onde se formulou a ideia de que aquele evento seria como um “celeiro de arroz” reunindo diversos artistas contemporâneos que trabalhariam em conjunto, pensariam e decidiriam em assembleia, trocando e partilhando entre si. Veja-se o site do evento e a conferência *Let there be lumbung* onde se explica a essência deste modelo: <https://documenta-fifteen.de/en/news/let-there-be-lumbung-talks-about-lumbung-practices-and-lumbung-beyond-documenta-fifteen/> (acesso 4 Dezembro 2022)

16. BDS é o acrónimo do Movimento “Boycott, Divestment, Sanctions” (Boicote, Desinvestimento e Sanções) que se propõe a travar diversas formas de apoio, cooperação e reconhecimento internacional ao Estado de Israel, dada a sua política genocida face ao povo palestino. O site do movimento está disponível em: <https://bdsmovement.net/>.

insustentável, um clima de tensão e um constante escrutínio de todo e qualquer gesto curatorial, de todas e quaisquer declarações dos participantes e, sobretudo, dos curadores indonésios. No final, a censura impôs-se, e um comitê não casualmente designado “científico”¹⁷ respaldou narrativas universalistas, pseudo-humanistas e antirracistas. E a ingerência do aparelho de Estado no mundo da arte tornou-se afinal evidente, com a frase lapidar que acabou por vingar, proferida pela ministra da cultura alemã, mas reiterada por muitos outros protagonistas: “a liberdade artística bate em seus limites”.

PERFORMANCES PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

O problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo.
(Karl Marx na sua XI tese sobre Feuerbach)

Em outro lugar (Raposo 2015; 2022) desenvolvi a ideia de que a imaginação criativa enquanto processo é uma agência sobre o mundo, criativa, mas que restaura comportamentos (Schechner 1981) em infinitas novas possibilidades. O que nos define como *homo performans* fazendo mundo é essa capacidade criativa e, em paralelo, o que nos define como *homo politicus* é a nossa capacidade de intervir no mundo. Acredito que “[...] criar e atuar estão intimamente ligadas no nosso cotidiano e escapam às malhas supostamente cerradas e às fronteiras aparentemente intransponíveis do mundo da arte e da política [...]” (Raposo 2022, 4). Essa porosidade entre o campo da arte e da política faz-se muito evidente num conjunto alargado de práticas que designámos, à falta de melhor termo, por *ativismo* (Raposo 2015)¹⁸.

Em 30 de novembro de 2021, na mesa redonda *Arte e política: o ativismo como linguagem e ação transformadora do mundo*¹⁹ para os 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, 22 de Novembro e 10 de Dezembro 2021 – Vi Grunvald, minha parceira de coordenação desta mesa e de

17. Uma vez mais exprimindo e exibindo essa dicotomização ontológica entre “ocidente” científico e humanista e o resto do mundo primitivo, bárbaro e selvagem. Acrescenta-se que as produções artísticas procuram tantas vezes suprimir essa dicotomia, ressaltando as mútuas influências, a partilha e troca de conceitos, formas e temas e, em alguns casos, também a vampirização e apropriação entre arte “ocidental” e “não ocidental”.

18. *Artivismo* pode ser pensado como um neologismo complexo e polissemântico que recobre uma vasta gama de práticas artísticas com foco político. “A utilização de inúmeras linguagens e plataformas para explicitar, comentar e expressar visões do mundo e de produzir pensamento crítico, multiplica o espectro do *artivismo* a partir do qual é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político - arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, *culture jamming*, *hacktivism*, *subvertising*, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras” (Raposo 2015, 5).

19. E que pode ser visionada na íntegra no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g>.

tantas outras iniciativas e projetos, lançou a conversa por meio de um poema de Elisa Lucinda – *No Elevador do Filho de Deus*²⁰ – mulher, negra, artista e brasileira que, ironicamente, portando uma sátira do cotidiano, nos transporta para a ideia de que existe uma interseção vital entre arte e cotidiano, entre a sua poesia e a sua cidadania:

A gente tem que morrer tantas vezes durante a vida
Que eu já tô ficando craque em ressurreição
Bobeou eu tô morrendo
Na minha extrema pulsão
Na minha extrema-unção
Na minha extrema menção
de acordar viva todo dia (Grunvald e Raposo 2021).

Neste poema, a poetisa, articulando metaforicamente a ideia de morte e ressurreição com a dureza cotidiana da resistência e da sobrevivência de certas corpos, alude ao que podemos também chamar, acompanhando o pensamento de Ailton Krenak, de consciência da certeza:

A janela da arte, em diferentes lugares e contextos do mundo, é uma espécie de surto dessa consciência da certeza, essa que vive a angústia da certeza. Eu acho que ela tem um surto de vez em quando, e ela corre para o mundo da criação, o mundo da invenção, o mundo da arte, que é quando ela não tem certeza. É quando ela está surtada. Porque quando ela está organizada, quando está sóbria, quando está produzindo, ela não se permite essa licença. Tanto é que o mundo do trabalho é claramente demarcado do mundo da criação. O mundo do trabalho está cada vez mais consolidado como o lugar da reprodução, da repetição. O mundo do trabalho é você fazer milhões de peças iguais, milhões de prédios de janelas iguais. Toda a tralha tecnológica que a gente compartilha no mundo hoje é produzida em escala. Não é para ser criada, é para ser reproduzida. A criação se dá em saltos. Tem uma criação aqui, depois tem uma criação em algum outro tempo. O mundo do trabalho é mortificante (Cesarino 2017).

Talvez, então, Elisa Lucinda nos esteja dizendo justamente que certas vidas, sob o efeito de uma reprodução cotidiana da exclusão, da violência e da discriminação, precisam surtar, deprimir e esconder, precisam morrer para renascer de novo reforçadas e renovadas. A arte pode ser esse lugar de surto, de recolha, de criação que alimenta o sopro da vida e enfrenta

20. Para escutar e ler a letra do poema, declamado pela própria autora, veja-se este link: <https://www.youtube.com/watch?v=GacBfjDxnz8>.

a política da morte diária, a necropolítica de que falava Mbembe (2018) e Safatle (2020b) e, por isso, tem sido alvo também de inúmeras campanhas de apagamento, censura e criminalização.

