



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: C  
SOCIOLOGY & CULTURE  
Volume 22 Issue 3 Version 1.0 Year 2022  
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal  
Publisher: Global Journals  
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

## Cultural Action and the Defense of the Society

By Suzana Schmidt Viganó

*Abstract-* This article proposes a reflection on cultural action in the context of Brazilian society, given the challenges that the country is facing, regarding the intensification of ideological tensions between political sectors and civil society, threatening the constitution of civil, labor and cultural rights in the country. We start from the idea of barbarism, as stated by Adorno, and trace a brief history of cultural action in the country, through the understanding of Paulo Freire and François Jeanson's influence on this concept, in order to understand cultural action as a dynamizer of social relations and of diversity in the occupation of public space, according to the ideas of Hannah Arendt. We focus on a case study analyzing the actions of a theater collective active in the outskirts of the city of São Paulo and we confront the analysis with a political-ideological context understood as "cultural war" that is placed on Brazilian society today.

*Keywords:* cultural action; artistic action; cultural war; interculturality; social diversity.

*GJHSS-C Classification:* DDC Code: 973.0496073 LCC Code: E185.61



*Strictly as per the compliance and regulations of:*



# Cultural Action and the Defense of the Society

## A Ação Cultural e a Defesa da Sociedade

Suzana Schmidt Viganó

**Abstract** This article proposes a reflection on cultural action in the context of Brazilian society, given the challenges that the country is facing, regarding the intensification of ideological tensions between political sectors and civil society, threatening the constitution of civil, labor and cultural rights in the country. We start from the idea of barbarism, as stated by Adorno, and trace a brief history of cultural action in the country, through the understanding of Paulo Freire and François Jeanson's influence on this concept, in order to understand cultural action as a dynamizer of social relations and of diversity in the occupation of public space, according to the ideas of Hannah Arendt. We focus on a case study analyzing the actions of a theater collective active in the outskirts of the city of São Paulo and we confront the analysis with a political-ideological context understood as "cultural war" that is placed on Brazilian society today.

**Keywords:** *cultural action; artistic action; cultural war; interculturality; social diversity.*

**Resumo** Este artigo propõe a reflexão sobre a ação cultural no contexto da sociedade brasileira, face aos desafios que o país atravessa quanto ao acirramento das tensões ideológicas entre os setores políticos e a sociedade civil, ameaçando a constituição dos direitos civis, trabalhistas e culturais no país. Partimos da ideia de barbárie, conforme colocada por Adorno e traçamos um breve histórico da ação cultural no país, por meio do entendimento de Paulo Freire e da influência de François Jeanson sobre este conceito, a fim de compreender a ação cultural como dinamizadora de relações sociais e da diversidade na ocupação do espaço público, de acordo com as ideias de Hannah Arendt. Focalizamos um estudo de caso analisando as ações de um coletivo teatral atuante na periferia da cidade de São Paulo e confrontamos a análise com contexto político-ideológico compreendido como "guerra cultural" que se coloca sobre a sociedade brasileira atual.

**Palavras-chave:** *ação cultural; ação artística; guerra cultural; interculturalidade; diversidade social.*

### 1. A AÇÃO CULTURAL E A ESFERA PÚBLICA

A base da democracia moderna pressupõe o reconhecimento e a vivência de um conjunto de direitos: individuais, sociais, econômicos, políticos e culturais. Esses direitos constituíram-se ao longo do processo histórico e determinam a condição necessária para a aquisição da soberania e a participação na vida pública. Garantir direitos aos cidadãos é o dever de qualquer Estado que se diz democrático. No Brasil, no entanto, ainda assistimos a uma grande violação dos direitos humanos, enquanto se observa igualmente uma implementação muito

incipiente dos direitos sociais (educação, saúde, habitação, lazer) e coletivos (partilha do patrimônio científico, cultural e tecnológico).

