

Repositório ISCTE-IUL

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2025-06-26

Deposited version:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Raposo, P. (2024). Posfácio: Imaginando ativismos de perto. *Pedagogias de performances e o ativismo da proximidade*. 297-305

Further information on publisher's website:

<https://loja.editoradialetica.com/humanidades/pedagogias-de-performances-e-o-ativismo-da-proximidade?srsItid=AfmBOoo3VXpepRokeObgGXzXyKVTM6J-LWyPXF9yeBt2C3TxeaYBinUV>

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: Raposo, P. (2024). Posfácio: Imaginando ativismos de perto. *Pedagogias de performances e o ativismo da proximidade*. 297-305. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

Use policy

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Posfácio

Imaginando ativismos de perto...

Paulo Raposo

A performatividade do ator ou agente político, a teatralização do Estado ou a cenografia do poder, são elementos que conhecemos e que diversos autores analisaram no campo das ciências sociais – de David Kertzer a Paul Connerton. A filmografia de índole nazista da documentarista alemã, Leni Reifensthal ou a do cineasta soviético Sergei Eisenstein procuraram, por exemplo, articular a 7ª arte com a propaganda política. Os fascismos e outras modalidades ditatoriais frequentemente produziram e encenaram diversos “espetáculos do poder”. Os imperialismos coloniais usaram de estratégias performáticas para difundir suas teses racistas, coloniais e de dominação – por exemplo, através dos chamados zoos humanos e das exposições mundiais. Mesmo o apagamento iconográfico que o refluxo talibã da revolução iraniana produziu – destruindo imagens e monumentos – não deixou de ser uma “performance de poder”.

Por outro lado, as narrativas de contrapoder também se consubstanciam em linguagens performativas como arenas de criação de significados, de visões do mundo e de imaginários utópicos. Muitas vezes, ainda, protestos de movimentos sociais e performances artísticas de compromisso político parecem partilhar muitas vezes os mesmos espaços, linguagens e objetivos. A socióloga mexicana Rossana Reguillo falava de “ação dramatúrgica” para se referir a atos performativos que tinham o objetivo de produzir efeitos políticos. Reguillo salientava esta ligação entre as dimensões estética e política das manifestações públicas como a lógica reveladora para a compreensão da mobilização social através da decomposição ou desconstrução dos seus componentes éticos e estéticos, o uso da linguagem e o uso do corpo. As práticas artísticas e as linguagens estéticas estão, portanto, intimamente conectadas às formas do *fazer político*.

Entretanto, no contexto dos movimentos sociais contemporâneos a ação de “tomar as ruas” se tornou em um movimento performativo de grande intensidade, num plano que se refina e que se interseta cada vez mais em escalas locais,

nacionais e globais, usando meios de comunicação e tecnologias de agit-prop da era digital. Então, que dimensões se explicitam com e nas performances políticas em espaço público? De que modo é que elas apelam a cruzamentos sensíveis e porosos entre a arte e política? Em que medida elas se tornam campos simbólicos, mas, sobretudo, performativos para potenciar re-performances em outros lugares? Réplicas performativas que tantas vezes operam ligações e estabelecem redes globais. A *rua* adquire, assim, novos significados, a sua paisagem e o seu território assumem outros sentidos, sendo agora habitada por aqueles que, aparentemente, se querem tornar espectadores emancipados – para usar a metáfora de Jacques Rancière (2010) – do teatro político.

Porém, nestas mobilizações das multidões contemporâneas, não apenas se consolidam versões progressistas de movimentos sociais lutando por justiça social, climática ou económica, mas emergem também outras formas de reatividade, mais reacionária e conservadora, tomando presença na esfera pública – seja na rua ou na rede, nas instituições ou nos canais de comunicação. Das turbas urbanas proletárias resultantes das ondas de choque causadas pela revolução industrial, às movimentações cívicas que atravessam o século XX (sufragistas, sindicatos, direitos raciais e civis, feminismos e movimentos identitários) até aos novos (e novíssimos) movimentos sociais da contemporaneidade reagindo às políticas da globalização, mercadorização e precarização generalizada da vida coletiva, mas também na apropriação de *modus operandis* performativos de ocupação do espaço público e da esfera pública (através de *fake news*, por exemplo) por movimentos e coletivos reacionários e conservadores, em todos estes mo(vi)mentos, o *fazer político* se estendeu da rua à rede, pela performatividade e através de dimensões que cruzam ideologias e estéticas.