Talvez também o famoso gesto de Tuíra Kayapó²¹, mulher indígena, que levantou uma faca sobre o rosto do engenheiro responsável pela implementação do projeto hidroelétrico de Belo Monte, em pleno território indígena, tenha sido já uma manifestação desse surto performático, dessa angústia consciente da certeza, que combina um gesto político com atitude estética, uma potência gestual que se plasma neste caso com gestualidades rituais.

Como nos recordava Jeremy Macclancy (1997), a utilização de estruturas de linguagem e comunicação artísticas para fazer passar mensagens políticas não era uma estratégia muito convencional no panorama europeu e ocidental, e de alguma maneira ela emergiu como linguagem possível (e até desconcertante) para grupos, coletivos ou corporas que dificilmente garantiam presença e acesso aos lugares em que a fala política se desenvolvia:

Em 28 de Agosto de 1963, um grupo de aborígenes Yirrkala do nordeste de Arnhem Land apresentou uma petição ao Parlamento australiano. Nela pediam ao governo que reconsiderasse a sua decisão de permitir que uma empresa mineira explorasse as suas terras de origem. Nessa altura, o seu apelo formal não era, por si só, invulgar. O que era invulgar era que a petição fosse enquadrada como uma pintura de casca de árvore, mostrando os desenhos do clã de todas as áreas ameaçadas pelos planos da empresa. Contra um pano de fundo de blocos de cor cruzada e triangular, uma série de pássaros, lagartos, peixes, tartarugas, cobras e outros animais circundavam as palavras dactilografadas do papel (Macclancy 1997, 1, tradução nossa).²²

Procuremos então percorrer sumariamente as falas das pessoas convidadas para compor a mesa-redonda organizada por mim e por Vi Grunvald

21. Para mais detalhes ver: <https://amazoniareal.com.br/o-governo-nao-ira-nos-dividir-diz-lider-tuira-kayapo/> (acesso 19/09/2022). Outro gesto significativamente ressoante foi o da performance política de Ailton Krenak em 1987 na Assembleia Constituinte brasileira, discursando de terno branco enquanto pintava sua cara de tinta preta de jenipapo enquanto reclamava e exigia direitos e respeito para os povos indígenas – ver aqui: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/162846> (acesso 19/09/2022)

22. No original: “On August 28 1963 a group of Yirrkala Aborigines from northeast Arnhem Land presented a petition to the Australian Parliament. In it they called for the government to reconsider their decision to allow a mining company to exploit their homelands. By those times their formal plea was not in itself unusual. What was unusual was that the petition was framed as a bark painting, showing the clan designs of all the areas endangered by the company’s plans. Against a background of cross-hatching and triangular blocks of colour, a series of birds, lizards, fish, turtles, snakes, and other animals surrounded the typewritten words of the paper”.

para os 20 anos do NaPedra, pensando como todas elas, singularmente, são relatos e reflexões sobre poéticas e performances que desafiam o destino criando utopias. São declarações políticas que utilizam dispositivos estéticos para pensar situações de crise, ruptura, mudança, transição e transformação. E o painel poderá talvez constituir-se como um enorme tecido, plural e diverso, por vezes ressaltando proximidades, em outras singularidades, mas em todo o caso um imenso tear tecido a muitas mãos....

Julianna Rosa de Souza, criadora do site da Rede Quilombo, mulher negra, bissexual, periférica, nascida em Florianópolis, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), integrante do Núcleo de Estudos Negros de Santa Catarina e pesquisadora no Observatório de Mulheres Negras na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), curiosamente, na sua intervenção na mencionada roda de fala, nos traz um outro aspeto relevante e que se conecta com o que acabamos de relevar anteriormente: a resistência a um modo “correto” de uso de idiomas e linguagens que os povos e grupos colonizados foram obrigados a incorporar. Na leitura de um outro poema de uma poetisa brasileira de *slam poetry*, Luz Ribeiro, que Julianna declama no início de sua fala com enorme intensidade, a dada altura escutamos:

Eu tenho uma língua solta, que não me deixa esquecer que cada palavra para mim é resquício da colonização. Cada verbo que aprendia a conjugar foi ensinado com a missão de me afastar de quem veio antes. [...] Não me peçam para falar bem! Não me peçam para falar bem! Parece que... parece que... je ne parle pas bien! Parece que je ne parle pas bien, je ne parle pas bien, je ne parle pas bien! Eu não falo bem de nada do que vocês me ensinaram! (Grunvald e Raposo 2021)²³

Mas de imediato Julianna acrescenta que não falar a língua dominante não significa manter-se em silêncio. Pelo contrário,

[...] O silêncio, ele vai ao encontro de um pacto. Esse pacto da branquitude. Significa que se a gente não fala, se a gente não coloca os nossos corpos a gente continua a perpetuar essa lacuna histórica de ausências, de invisibilidade... então falar é algo essencial, primordial [...] ser, estar, sentir, viver, colocar os nossos afetos, performar vai justamente nesse lugar de transgredir com uma lógica que está impondo um jeito de ser, um jeito de se vestir, um corpo, uma maneira

23. Para escutar o poema declamado pela autora, Luz Ribeiro, para o ONErpm e Slam das Minas, acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=tZFOMInjSlg>.

de se portar, uma maneira de se falar... uma maneira de discordar... (Grunvald e Raposo 2021).²⁴