A criação de espaços sociais de convívio e participação coletiva na esfera pública são então essenciais para se quebrar preconceitos e situações de intolerância, mediando-se e confrontando-se o poder hegemônico para que se garanta cada vez mais a realização das liberdades civis, da justiça social e do respeito ao cidadão. Este, por sua vez, através da ação política, age em favor de uma cidadania ativa, tornando-se consciente dos seus direitos e da possibilidade de ampliá-los e atualizá-los.

Dessa maneira, a ação cultural é aqui compreendida sob uma perspectiva crítica, englobando as esferas da arte, da cultura e da política. Ao se desenvolver a consciência estética, aliada ao julgamento crítico, ganha-se uma maneira especial de se ver o mundo, que passa pelos sentidos, pela imaginação e pela capacidade de se criar alternativas e possibilidades de existência. Com essa prática, a percepção de si e dos outros e das questões sociais torna-se mais aguda, pois o indivíduo aprende a melhor se relacionar e se posicionar frente à sociedade. Caminhamos assim na construção dos alicerces para um processo de emancipação, condição necessária para a participação na vida pública.

Para Hannah Arendt (2003), é através da ação e do discurso que os seres humanos podem distinguir-se e é nessa distinção que são capazes de se apresentar na pluralidade do espaço público. É nesse momento que abandonam a esfera privada e colocam sua voz no mundo, mostram à sociedade qual a sua escolha e atitude em relação à vida. Para a autora, a ação e o discurso são práticas sociais que realizam mediações entre o particular e o universal na relação entre cidadãos. Agir implica em tomar iniciativa, imprimir um movimento a alguma coisa e liga-se diretamente à prática da liberdade, compreendida, sob este ponto de vista, como a possibilidade intrínseca de inserir-se no mundo e começar uma história própria. Este conceito vem diretamente ao encontro da ideia de que a ação cultural não consiste simplesmente na transmissão de produtos que se propagam em instituições, cursos e debates. A ação cultural se baseia diretamente na produção simbólica de um grupo. Ou seja, mais que um repasse de técnicas ou um aproveitamento de bens culturais, é imprescindível que

*Author: e-mail: suzanaschmidt21@usp.br*

ela seja carregada de um espírito questionador e pluralista, criando condições para a ação no espaço público.

Segundo Hannah Arendt (2003), a sociedade contemporânea relegou a vida pública - o espaço de ação política por excelência - a um segundo plano. Atualmente, a esfera privada sobressai-se nos interesses particulares que direcionam a vida, no culto das celebridades, dos individualismos narcisistas e na efemeridade das atitudes consumistas. Não existe equilíbrio entre público e privado, entre o cuidado de si e o convívio com os outros em um mundo comum. Com a transformação da preocupação individual em preocupação pública e com o isolamento radical causado por uma sociedade focada na produção e no consumo, chegamos ao impasse no qual, ao buscarmos desenfreadamente a abundância, o hedonismo e o individualismo atomizante alcançamos, no entanto, a destruição do nosso mundo e a nossa própria infelicidade.

Assistimos hoje a uma guerra entre ideologias e identidades, que tem a cultura como seu campo de batalha. Essa guerra cultural, empreendida especialmente pelos movimentos de extrema direita, não apenas no Brasil, mas ao redor do mundo, evidencia-se na defesa antidemocrática de pautas ditas conservadoras que limitam, restringem e procuram excluir modos de vida e práticas culturais divergentes, além de pregarem uma educação moralizante e, muitas vezes, fundamentalista. Reivindicam, por meio de um comunitarismo homogeneizante, a defesa e a proteção de seus iguais e de suas propriedades individuais a partir de suas próprias leis, negando a vida em sociedade.

A ação cultural, ao contrário, traz em seu histórico a defesa da sociedade e as premissas da democracia, ao compreender a esfera da cultura como dinamizadora da vida pública e ao promover ações que tenham por base o convívio das pluralidades e o alargamento das visões de mundo e modos de vida. Abrimos então a reflexão sobre de que maneiras a ação cultural possibilita o enriquecimento do espaço público e a produção de uma vida em sociedade que não seja ideológica ou moralmente pré-definida, mas que traga em si o movimento próprio da esfera da cultura: o entendimento da própria história, por um lado e, por outro, a possibilidade de reinventá-la e de transgredi-la.