Também no campo das práticas artísticas se repensam lugares de enunciação, modos e linguagens de atuação, relações e dinâmicas de intervenção. Se a relação entre arte e política não é nova – ela, na verdade, tem a idade da humanidade - a arte engajada ou comprometida tem assumido formas particulares na contemporaneidade, desde logo potenciadas pela emergência da performance

e da performatividade. E é nesse movimento que se vem desenvolvendo a noção de ativismo, um neologismo de difícil estabilidade conceitual.

Ora é um pouco tudo isto que me parece estar sintetizado de alguma forma na proposta que Lúcia Helena Martins nos traz neste livro de reflexão sobre o que chama de *pedagogia da performance ativista*.

Mas porquê pedagogia? Que tem a educação que ver com arte e política? Como pensar metodologias e ferramentas pedagógicas no campo da performance política? Pedagogia, como nos explica Lúcia Helena, a dado momento, é aprender em conjunto, e isso implica aceitar que o conhecimento não é nem univocamente certo, nem muito menos universal. Implica perceber que o conhecimento é socialmente construído e tecido em relações, em partilhas e em trocas. Por vezes, também em ganhos e em perdas, ou em adaptações e consensos. Fazendo uso de releituras e atualizações de pedagogos como Paulo Freire ou de Jorge Larossa Bondía, propõe uma leitura da pedagogia como algo que deve resultar da experiência sensível de cada um dos envolvidos no processo de aprendizagem (*pedagogia da experiência* de Bondía) e também como uma resistência que suplante a visão acomodada e fatalista da realidade (*pedagogia da resistência* de Freire). Lúcia Helena, convida-nos assim a pensar que o ativismo é em si uma prática pedagógica, porque utiliza a estética e as linguagens artísticas para gerar novos *modos de fazer* (metodologias/procedimentos/programas).

Partindo de teorias e de conexões conceituais com ligação ao pensamento de Nicolas Bourriaud, a autora pensa o ativismo através das noções de estética relacional e estética da participação. E dali propõe uma nova conceitualização de ativismo: *o ativismo de proximidade* - visivelmente inspirada no conceito de “utopias da proximidade” de Bourriaud.

Uma pedagogia do ativismo, para Lúcia Helena, tem como objetivo a transformação política e social e constrói-se a partir de um programa. Este programa é, portanto, regido pela intenção de fomentar questões políticas e sociais. É aqui que fica bem claro que a multivocalidade e intersubjectividade que decorrem do perfil de Lúcia Helena Martins – ativista, artista, académica,

professora, precária – se tornam também locais situados de produção de conhecimento, de partilha de experiências e de provocação de posicionamentos.

O incremento reflexivo que a autora nos traz ao pensar um *ativismo de proximidade* – relacional e participativo – fez-me recordar a proposta da antropóloga visual vietnamita, Trinh T. Minh-ha, que buscando uma etnografia experimental (feita simultaneamente de experiência e de experimentação), buscava uma etnografia que permitisse não *falar sobre*, nem mesmo apenas *falar com*, mas *falar de perto*. Trinh Minh-ha argumenta que para realmente derrubar os sistemas de valores dominantes, é necessário efetuar um deslocamento profundo dos paradigmas hegemônicos da crítica e do entendimento, e não simplesmente reorganizar as fronteiras e relações em um sistema duradouro de pensamento e poder. Esse deslocamento deixa o/a antropólogo/a em terreno inseguro, mas, justamente, isso permitiria repensar as referências e os pressupostos pré-concebidos - ocidentais, racionalistas e acadêmicos - fundados em binarismos clássicos como verdade/ficção, ciência/arte, eu/outro, passado/presente, e perceber que a própria distinção binária não nos serve mais.