Julianna reforça esta ideia com a noção de que a tensionalidade e a intensidade da fala, da raiva e do protesto são distribuídas e significadas de modo distinto, racialmente falando. Assim, à mulher branca – e em particular na academia ou nos espaços de fala legitimados pelo poder – é permitida a raiva e a transgressão porque isso significa capacidade de intervenção e eficácia representativa, mas no que toca à mulher negra em protesto, a raiva é emoção descontrolada, irracional e sem sentido. A distribuição da violência da fala é obviamente distribuída diferencialmente de acordo com a cor da pele, gênero ou de outros marcadores sociais. Mas Julianna acrescenta, ainda, que no contexto das culturas afro-brasileiras, as linguagens expressivas do canto, da dança, da música, da política e do ritual se interseccionam, se interpenetram sem se constituírem como esferas diferenciadoras de fronteiras intransponíveis, e talvez por isso encerra sua fala com uma canção sobre a condição e a potência da mulher negra no Brasil

Celia Asturizaga Chura, conhecida por Cece, advogada e artista independente boliviana, mulher indígena e defensora dos direitos dos povos originários, inicia a sua fala nesta mesa também com uma canção. Uma canção Aymara, sobre e cantada por mulheres indígenas com quem colabora e que posteriormente se converteu num hino político de um partido, no qual Cece acabou sendo eleita. Celia nos traz, inicialmente, um questionamento muito interessante sobre como na América Latina as leis e as normativas que protegem direitos de povos originários, mulheres e outros grupos subalternizados são frequentemente apresentadas com enorme gaudio e destaque, mas acabam nunca sendo efetivamente consolidadas ou aplicadas. Esse tema tinha sido também a florado por Julianna a respeito das normativas de inserção da história e cultura afrodescendente nas escolas do Brasil desde 2013, mas sem efetivação substancial.

No caso da organização de mulheres Aymara de que Celia é uma das grandes dinamizadoras, na Bolívia, o tema da violência sobre a mulher e do feminicídio é um dos assuntos mais relevantes e mais transpostos para ações performáticas de rua, de palco ou pela internet. Essas questões, ainda que discutidas nas academias e nos parlamentos, como dizia, “nunca chegam a nós, a maioria das mulheres” e em particular, nas comunidades indígenas, Aymara, por exemplo, com a qual trabalha Celia. Por meio de performances teatrais, procuram justamente debater este tema – entre outros –, chegando assim às comunidades indígenas,

24. Para escutar e ver toda a fala de Julianna Rosa de Souza, seguir o seguinte link (a partir do minuto 36'55"): <https://www.youtube.com/watch?v=sX7010uJW0g>.

mais pobres e mais afastadas dos grandes círculos de produção e poder político, mas não se consideram artistas de teatro, não detêm cursos ou formação em artes cênicas; são mulheres do campo: camponesas, pastoras, feirantes e comerciantes ambulantes, mães de muitos filhos. A discussão sobre gênero, patriarcado e machismo é evocada não apenas como produto da era colonial, mas também discutida no interior das próprias culturas indígenas, procurando “romper com os medos internos acumulados de geração em geração”, e que impede a mulher aymara de falar dos seus sonhos, desvendando tabus. Porém, aqui o poder da fala desbloqueada dessas mulheres é pela voz emocionada de Cece, o que é muito duro e doloroso, porque se baseia em vidas e estórias de enormes violências – no interior do grupo de mulheres deste coletivo havia jovens filhas de violações de padrões sobre as suas mães, outras falavam das avós assassinadas por seus maridos e outras situações terríveis de abusos.

Aqui o paradoxo e, simultaneamente, o desconcertante poder dessas performances e desses processos de rompimento do medo e da tomada da palavra é que elas emergem como pequenas vitórias, pequenas batalhas contra a morte, contra a necropolítica. São performances políticas de dimensão bem localizada, mas intensamente contundentes e que refletem e reagem a estruturas de opressão e dominação seculares, coloniais e culturais, mesmo quando certos políticos indígenas ou com bandeiras indígenas vencem eleições, pois formam governos que, afinal, acabam por continuar perpetuando regimes de opressão machista e patriarcal, usando a imagem do “Indígena” e da “mulher indígena” como trunfos dos seus jogos políticos.

Para Cece, estas performances que organiza com as suas companheiras aymara da área rural são mais do que “marketing político”, são compromissos “por vida”, como poderia ser recordado por Ailton Krenak nas suas muitas falas e livros, em que reclama o cuidado do mundo e de todos os seres nele existentes como um ato de “bem viver”. Como sugerem Duncombe e Lambert (2021), o que o ativismo artístico justamente permite é cultivar e exprimir a criatividade que todos e todas nós possuímos e de que participamos enquanto seres no mundo. Talvez por isso mesmo o coletivo a que pertence atualmente de mulheres indígenas urbanas tomou a designação de “Mama Huaco” – recordando e inspirando-se na mulher guerreira da mitologia Inca, que resiste e se opõe a todo e qualquer poder opressor.

Cece termina sua fala mostrando como o papel do tecido e da tecelagem entre os povos originários das montanhas andinas foi central nas suas práticas culturais e na sua história. Mas também estas mulheres Aymara contemporâneas se consideram como fios de lã de muitas cores. Nas suas performances, usam o tecido como forma de reivindicar a sua história,

seus direitos, seus sonhos e suas aspirações. As suas performances são como um tecido que tece retalhos das suas histórias destroçadas, queimadas, cortadas e que estão “armando” (tecendo) entre todas. Seus anseios são que as suas filhas ou netas possam terminar este tecido, este pano, em que possam ficar estas histórias e que, sobretudo, seja um tecido que elas possam continuar a tecer...²⁵

Seguimos na mesa-redonda com a reflexão de Gustrava Bonfiglioli, mestrando em Antropologia no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), comunicador e consultor e artista não-binário do coletivo Revolta da Lâmpada de São Paulo, sobre o qual está pesquisando. Este coletivo será talvez o que mais transparece esta íntima ligação entre arte e política, entre formas performativas de fazer política e de pensar subjetividades em espaço público. A Revolta da Lâmpada²⁶ foi criada quatro anos após o ataque violento por grupos homofóbicos e nazistas contra um jovem na Avenida Paulista por ser percebido como homem gay, em 14 de novembro de 2010. O uso de lâmpadas fluorescentes naquela agressão às corpos não conformes ao modelo heteronormativo está na origem do nome deste coletivo – aliás, as pessoas que o integram preferem chamar de coletiva, no feminino –, que procura, assim, incorporar todo o tipo de dissidência identitária e de subjetividade, ainda que com experiências análogas, sentida por diferentes pessoas na sociedade brasileira: dissidências de gênero e sexualidade, racialidade, de serologia, de corpo, de idade, de lugar de origem etc. Gustrava, tal como Cece, apela à metáfora têxtil para dar conta dessas linhas que são as corpos da coletiva, provenientes de muitos lugares, com cores distintas, de texturas e espessuras singulares, mas que nesse lugar de encontro que é a Revolta da Lâmpada buscam essa trama possível entre experiências de dissidência diferentes.