Focalizamos mais à frente, para essa análise, uma experiência no campo da prática teatral na periferia da cidade de São Paulo, por compreendermos o teatro como um meio capaz de empreender essa tarefa. Ao proporcionar a experiência estética, o sentido de coletividade e a capacidade para o diálogo, o teatro torna os indivíduos aptos a fazer escolhas e produzir um discurso crítico sobre a realidade, para então levá-lo ao debate do espaço público. A origem da palavra drama se encontra no grego, agir. Dessa maneira, o

teatro possui um caráter eminentemente político – Hannah Arendt afirma que o teatro é a arte política por excelência - por ser um fenômeno público e coletivo que se propõe a emitir um discurso estético sobre a experiência humana frente à vida. Além disso, é ação, mais do que simplesmente trabalho, pois é uma atividade que se exerce entre homens, sob a condição da pluralidade.

O enfrentamento da guerra cultural que atravessamos torna-se hoje uma tarefa ética comum aos que defendem a vida em sociedades democráticas. Os agentes culturais e artistas que se colocam assim como seres fronteiriços, atuando entre as margens de um e de outro grupo cultural, de um e de outro espaço urbano, de uma e de outra realidade social, têm à frente de si, como diz Bauman (2012), a tarefa de se tornarem tradutores, compreendendo a diferença como modelo de mundo à nossa volta e a diversidade como modelo de mundo dentro de nós. A tradução, por sua vez, configura-se como diálogo contínuo, incompleto e inconcluso, constituindo o movimento de coabitação do espaço fronteiriço, a partir do qual todos os que ali convivem emergem modificados pelo convívio (e/ou confronto democrático). E é nesse espaço fraturado que procuramos analisar como as ações culturais e artísticas desenrolam o redemoinho de seus desafios e contradições.

## II. ARTE CONTRA A BARBÁRIE

Em um debate com Helmut Becker, transmitido pela rádio de Hessen, em abril de 1968, Theodor Adorno (2000), preocupado com o terror disseminado pelo nazismo, começa por afirmar que combater a barbárie seria o problema mais urgente da educação. Por barbárie, entende o filósofo um impulso de destruição imanente, uma agressividade instintiva, apesar do mais alto grau de desenvolvimento tecnológico e civilizatório. Tais impulsos, eminentemente psicológicos e extrapolados nas práticas dos campos de concentração deveriam ser, segundo Adorno, enfaticamente combatidos. Para isso, sugere que se radicalize a consciência dessas tendências em cada ser humano, para que possam ser controladas por princípios éticos, pela busca de novas maneiras de se relacionar com os outros e pela recusa da ideia exagerada de competitividade, que ele cita como um instrumento largamente utilizado na educação com a finalidade de aumentar a eficiência.

A lógica da barbárie - o impulso de destruição - opõe-se diretamente à lógica da cultura: a *construção* de um mundo. Para Adorno, a barbárie se evidenciaria na falência da cultura, quando esta aniquilaria valores e práticas, dividindo os homens. Talvez seja mais apropriado falar-se não de falência, mas de crise. Para Hannah Arendt (2003), em cujo pensamento destaca-se a ideia da particularidade humana pela capacidade de

iniciar processos e construir mundos – e, portanto, produzir história - uma crise ocorre sempre que se fracassa ou se recusa a tentativa de buscar respostas. Para a autora, em toda crise destrói-se algo comum a todos, destitui-se uma parte do mundo.

Integrados ao conceito de cultura estão práticas, valores, bens materiais e simbólicos que constituem um conjunto por meio do qual os homens de uma determinada comunidade se relacionam, dialogam, criam objetos, ações e símbolos, instrumentos e crenças, deuses e demônios. Que momento seria esse então em que se perde a conexão entre os homens? Em que as regras criadas se prestam mais à indistinção ou à criação de barreiras?