Precisamente o que Lúcia Helena nos oferece com esta noção de *ativismo de proximidade*, fruto de seu enquadramento pedagógico, é também um deslocamento para terrenos inseguros e disruptores. Uma prática artística que não visa resolver e trazer soluções para as questões políticas e sociais que enfrenta e visibiliza, mas antes que provoca posicionamentos e participações. Que não hierarquiza conhecimentos e saberes entre artista e formador(a)/ público e estudante mas antes busca negociação e emancipação, como a autora bem sintetiza a dada passagem: “Na pedagogia da performance artista, o processo de transformação subjetivo que ocorre, não apenas modifica as representações da/o(s) envolvida/o(s), mas possibilita a ressignificação do fenômeno vivido, reorientando as ações futuras e, então, ampliando formas cognitivas de mundos, ou seja, abrindo possibilidades de outras maneiras de pensar, apreender, conhecer e fazer/criar mundos.” (p. 42).

Em outro momento, Lúcia Helena reclama um certo *modo de fazer* artista como que pensado em termos complexos e não meramente singularizados:

“(…)considero performance ativista uma ação, uma aula de performance com intencionalidade política, tanto quanto uma performance com intuito político dentro de um festival ou espaço voltado para artistas, bem como uma manifestação ou um ritual. Pois, em todas essas formas, há a busca pela construção de um modo de fazer que pretende criação de rupturas, mesmo que mínimas, na lógica estabelecida ao contexto onde essas performances operam.” (p. 49-50). E nesse propósito, a autora discorre durante uma parte substancial do livro elabora e reflete sobre uma listagem considerável e de geografia variável de ações performativas políticas com evidentes conexões artísticas – a maior parte delas, ações ativistas de natureza progressista mas também um certo ativismo performativo de teor conservador e até fascista que, se apropriando de ferramentas ativistas, muitas vezes requer uma participação hierarquizada, uma contaminação imagética sem reflexão, meramente espetacularizada e que pretende afinal reforçar o *status quo*. Lúcia reclama, todavia, uma distinção particular entre estas duas modalidades: de um lado, uma experiência social criativa feita em coletivo e que ganha visibilidade mediática (pela sua) e reformatividade reflexiva e crítica de situações sociais concretas; e do outro, performances mobilizadas por organizações verticais e que se propõem apenas ser mediatizadas como imagens para consumo massificado. Mas em qualquer dos casos, podemos perceber que existem aqui marcas de contemporaneidade singulares: aquilo a que uma das autoras citadas por Lúcia Helena, Marcella Fuentes, chama de “ativismos tecno políticos” que articulam performance presencial com as redes digitais (e que a pandemia do Corona Vírus fez disparar).

Uma segunda dimensão fundamental do livro de Lúcia Helena diz respeito a comentar e dissecar um conjunto de práticas performativas em que a autora e coletivos particulares se mobilizaram. A autora todavia adverte, seguindo a crítica que Claire Bishop coloca às reflexões sobre estética relacional, notadamente sobre a falta de intenção política devido ao mascaramento dos dissensos no pensamento de Bourriaud, cujo elemento central seriam as *utopias da proximidade*. A proposta de um *ativismo de proximidade*, passa por ampliar o mero dissenso como marca do conceito de Bourriaud para uma intenção de transformação e emancipação

social, ou seja, ampliar os “infernos artificiais” (cf. Bishop) que a arte relacional pode exibir para uma busca por novos modos de fazer juntas/os. Porém, Lúcia Helena estabelece um recorte sutil na conceptualização do ativismo por via da noção de participação: de um lado, o *ativismo de proximidade* que busca a transformação social através de relações de intersubjectividade criadas num aqui e agora muito conectado com a noção de “aqui e agora” da performance tal como sugerida por Peggy Phelan ou evocando também a noção de aura da obra de arte de Walter Benjamin; e de um outro lado, um ativismo viralizado nas redes ou nos media que, normalmente, abandona o debate e a co-construção da narrativa e do processo de algum tipo de luta social. Claramente, Lúcia Helena se projeta no primeiro e sugere que “(...) a relação de proximidade diz respeito a uma troca afetiva e intersubjetiva que acontece no momento presente. E pelo fato de abarcar o conflito, ocorrem tensões durante a configuração desse modo de fazer, então essa composição acontece a partir de fragmentos e considerando os dissensos.” (p.91)