Gustrava nos revela, a partir dessa metáfora têxtil, que a sua pesquisa potencializou, por meio de uma conversa epistolar que decidiu lançar às suas parceiras de coletiva, alguns temas e tópicos que se tornaram centrais e unificadores para este grupo: corpo livre e ferver também é luta. É num contexto de cortejos ou blocos performativos de artistas que misturam várias linguagens artísticas que essas ideias são explicitadas e que as corpos dissidentes em aliança se visibilizam pela rua. E o que Gustrava busca fazer com sua pesquisa é justamente fazer transitar para dentro da academia este debate, este questionamento que a coletiva artista vem fazendo desde 2014 e torná-lo sujeito de reflexão científica e crítica: “hackear esse lugar para produzir conhecimento sobre coletividades

25. Para escutar e ver toda a fala de Celia Asturizaga Chura, seguir o seguinte link (a partir de 1:5’20”): <https://www.youtube.com/watch?v=sX7010uJW0g>.

26. Cf. o perfil de Facebook deste coletivo: <https://pt-br.facebook.com/arevoltadalampada/>.

interseccionais dentro da academia”, como referia a dada altura na roda de fala (Grunvald e Raposo, 2021).²⁷

A Revolta da Lâmpada sendo simultaneamente um coletivo de artistas e um movimento social – mesmo que tenuamente organizado e sob pertenças mais ou menos temporárias e efémeras – lança-se também, e por isso um questionamento, para o campo das artes e dos movimentos sociais; e procura assim um “entendimento mais prismático” que dê conta da complexidade, dos encontros e das experiências tão diversas de marginalização e de discriminação, de subjetividades tão plurais e de desejos e anseios políticos de amplo espectro. Nesse sentido, buscam desbinarizar a discussão e o posicionamento que tradicionalmente os movimentos sociais e a arte política possam evidenciar, expondo brechas e fissuras que esses gestos e atitudes revelam – excluindo por seccionar e não interseccionar subjetividades – mas, ao mesmo tempo, promovendo alianças com ativismo institucional para complexificar essas mesmas categorias produtoras de rupturas e de singularidades e potenciando políticas públicas mais representativas das complexidades de corpos e de sujeitos que habitam nossos mundos:

[...] ao mesmo tempo que a gente rejeita a instituição a gente exige do movimento institucional a política pública... então, como navegar entre esses vários binários é uma experiência muito forte da Revolta da Lâmpada [...] a gente pensa a política a partir do dissenso. Porque como o ativismo institucional sempre teve ali na outra ponta, querendo buscar consensos a qualquer custo, mesmo que isso atropelasse algumas nuances e complexidades que atropelam vidas, a gente pensa política a partir do dissenso, mas é claro que também são necessários acordos [...]. Esses tensionamentos entre produto e processo, entre consenso e dissenso, eles fazem parte desta experiência coletiva interseccional e não existe resposta (Grunvald e Raposo 2021).

Porém, ainda que nesta insustentável condição de (leveza ou peso?) da arte, esta instável sensação de produção artivista para fazer “*feel good*” (bem-estar) ou “*feel bad*” (incomodar) – para tomar de empréstimo a discussão promovida por Claire Bishop (2012) –, a proposta apresentada por Gustrava faz acionar mecanismos propositivos de vida, de complexidade de vidas, desbinarizantes. Porque para a Revolta fervo também é luta, luta que não pretende apenas visibilizar a mazela, a dor, a vitimização dessas corpos, mas, a partir dessa dor e dessas mazelas, poder “sambor

27. Para escutar e ver toda a fala de Gustrava Bonfiglioli, seguir o seguinte link (a partir de 1:20’20”): <https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g>.

na cara” de figuras como Bolsonaro ou Trump, poder responder às políticas de morte com potências de vida. E por isso, num questionamento perene, esta coletiva está equacionando e se equacionando em que momento usar categorias fechadas ou abertas, mais artísticas ou mais de movimento social; em que momento se abre ou fecha na política pública para navegar entre dualismos e antinomias, o que por si só, como conclui Gustrava, já tem sido um grande “fazer artístico”, uma vez que: “Arte pode mudar o destino, pode rejeitar o destino que nos foi imposto, pode negar o destino como uma linha de chegada, pode fabricar novos destinos a partir das ruínas do presente, pode fabricar a vida a partir da morte, pode transacionar o destino!” (Grunvald e Raposo 2021).

Como nos recorda Roger Sansi (2020), para o filósofo Jacques Rancière, a política é a definição de uma esfera particular de experiência, de objetos apresentados como comuns e pertencentes a uma decisão comum, e de assuntos reconhecidos como capazes de designar estes objetos e de apresentar argumentos sobre eles. Mesmo que insista no dissenso em vez do consenso, para o filósofo dissenso tem a função de produzir novas distribuições do sensível, permitindo aos sujeitos políticos emergir, representarem-se, gerando novos coletivos de enunciação (Rancière 2010). A Revolta da Lâmpada pode ser pensada, afinal, como uma dessas coletivas de enunciação.