Ao refletir sobre a crise da cultura contemporânea, Teixeira Coelho (1989) alerta sobre a radicalização não mais do autoritarismo, mas do relativismo e da mercantilização das relações de troca e produção simbólica, o que levaria à perda da capacidade crítica. Para o autor, a barbárie também poderia ser chamada de indistinção, ou seja, a impossibilidade de se distinguir entre uma coisa e outra, fazendo-se equivaler os valores e sentidos das mais diversas experiências.

Pode-se dizer que o próprio *ethos* da sociedade contemporânea não apenas atomiza os indivíduos e as suas relações, mas tende, a partir desse processo, à sua própria aniquilação. Com o advento da sociedade industrial, a emancipação do trabalho, a mecanização das relações de produção, a supremacia da indústria cultural e o atual estágio da mediação tecnológica e informacional das relações, a humanidade prendeu-se a uma cadeia autofágica de produção e consumo. E o funcionamento desta cadeia guia-se pelo objetivo de se manter o altíssimo nível de sofisticação técnica, eficácia, produtividade e abundância que se conquistou nos últimos séculos.

Hannah Arendt (2003) chamou esse sistema de sociedade de operários, tendo o homem se fixado na sua condição de *animal laborans*, aquela que corresponde à manutenção dos processos biológicos do próprio corpo: nascer, comer, digerir, descansar, dormir. Criou-se assim uma cultura onde se precisa produzir em abundância, para depois consumir em abundância, em um ritmo muito mais acelerado que o natural: o ritmo das máquinas.

A supremacia do *animal laborans* frente à condição de artífice do próprio mundo ou à de ator único em sua relação diferenciada com a coletividade, com o debate e a ação no espaço público é uma das marcas essenciais da crise da cultura contemporânea. Esta deixa então de ser um meio de diálogo, ação e um elo entre as gerações. Na possibilidade de descarte rápido de qualquer de seus elementos, nos tornamos uma sociedade sem tradições e sem ancestrais.

Uma sociedade de operários deve estimular constantemente o ciclo da produção e consumo para

garantir a manutenção do processo vital e isso não apenas se aplica, mas se expressa também na produção dos bens culturais. Segundo Hannah Arendt, o problema não está na ampla distribuição desses bens e sua relativa homogeneização para serem mais facilmente consumidos, mas no fato de que se destrói a cultura para se produzir entretenimento, de caráter efêmero e substituível. Dessa maneira, reduzir-se bens e processos culturais a um mero caráter de funcionalidade seria uma ameaça à própria cultura, pois todas as coisas seriam tratadas simplesmente como funções para a satisfação das necessidades sem nenhuma valoração simbólica ou existencial.

Trazendo o foco dessa análise para a supremacia do neoliberalismo como sistema político e econômico na ordem mundial, observa-se também uma posição ideológica derivada desse sistema que nega a necessidade de instituições sociais e coletivas, assim como a existência do próprio Estado. Tal abordagem julga que qualquer movimento em direção à igualdade cidadã e à justiça social seria uma afronta à liberdade individual, estabelecendo uma forte oposição à construção de políticas públicas consistentes e traçando a indistinção entre discursos de ódio e liberdade de expressão, entre fatos concretos e verdades criadas pelas edições das redes sociais.