Uma inquietação significativa perpassa ainda neste livro de Lúcia Helena Martins que é a paradoxal relação entre participação e consumo no quadro da sociedade capitalista e neo-liberal. O constante apelo à experiência do consumo enquanto fruição performativa tem revelado como o próprio conceito de performance tem vindo a ser apropriado pelos modelos neoliberais. Se, como diz Lúcia, a crítica Debordiana à sociedade do espetáculo dava conta da apatia do espectador (leia-se consumidor) face à criação de uma realidade espetacularizada e mercadorizada, na contemporaneidade do capitalismo digital deparamo-nos com estratégias do mercado coagindo públicos a participarem, a fazerem parte do enredo e da narrativa da sociedade de consumo. E no campo artístico este apelo à participação articula-se claramente com uma narrativa mercadológica do produto / processo artístico e com a criação de lucro – “Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent” (cf. Bishop citada pela autora a propósito do cartaz do Atelier Populaire de 1968). Lúcia Helena traz-nos também sobre as dinâmicas participativas e seus efeitos a apreensão do antropólogo catalão Manuel Delgado sobre o modo como por exemplo em processos de gentrificação ou de transformação urbana, a arte, o ativismo e demais

táticas subversivas são frequentemente apropriadas pelo sistema capitalista e servem de terraplanagem para a implementação dos referidos processos.

Por estas inquietações, a autora, prefere pensar a partir da estética da relação de Bishop feita de dissensos e de conflitos, e de articulações com educação e pedagogia (ainda que sem condenar a arte a uma funcionalidade educativa)– e abandonar a “cultura da harmonia e amizade” da arte relacional de Bourriaud feita sobretudo a pensar em instituições e galerias de arte e em processos curatoriais.

Mas chegados aqui a obra reclama um novo fôlego: como se afastar deste debate eurocentrado ou norteamericanocentrado e produzir algo a partir de outros territórios, mais periféricos ou “periferizados”, a partir desse lugar que se tem vindo chamando por “sul global”. E aqui, enquanto leitores, somos convidados a entrar na segunda metade do livro na análise do *corpus* de ações performativas “(...) efêmeras, (onde) não há um produto, mas um acontecimento, uma aula, uma reunião” (p.103), e nem todas foram criadas intencionalmente como ações artivistas. Lúcia Helena aborda os exemplos icônicos de *Performance/ Not Performance*, do artista chileno Alexander del Re, e *Taller*, do coletivo argentino Funciones Patrióticas. Discutir intencionalidade e participação são os eixos que conduzem a análise destas criações compartilhadas: *Performance/Not Performance*, que partilha a construção da performance com o público, sem muito controle do que acontecerá na ação e *Taller* que constitui um encontro entre comunidades e vizinhos numa proposta de uma performance-festa-karaokê.

Em certo sentido, Lúcia Helena nos faz lembrar o conceito de TAZ (Zonas Temporariamente Autônomas) do ativista libertário Hakim Bay, como espaço/tempo que possibilita a criação de relações e encontros entre sujeitos fora do enquadramento capitalista. Nas performances observadas, “a experiência provocada é imprevisível e depende das ações, não-ações, comportamentos de todas/os, assim como a vida” (p.116), e recorrendo a Óscar Cornago, toda cena artística pode ser vista aqui como um laboratório social em miniatura e cabe ao artista, tal como ao professor/a em prática educativa, ser um/a coprodutor/a de conhecimento, facilitando o empoderamento do estudante através da colaboração

coletiva e não autoritária, seguindo as reflexões de Paulo Freire. O/a artista nestes contextos performativos deve acolher, facilitar e integrar as propostas e as experiências intersubjetivas de um público participativo e co-criador. E, nesse processo, o fazer performativo confunde-se com o fazer pedagógico. Experiência, vivência e performance são camadas que se sobrepõem e interferem mutuamente. E esse é o efeito transformador, inesperado, impossível de prever, ainda que desenhado dentro de um programa. A performance surge como um dispositivo pedagógico para o ativismo e a transformação social e a consciência política.