Por fim, Luana Raiter, doutora em Artes Cênicas pela UDESC, diretora e atriz do grupo de performance ativista de rua ERRO Grupo, de Florianópolis, e mulher branca, mãe de dois filhos, nos convoca para pensar e aprofundar um outro segmento dessa questão da arte como política e da política como arte, nomeadamente a dimensão de ocupação do espaço urbano. Tal como a Revolta da Lâmpada, o ERRO Grupo²⁸ utiliza o espaço público como elemento central para suas performances, mas como diz o antropólogo catalão Manuel Delgado, num artigo recente sobre este coletivo ao periódico *El País*, não é o mesmo teatro na rua ou teatro de rua:

O teatro na rua é um tipo de arte dramática cuja ação tem lugar ali, em lugares de livre acesso, seja uma rua, uma praça, um corredor de estação ou um vagão de metrô, adaptados como espaços de palco. Ora bem, o teatro de rua, no sentido mais literal e também mais radical, seria uma forma de arte ativista para a qual a via pública não é um conjunto de proscênios passivos, mas que vê nele qualidades potenciais para abrigar todo o tipo de rupturas e fendas, sinais da vulnerabilidade de um sistema sociopolítico que refuta

28. O website deste coletivo está disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/>.

e escarnece e cujas expressões estão presentes, na atividade diária destes chamados espaços públicos (Delgado 2018).

Luana nos explicita claramente como o propósito do ERRO Grupo é esse: de se constituir na rua, de ensaiar na rua, de se apresentar na rua ou, talvez melhor dizendo, até com a rua, uma vez que buscam interromper percursos, trajetórias e contextos de sociabilidade, de trabalho, de informalidade, de regulação, etc. de sujeitos em circulação na rua, “apanhados”, digamos assim, pelo momento criativo e teatralizante que os elementos do ERRO propõem ou então, simultaneamente, tomados como dispositivos e gatilhos para acionar gestos teatrais ao coletivo. Essa parece ser a essência da proposta que os dramaturgos deste coletivo, Luana Raiter e Pedro Bennaton, lançaram para um conjunto de parceiros e parceiras em 2001 usando os espaços públicos como campo de atuação, mas, sobretudo, como espaços de intervenção no cotidiano. Assim, Luana começa dizendo que:

O ERRO trabalha na rua [...] se formou na rua e a gente tenta trabalhar com a hibridização das linguagens e com algo que me tocou aí também no poema da Vi [de Elisa Lucinda] que fala sobre esses mundos que têm que morrer... como há coisas que precisam morrer no mundo e que isso também é um ato de criação... a destruição também é um ato de criação. E recentemente teve uma palestra da Suely Rolnik [...] em que ela fala sobre adiantar o fim do mundo, fazendo uma referência a Krenak e seu livro *Adiar o fim do Mundo*. Adiantar o fim deste mundo, ou seja, há mundos que precisam vir e esse precisa acabar. [...] O ERRO sempre trouxe, sempre teve essa ansiedade de trazer para as pessoas no ambiente urbano essa possibilidade de outros modos de convivência, outras relações possíveis com o espaço, outros modos de pensar a vida, outras utopias (Grunvald e Raposo 2021).²⁹

O ERRO, continua Luana, busca então essa possibilidade de criar outros mundos e, referindo-se ao artigo *A utopia e a idiotice*, de Roger Sansi (2020), muitas vezes o coletivo é confundido com essa condição de idiotice ou de loucura por buscar utopias quando, na verdade, assumir essa busca do sonho (n)os faz estar mais acordados, mais lúcidos, mais reais do que a apatia dormente e reinante do cotidiano. Essa potência criativa de sonhar, imaginar e pensar novos mundos é, na verdade, a busca pelo fim do pesadelo que é o cotidiano de morte que vem tomando as nossas vidas. E Luana, confessando algo que nunca havia feito em público, afirma que provém de uma família em que o suicídio é muito presente

²⁹. Para escutar e ver toda a fala de Luana Raiter, seguir o seguinte link (a partir de 1:33'00"): <https://www.youtube.com/watch?v=sX7010uJW0g>.

– seu pai e irmão se suicidaram – e que essa percepção da desilusão, da impotência e da inexistência de sonho com que se agarrar à vida, terá sido justamente a potência que a alimentou a pensar e fazer teatro desta forma. Um teatro que trouxesse experiências para as pessoas e em que pudéssemos vislumbrar saídas. Ou pelo menos tentar. Juntos.

Neste sentido, esta proposta teatral poderia bem se equiparar à definição de micro-utopias do cotidiano³⁰ de Nicolas Bourriaud (1998). Ou, ainda mais apropriadamente, eu diria que poderíamos aqui sugerir que o uso utópico que ERRO Grupo se propõe a experimentar nas suas performances de rua se pode enquadrar naquilo que Blanes, Flynn, Maskens e Tinius (2016) definem como a emergência de espaços particulares como interstícios, espaços de experimentação da socialidade.

Aquele *juntos* nos transporta ainda a uma outra dimensão da discussão: a das práticas de participação ou práticas artísticas participativas. Luana precisamente investigou também para o seu doutorado este tema, a partir de outros exemplos do caso do ERRO Grupo. A busca por novas formas de relacionamento intersubjetivo na cidade, ainda que não mude o destino, faz da arte teatral de rua um espaço de experimentação onde o performer, junto com a audiência provisória que atravessa a performance, pode não apenas alterar o script da história, como podem também mesmo ser dono dessa mudança – seguindo de perto, aliás, a proposta de Richard Schechner e o seu modelo de teatro ambiental. Diz-nos Luana:

Não é mais um deslize, eu errei, eu tive de improvisar. Não! É: eu quero improvisar! Eu quero tentar isso de outra forma. E quando a gente leva para a rua ações que estão misturadas com o fluxo urbano, com a vida cotidiana das pessoas e faz provocações para que essas pessoas possam sentir-se em presença, e agora não falando mais da presença do teatro, mas em presença com o outro... porque acho muitas vezes a gente passa anuladamente no nosso dia-a-dia, como os nossos trajetos cotidianos, que ele pode também resgatar esse sentimento, que ele pode ser dono das mudanças que ocorrem (Grunvald e Raposo 2021).