Essa postura, chamada por alguns teóricos de libertarianista, aprofunda-se nos movimentos de extrema direita, trazendo novamente para o centro do palco mundial a barbárie tão temida por Adorno que, em suas propostas sobre a educação, visava justamente afastar o perigo da radicalização nazista, evitando a possibilidade de novos genocídios. E, no entanto, nas sociedades nas quais impera a desigualdade, como a brasileira, os genocídios, tristemente, nunca cessaram de existir. Apenas concentraram-se impunemente sobre as populações apartadas, pelo poder hegemônico, dos direitos sociais e da sua própria cidadania. O geógrafo Jaime Oliva nos alerta:

Snyder, na mesma conversa com Judt, chama atenção para um aspecto chave, que diz respeito à desinstitucionalização da sociedade e do seu principal produto institucional que é o Estado. Na sua visão, o mercado não apenas busca alargar suas margens de manobra diante do regramento estatal/societal, mas no registro libertarianista, ele próprio se transforma numa fonte de direitos ou até de ética. Uma figura da totalidade totalitária. A política, nessa condição, não tem lugar, e a “antipolítica” prospera. Tony Judt indaga o que resta num mundo pós-político, despojado de sentido ético ou narrativa histórica. E responde: “Certamente, não a sociedade. A única coisa que resta, como Margaret Thatcher foi famosa por insistir, são ‘famílias e indivíduos’. E o autointeresse deles, economicamente definido”. (Oliva, 2021, p.57)

Acompanhando essa lógica, a cultura deixa de ser um fenômeno de um mundo construído pelo

homem. Mundo este que expressa e relaciona suas crenças, valores, pensamentos e atitudes poéticas. Ao mesmo tempo, a arte deixa de possuir um fim em si mesma e passa a servir ao entretenimento, ou à aquisição de um maior status social, adquirindo um valor proeminente de uso e de troca. A cultura rompe com o fio da tradição e passa a ser manipulada como qualquer mercadoria.

Hoje somos barbarizados pelo *marketing* de uma globalização indiferenciada, pelo excesso de informação esvaziada de sentido, pelo individualismo narcisista que surge da confusão entre as esferas pública e privada, pelo modo de produção alucinante e cruel das grandes corporações, pela hegemonia do capital financeiro. E essa barbárie contemporânea garante a sua força na desigualdade, gerada pelos que detém o controle e o acesso das redes de informação, tecnologia e circulação do capital. O próprio conceito de pobreza é compreendido hoje em relação a múltiplas variáveis, que englobam as desigualdades econômicas, políticas, sociais, culturais e étnicas, entre outras. (Dupas, 2000).

Unidos pela aldeia global das redes digitais, nós, consumidores (e não cidadãos) mundiais, somos, no entanto, despojados dos mecanismos de produção cultural. Somos impossibilitados de compreender a totalidade dessa fragmentação em mil pedaços, em grupos anacrônicos que não se unem mais em torno do interesse de uma *polis*, mas em ao redor de interseções de múltiplos direcionamentos que não encontram o elo da construção de uma sociedade. Nesse contexto, nos vemos em um impasse gerado pela dificuldade de conceber um mundo comum, além da impossibilidade de ação fora do mercado.

Num mundo estritamente utilitário, todos os fins tendem a ser de curta duração e a se transformarem em meios para outros fins, seja para o aperfeiçoamento tecnológico, seja para o progresso econômico. Isso gera um pensamento limitado, pois não se consegue olhar para além dos padrões que vinculam o homem a relações instrumentalizadas, tanto com os produtos de diversas naturezas como com os outros homens. Perde-se a capacidade de fabular, imaginar realidades desprovidas de função, submetem-se as ideias e os sentimentos à necessidade de uma determinada serventia.

Adorno chega a mencionar uma sensação de claustrofobia dentro de um mundo administrado, um “sentimento de encontrar-se enclausurado numa situação cada vez mais socializada, como uma rede densamente interconectada” (Adorno, 2000, p.122). Ao mesmo tempo que nossa sociedade integra mais as suas partes constituintes, tende à desagregação, ao confundir público e privado e ao destroçar a percepção do movimento histórico e multidimensional das ações humanas, esvaziando a reflexão política.

O problema está na natureza do quadro de referências categórico de meios e fins, que transforma imediatamente todo fim alcançado nos meios para um novo fim, como destruindo assim o sentido onde quer que este se aplique, até que, no decurso do aparentemente interminável questionar utilitarista: “para que serve?” Em meio ao aparentemente interminável progresso onde a finalidade de hoje se torna um meio de um amanhã melhor surge a única questão que nenhum pensamento utilitarista pôde jamais responder: “e para que serve servir?” (Arendt, 2003, p.115).