Finalmente, Lúcia Helena, lança-nos a atenção para um conjunto de práticas pedagógicas artistas e procura demonstrar as zonas de contacto entre estas e as práticas artísticas artistas anteriormente descritas. A sua participação faz-se como professora-artista-coordenadora de projeto de extensão e como performer do Salmonela Urbana Cia. Algumas destas ações em espaço público em Curitiba, Lúcia e seus alunos perguntavam-se em que medida as suas ações não convencionais poderiam provocar rupturas no espaço urbano, que realmente estimulassem reflexões e participação dos sujeitos sobre suas agências no mundo. Buscando formas de contagiar os transeuntes para que pausassem e criassem rupturas em conjunto, estas ações performativas ainda que sem estarem orientadas para causas específicas ou combates particulares, desencadeavam momentos de criação conjunta e interrupção do fluxo cotidiano das vidas urbanas em pleno capitalismo moderno. Em outras ações com mais evidente dimensão política – como por ex. na *Vigília Lula Livre* e na própria *Oficina de Intervenção Urbana* ou nas várias sequências e apresentações de *Cartas de brasileiros desocupados...* - buscava-se experiências de liminariedade que também assim retirassem os participantes da rotina diária e dos formatos convencionais de agrupamento (família, trabalho, vizinhos, etc.); e essa liminariedade, como nos diz Lúcia, “(...) é uma fenda que produz crise.” (p.141).

Seguindo os ensinamentos de Paulo Freire para o campo da educação, Lúcia Helena Martins, finalmente propõe que a arte com o intuito de emancipação individual e social possa ser considerada um ato político, sendo a libertação social dada pelo processo de conscientização dos sujeitos/públicos movidos por uma

participação dialógico com os artistas. E em alguns casos esse processo de mediação que a artista leva a cabo na prática performativa de “compor juntos” pode ser feito de silêncios, micromovimentos, pausas ou apenas um estar em relação. Se as expectativas que a artista traz para a proposta são excessivamente presentes, na verdade a arte participativa se torna em arte impositiva, em dirigismo e direccionalidade, impostas de cima para baixo, sem horizontalidade e sem crescimento *com*. Isso nos conduz a pensar que a performer artista, tal como a formadora ou educadora, são necessariamente sujeitos distintos dos seus públicos e educandos e que a aposta na *escuta* permitirá resolver a ansiedade, o desejo e a expectativa de um resultado preconcebido a montante da experiência. E esse é também um aprendizado que se expande para oficinas, aulas e seminários (presenciais ou remotos) que devemos cuidar como educadores. Lúcia Helena é também professora, com vivências singulares, como nos narra no último capítulo a propósito das sessões no curso de “Estudos da Performance” em modo remoto, durante a pandemia de Covid 19. Aqui, somos também convidados a seguir as propostas do performer Guillermo Gómez-Peña, para quem uma prática pedagógica em sala de aula é um espaço temporário de possibilidades utópicas, extremamente politizada, não autoritária e horizontal, onde as mais variadas formas de fronteiras que possam existir são ou estão em processos de ser rompidas. Articulando os conceitos de rebeldia de Gomez-Peña e pensando na mediação de objetos a partir das propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Joseph Bueys, as sessões online com os estudantes oscilaram entre experimentações terapêuticas e manifestos que buscaram fissuras nesse cotidiano muito sofrido dos tempos da pandemia e expandiram assim a noção de presença. Desta forma, aulas, performances de rua ou performances em rede consolidam-se, portanto, como espaços temporários de possibilidades, de dissensos, de encontros, de escutas e, por isso mesmo, de proximidades. E, em certa medida, processos de cura.

Em síntese, e como sugerem as reflexões de Márcia Tiburi citadas neste livro: tal como entender o lugar de fala é preciso saber possibilitar um lugar de escuta. E é tanto mais urgente esse entendimento intersubjetivo dessa escuta quanto vivemos uma era de pós-verdade, de fake news e de discurso autorizado de ódio.

Finalmente, o que este livro de Lúcia Helena Martins nos propõe é perceber que o dispositivo de acolhida em cena performativa ativista, mais do que a fala (e o reconhecimento dos seus lugares diversos), é essa capacidade de escuta que se torna criadora. Esse é verdadeiramente o *modus operandi* que permitirá, porventura, imaginar a possibilidade de ocorrência de um processo criativo transformador para todos, todas e todes. Também por isso, este livro aposta claramente em uma proposta de um fazer pedagógico ativista de proximidade, ou seja, de um fazer de *perto*, lado a lado, ombro a ombro.