30. Nicolas Bourriaud (1998) propõe o conceito de microutopias cotidianas para conceptualizar certas características distintas das práticas artísticas, que descreve como esforços coletivos, relacionais e contextualizados, centrando-se nas inter-relações concretas entre artistas e membros do público.

Luana, conclui por fim, sorrindo, porque o riso³¹ é parte indispensável da sua proposta teatral, dizendo que não sabe mais o que faz o ERRO: se teatro ou se política. Ao que Vi Grunvald responde certeira-mente que: “Não saber o que a gente faz, do meu ponto de vista, é fundamental para continuar a fazer a coisa certa, porque se a gente estiver com muita certeza sobre o que a gente está fazendo, significa que qualquer coisa está errada!” (Grunvald e Raposo 2021).³²

ALGUMAS CONCLUSÕES PROVISÓRIAS E IMPRECISAS

Os tempos parecem não estar propícios a imaginar transformações particularmente revolucionárias. Ou talvez, pelo contrário, as tensões crescentes entre visões e propostas de mundo que se antagonizam de forma explícita e “às claras” no cotidiano e, claro, também no contexto da arte contemporânea, talvez possam vir a produzir mudanças radicais. Não tenho, porém, resposta para esta indagação.

Acredito, na verdade, que o tempo presente nos tem dado a conhecer, sobretudo, desastres económicos e crises financeiras mais ou menos globais, inconcebíveis e indignas assimetrias sociais, um crescimento do populismo e das ideologias neofascistas ou nacionalistas ou dos discursos de ódio e pelas mais diversas fobias contra grupos ou sujeitos minoritários ou dissidentes. Um tempo marcado ainda pelo triste cenário de ver milhões de pessoas forçadas a migrar ou a se refugiarem e de muito poucas acumularem fortunas em paraísos fiscais e a viverem em bolhas de luxo e riqueza, pela emergência de fundamentalismos religiosos de diversos tipos e, talvez mais grave ainda, pela multiplicação de catástrofes ambientais e sanitárias sem precedente. Em suma, a emergência de um mundo extremamente polarizado – aquilo que a expressão 99% acabou por equacionar ou o que Judith Butler e Athena Athanasiou (2013) chamaram de processo de despossessão: de terras, de direitos, de trabalho, de comida, de abrigo, proteção, segurança etc.

Que potencial resta, então, para a transformação deste inferno? E de que modo a arte pode ter algum protagonismo? Pode a arte anular o destino? E que reações a contra fluxo isso pode estar a gerar?

“Não há novidade radical. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a

31. Adiante na mesa-redonda, Vi Grunvald recorda sobre este tópico que tem um riso extremamente potente – quando alguém *ri com a gente* – e um riso discriminatório – quando alguém *ri da gente*. A potência de muitos destes coletivos é a de conseguirem justamente a participação de audiências num riso com elas.

32. Para escutar o debate que se seguiu às falas na mesa-redonda seguir link a partir de 1:41'22": <https://www.youtube.com/watch?v=sX7010uJW0g>.

inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, [isso] é um dado permanente” (Longman e Viana 2010). Estas eram as reflexões de Jacques Rancière em entrevista à revista *Cult*, em 2010, a propósito das chamadas “primaveras árabes” e dos movimentos de indignação que varriam a Europa e os Estados Unidos da América (EUA) e que se estenderam depois à América do Sul e a outros pontos do globo. Reflexões que somadas às palavras do poeta modernista italiano Giuseppe Ungaretti, entrevistado por Pasolini no seu documentário *Comizi d’Amore*, de 1965, revelam uma espécie de perenidade desta dimensão transgressora da arte. Dizia Ungaretti: “Sou um poeta e como tal eu começo a transgredir todas as leis fazendo poesia!” (Pasolini 1965).

Diria que uma certa forma de prática e engajamento artístico parece ter vindo a ocupar um espaço que aparentemente estaria reservado, sobretudo, ao combate político tradicional, ao debate da esfera pública, ao confronto nas ruas e nas arenas sindicais ou parlamentares. E que esse pulsar engajado da arte, essa virada social e política como alguns lhe chamam (Kester 2011, Malzacher 2015, Martin 2013, Sansi 2014), ainda que não seja uma novidade, resulta também da emergência de novos sujeitos políticos nascidos ou criados por esta nova configuração de subjetividades, resultantes de tempos de precariedade, de subalternidade e de opressão, bem como das formas neoliberais do novo capitalismo digital global.

Esse novo sujeito não é mais – ou apenas – o proletário emergente em antagonismo com a burguesia industrial de que falava Karl Marx, nem a classe média com consciência de classe ou com aspirações de consumo de que falava Nestor Garcia Canclini, mas antes um conjunto de oprimidos de largo espectro nascidos em cenário de capitalismo global e herdeiros das lutas identitárias do último quartel do século XX – a saber: as mulheres, os negros e negras, os e as indígenas, os homossexuais e as lésbicas, as pessoas trans e todas outras formas de desconstrução de gênero e de sexualidade, o morador das periferias ou de zonas marginalizadas, o migrante e o refugiado e a juventude precária. Em síntese, um novo sujeito político contemporâneo. E esse sujeito polimórfico, distintivo, muitas vezes até paradoxal e contraditório, tem vindo a criar formas e práticas de engajamento político que passam por experimentações artísticas e criativas. Mas, simultaneamente, e em simetria tensional, estamos assistindo também a uma virada conservadora, populista, fascizante, moralizante e “curadora” ou “terapêutica” que se constituiu para enfrentar essas propostas artísticas consideradas (novamente) “degeneradas”. E essa virada, além de se revelar como uma reação de estruturas de poder conservadoras, também vai beber a sua energia e efervescência de outro tipo de despossuídos: o pensionista de baixa renda, o desempregado ou lúmpen resultado da terceirização da sociedade e da retração industrial, a classe média empobrecida, os pobres fervorosamente evangélicos ou

fundamentalistas cristãos, sobretudo brancos (mas não apenas), os veteranos de guerras (em particular as coloniais) etc. que encontram agora no emergente pensamento populista, neofascista, nacionalista, racista, xenófobo, conservador e moralista o seu espaço de visibilidade.