Uma questão, porém, ainda permanece: é possível articular comunidades fragmentadas em torno de um novo projeto de sociedade? Apesar da sensação de dissociação, constatamos que seria preferível a derrubada das barreiras tão fortemente levantadas entre classes, gêneros, raças ou outros grupos determinados, para que as múltiplas vozes da sociedade pudessem de fato se fazer ouvir e atuar no espaço público. Segundo Hannah Arendt, a única atividade que se exerce diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da natureza, é a *ação*, que corresponde à condição humana da *pluralidade*. E essa é a condição de toda a vida política.

Fragmentados em nosso senso de comunidade, atomizados pela nossa necessidade de consumo, acelerados em nossa vida cotidiana, indiferenciados em nossas práticas culturais, escravizados pela tirania da utilidade, somos assim destinados a uma posição de isolamento, que nos impede tanto de compartilhar nossas ações com outros homens, quanto de estarmos a sós, mas na plenitude de si. E o isolamento é a posição mais contrária à condição humana da pluralidade: não pode ser suportado por muito tempo.

Ao nos compreendermos enquanto humanidade somos iguais na origem e no destino e, ao ocuparmos o espaço público, somos iguais enquanto cidadãos. Uma sociedade democrática pressupõe a convivência entre a diversidade e não a sujeição às necessidades e ao comando de outros. Para que se rompa o isolamento, observa-se a necessidade do confronto e do debate democráticos, para que se garanta o fluxo entre o público e o privado.

O perigo reside em colocarmos as diferenças como barreiras para o diálogo. Neste caso, estas são utilizadas como mecanismos de reforço de desigualdades. Visam manter não apenas as estruturas hegemônicas, mas também limitar o acesso ao controle dessas estruturas. Observamos a necessidade de conscientizar as pessoas sobre esses mecanismos, ao mesmo tempo em que se despertem capacidades que se afinam tanto com a razão quanto com a imaginação e a afetividade. Buscamos assim uma cooperação entre experiência, necessidade e conhecimento, na tentativa de se abrir espaço para novos movimentos coletivos e para a procura de novos sentidos para a humanidade. Esse é o espaço que buscamos para a ação cultural.

### III. TORNAR-SE SUJEITO DA CULTURA

Cunhado originalmente na França, onde aparece como carro-chefe da política do primeiro Ministério dedicado exclusivamente aos assuntos culturais, o termo surge em terras brasileiras pela primeira vez no trabalho de Paulo Freire. Em “Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos” (Freire, 2013), o educador refere-se a práticas que não apenas dialogam com uma determinada ideia de ação cultural como trazem em si conceitos caros ao que constitui esse conceito em nosso entendimento contemporâneo.

Ao compreender o ato de estudar como uma atitude frente ao mundo, Freire dialoga com o cerne da ação cultural, que pressupõe a ampliação da inserção dos sujeitos sobre a vida cultural e sobre as possibilidades de ação e transformação sobre o mundo. Além disso, o trabalhador social, para o autor, deveria trabalhar *com* e nunca *sobre* os indivíduos, sem invadi-los culturalmente e convidando-os, por meio da ação cultural, a se tornar conscientes sobre as opressões presentes nas estruturas sociais, percebendo as suas contradições e problematizando os conflitos da sociedade.

Para Freire (2013), a ação cultural pressupunha como horizonte a libertação por meio do ato de conhecer. Dessa maneira, podemos dizer que o trabalho dos “círculos de cultura”, empreendidos pelo educador, não se constituía por uma relação pedagógica, mas por uma relação intercultural. Mesmo partindo da cultura própria dos trabalhadores, com respeito à sua realidade e aos seus elementos materiais e simbólicos, na medida em que Freire introduz a palavra e o universo letrado, há uma tradução e um alargamento cultural, que apropria o trabalhador do que significa escrever e *dizer a palavra*, envolvendo ação e reflexão no exercício intercultural de se estar com o mundo e ser capaz de transformar suas estruturas.