É precisamente uma particular fixação na retórica moral evangélica e no conservadorismo cristão que se mescla com o vigilante miliciano e o atento curador da indisciplina e dos contumazes devassos que resulta neste embate entre sujeitos políticos emergentes da contemporaneidade. A figuração atual deste sujeito reacionário retoma, no caso brasileiro, o chamado período das “senhoras de Santana” – donas de casa paulistas do bairro com o mesmo nome que, na década de 1980, se consideravam as defensoras da moral, protestando contra a discussão pública da sexualidade em programas televisivos, como os da sexóloga Marta Suplicy, ou das novelas da Globo, e reclamando e exigindo censura política. Num movimento de re-performance, os performers evangélicos e conservadores cristãos do presente questionam, por meio de formas de protesto singulares e paradoxalmente semelhantes aos dos movimentos radicais e de ideologia progressista, reagindo violenta e performativamente contra sujeitos e debates políticos contemporâneos como a chamada “ideologia de gênero”³³ ou as performances e as exposições de arte em que temas como a sexualidade, corpo ou religião possam ser criticamente apresentados. Eis um exemplo dos discursos deste novo pensamento conservador e puritano:

Tenho a convicção de que o diabo está testando a Igreja para identificar o limite que estamos dispostos a aceitar de imoralidade, perversidade e desonestidade em nossa sociedade. As exposições de “arte” nos diversos locais apresentando aberrações sociais divulgadas pelas mídias nada mais são do que: até onde e quando vamos ultrapassar Sodoma e Gomorra?! (Conti 2017)³⁴

Curiosamente, vemos até mesmo estas táticas narrativas artísticas emergir nas formas de protesto político contemporâneas da extrema-direita, em que o assalto ao Capitólio nos EUA, após a derrota eleitoral de Trump, se traduziu talvez no seu expoente máximo. Como sugeriu Richard

33. Veja-se a este título a forma como Judith Butler foi recebida recentemente no Brasil ou como um movimento de vigilância e de delação varreu as universidades e escolas públicas no Brasil.

34. Texto elaborado após polémica em torno da performance “La Bête” de Wagner Schwartz na abertura da 35ª Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em Setembro 2017, revisitando trabalhos da conceituada artista Lygia Clark, e onde este artista viria a ser acusado de pedofilia, sujeito a centenas de ameaças de morte, saída forçada do país e pesado sofrimento psicológico. O processo transitou em tribunal, sendo o artista e o museu absolvidos de todas acusações. A primeira entrevista a Eliane Brum do artista sobre este assunto, um ano depois da violenta campanha de difamação, está disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html.

Schechner³⁵, a dimensão dos protestos de cidadania contemporânea nos permite falar de uma espécie de ativismo performativo (*performance activism*), classificando-o como um novo terceiro mundo de pessoas que se relacionam fundamentalmente numa base performativa, e não apenas ideológica. Isto é, enquanto os ativismos políticos dos séculos XIX e XX, segundo o autor, teriam sido fundamentalmente de base ideológica, muito focados nos direitos políticos e nas desigualdades económicas, o ativismo contemporâneo parece ser radicalmente relacional – por exemplo, um processo social colaborativo de descoberta e criação de novas ideias, novos papéis, novas relações e novas atividades. E claramente isso tem vindo a abrir espaço para práticas artísticas ligadas a esse tipo de ideias, propostas, sujeitos e subjetividades, o que poderíamos relacionar com o que Rancière chamou de distribuição do sensível. Por um lado, no campo artístico e dos novos movimentos sociais, vislumbramos essa potência da vida com as propostas de arte colaborativa, com o engajamento de artistas em causas particulares, com uma arte que enfoca as questões, fraturantes, mas absolutamente necessárias, das feministas, da comunidade LGBTQIA+, da negritude, da racialização ou de contornos decoloniais com incidência em grupos e sujeitos afrodescendentes, negros ou indígenas, ou ainda que enfoca temáticas ligadas à precarização de jovens, migrantes, refugiados ou moradores das periferias urbanas. Por outro, no campo das reações conservadoras e fascizantes com perseguições, censura, violência e discriminação – não necessariamente de Estado, mas perpetradas por milícias ad hoc –, assistimos a esse desejo necrófilo do ato de matar que vigora em tantos lugares.

O que nos leva a pensar, finalmente, como sugeriu bem recentemente André Lepecki ao comentar o trabalho artístico de Eleonora Fabião, *Nós aqui, entre o céu e a terra* (Fabião e Lepecki 2022), a necessidade de transformação das estratégias relacionais, de distribuição do sensível, nos antagonismos microutópicos estéticos e éticos, para assumir com caráter de urgência táticas de resistência ativa e de proliferação de políticas da vida por parte das artes e dos movimentos sociais, face a estes fantasmas necropolíticos bem reais, a este “Estado suicidário” (Safatle 2020a) e a esta política da morte que paira no ar... Também por isso é absolutamente necessário continuar a semear a vida, a adiar o fim do mundo ou a deixar morrer este mundo velho para que outro(s) mundo(s) se torne(m) possível(is). E isso, tal como Lepecki mencionava, é a tarefa da arte do presente: suspender e criar o extraordinário, mas oferecer, semear a vida. E, assim, de novo e por fim, deparamo-nos com a urgência de uma busca, semeando vida, por uma arte de confronto (Bishop 2012), uma arte que apresente e não represente (Silva 2020), uma arte profundamente assentada em cotidianos dissidentes, plurais e de diversidade que permita,

35. Proposta lançada em seminário no evento *2012 Performing the World Conference*.

afinal, encontrar na ferida a força, no estilhaço a brecha, na falha a potência (Mombaça 2021).³⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


- Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books.
- Blanes, Ruy, Alex Flynn, Maite Maskens e Jonas Tinius. 2016. Micro-utopias: anthropological perspectives on art, relationality, and creativity. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, no. 1: 5-20.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Butler, Judith e Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: the performative in the political*. Cambridge: Polity Press.
- Burocco, Laura. 2022. "Siamo arrabbiati, siamo tristi, siamo stanchi, siamo uniti". *Il Manifesto*, 17 set. 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/3wFLN0Z>>. Acesso em: 19 set. 2022.
- Cesarino, Pedro. 2017. Alianças afetivas. In *Tembetá*, org. Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel, 169-184. Rio de Janeiro: Azougue.
- Conti, José Ernesto. 2017. Nu com a mão no bolso! *Comunhão*, 23 out. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/40hkveU>>. Acesso em: 22 set. 2022.
- Delgado, Manuel. 2018. Sacudidas teatrales em la ciudad. *El País*, 5 mar. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3YcPWFv>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- Duncombe, Steve e Steve Lambert. 2021. *The art of activism*. New York, London: OR Books.
- Fischer-Lichte, Erika. 2019. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Kester, Grant. 2011. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Longman, Gabriela e Diego Viana. 2010. Rancièrre: 'a política tem sempre uma dimensão estética'. *Cult*, 30 mar. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2wCWB9>>. Acesso em: 22 set. 2022.
- Louis, Édouard e Ken Loach. 2022. *Diálogos sobre arte e política*, trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.
- Macclancy, Jeremy. 1997. Anthropology, art, and contest. In *Contesting art: art, politics and identity in the modern world*, ed. Jeremy Macclancy, 1-25. Oxford, New York: Routledge.

36. Finalizado este texto, quero de novo sublinhar os agradecimentos às parceiras da Mesa Redonda citada no artigo e que me inspiraram nesta narrativa, em particular à minha colega e companheira de viagens acadêmicas instigantes, Vi Grunvald, a quem sempre retribuo com novos desafios como espero ser este aqui em forma de artigo. Agradeço também aos colegas e às colegas do NaPedra, em particular ao John Dawsey, por ter organizado este evento comemorativo dos 20 anos do NaPedra e este dossiê sobre "Mundos em Performance" e por me ter concedido o tempo necessário à escrita. Finalmente, agradeço aos/às parceristas que muito contribuíram para a escrita final deste artigo com sua leitura crítica e atenta, que muito enriqueceram e aprofundaram tópicos e ideias fundamentais nele contidas.

- Malzacher, Florian. 2015. *Not just a mirror: looking for the political theatre of today*, Santo Tirso: House of Fire.
- Martin, Carol. 2013. *Theatre of the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mbembe, Achille. 2018. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições.
- Mombaça, Jota. 2021. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne.
- Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, no. 2: 3-12.
- Raposo, Paulo. 2022. Performances políticas e artivismo: Arquivo, repertório e re-performance. *Novos Debates*, vol. 8, no. 1: 1-27.
- Safatle, Vladimir Pinheiro. 2020a. Bem vindos ao estado suicidário. *n-1 edições*. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3kVB28b>>. Acesso em: 19 set. 2022.
- Safatle, Vladimir. 2020b. Para além da necropolítica. In *Pandemia Crítica, n-1 edições*. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3XVqVis>>. Acesso em: 12 set. 2022.
- Sansi, Roger. 2014. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury.
- Sansi, Roger. 2020. Utopia and idiocy: public art experiments in the metropolitan region of Barcelona. *City & Society*, vol. 32, no. 2: 250-271.
- Santander Brasil. 2017. Nota sobre a exposição queermuseu. *Facebook Santander Brasil*, 10 set. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3YctpbH>>. Acesso em: 22 set. 2022.
- Schechner, Richard. 1981. Restoration of Behavior. *Studies in Visual Communication* 7 (3), 2-45.
- Schechner, Richard. 2011. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Moringa: Artes do Espetáculo*, vol. 2, no. 1: 155-185.
- Silva, Denise Ferreira da. (2020). Ler a arte como confronto, trad. Michelle Sales, Fernando Gonçalves e Daniel Meirinho. *Logos*, vol. 27, no. 3: 290-296.
- Silva, Eduardo Cristiano Haas da e Bárbara Virgínia Groff da Silva. 2019. Cena de interior II e queermuseu: cartografias das diferenças na arte brasileira silenciadas em Porto Alegre. *Palíndromo*, vol. 11, no. 25: 246-265.
- Souza, Fabiana Lopes de e Maristani Polidori Zamperetti. 2017. Arte, gênero e cultura visual: um olhar para as artistas mulheres. *Momento: diálogos em educação*, vol. 26, no. 2: 248-264.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Grunvald, Vi e Paulo Raposo. *Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo*. Mesa Redonda 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, com Luana Raiter, Julianna Rosa de Souza, Gustavo Bonfiglioli e Celia Asturizaga Chura. São Paulo, Brasil, 30 nov. 2021, vídeo, 182'. Disponível em: <<https://bit.ly/3DoDTwA>>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- Pasolini, Pier Paolo. *Love meetings (1964) Comizi d'Amore*. Documentário. Itália, 5 mai. 1965, vídeo, 92'. Disponível em: <<https://bit.ly/3Yc6Tjj>>. Acesso em: 19 set. 2022.



Fabião, Eleonora e André Lepecki. *Mesa 3: Eleonora Fabião/André Lepecki (Nós aqui, entre o céu e a terra)*. Congresso Interartes – derivas e contágios – Eco-Pós UFRJ. Mediação: Katia Maciel. Rio de Janeiro, Brasil, 8-10 mar. 2022.; vídeo, 122'. Disponível em: <<https://bit.ly/3HJn1U4>>. Acesso em: 19 set. 2022.

PAULO RAPOSO é doutor, mestre e graduado em Antropologia Social pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). Atualmente, é professor auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE e integra o Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e o Laboratório de Audiovisual do CRIA-ISCTE. E-mail: paulo.raposo@iscte-iul.pt

Licença de uso: Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 28/09/2022
Reapresentado: 14/12/2022
Aprovado: 30/12/2022