Os analfabetos sabem que são seres concretos. Sabem que fazem coisas. Mas o que às vezes não sabem, na cultura do silêncio, em que se tornam ambíguos e duais, é que sua ação transformadora, como tal, os caracteriza como seres criadores e recriadores. Submetidos aos mitos da cultura dominante, entre eles o de sua “natural inferioridade”, não percebem, quase sempre, a significação real de sua ação transformadora sobre o mundo. Dificultados em reconhecer a razão de ser dos fatos que os envolvem, é natural que muitos, entre eles, não estabeleçam a relação entre não “ter voz”, não “dizer a palavra”, e o sistema de exploração em que vivem. (Freire, 2013, p.41)

Inicialmente contrária à perspectiva colocada por Freire, no entanto, a proposta de ação cultural colocada por Malraux como fundamento básico do Ministério da Cultura francês não pressupunha a noção de interculturalidade e procurava estabelecer uma relação direta entre o público e a obra de arte, sem qualquer tipo de mediação. Foi apenas com o

movimento de Maio de 68 que essa política foi colocada em xeque, quando os próprios diretores das Casas de Cultura, questionaram a noção de democratização da cultura, alegando que esta, ao se apartar das bases populares, corroborava, na verdade, com uma lógica de difusão das culturas de elite.

Falar de cultura ativa é falar de criação permanente, é invocar os próprios recursos de uma arte que não cessa de estar em processo. E o teatro, em si, aparece imediatamente como uma forma de expressão privilegiada (...), por ser uma obra humana coletiva proposta à coletividade dos homens. (...) Nós nos engajamos então a manter em qualquer circunstância este lugar dialético entre a ação teatral (ou mais genericamente artística) e a ação cultural, para que suas exigências respectivas não cessem de se enriquecer mutuamente, até mesmo nas contradições que não cessarão de surgir entre elas. (*La Déclaration de Villeurbanne* apud Abirached, 2005, p.195).

A partir desse movimento, elaborou-se a ideia de ação cultural como prática que leva os indivíduos a tornarem-se sujeitos da cultura e não seus objetos (Jeanson, 1973). Tornar-se sujeito da cultura significa tecê-la como um cidadão ativo. De acordo com Hannah Arendt (2003), tanto a ação artística quanto a política se exercem na esfera pública, o lugar do que é comum a todos e no qual habitam as diferenças. O significado da vida pública consolida-se então na importância de ser visto e ouvido pelos outros a partir de ângulos e lugares diferentes: “[...] a esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e, contudo, evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer” (Arendt, 2003, p. 62).

Tal acepção busca, assim como em Freire, compreender a ação cultural sob uma perspectiva crítica e emancipatória, abrangendo o questionamento sobre as hegemonias do poder e ampliando os espaços de participação na esfera pública. Além disso, ao abarcar a ação artística, enfatiza-se a dimensão estética de se *estar com o mundo*, permitindo a liberdade de criação, encontro e reinvenção de si, experimentando novos horizontes sociais e poetizações sobre a vida e promovendo o enriquecimento da coexistência em sociedade.

Isso nos remete à ideia de cidadania cultural, que compreende a constituição de grupos e espaços de identificação, expressão e solidariedade social. Além disso, a prática contemporânea da ação cultural traz em seu bojo a noção de diversidade e de articulação entre diferentes territórios, experimentando tanto a criação e produção artística quanto trocas pessoais e simbólicas, ultrapassando a noção de democratização do acesso aos bens culturais e caminhando na direção da construção de uma democracia cultural.

### IV. AÇÃO CULTURAL E CIDADE

Voltando-nos agora mais especificamente para as relações entre cultura e cidade, buscamos tecer a

análise relacionando o conceito de ação cultural com um olhar mais qualificado sobre a cidade de São Paulo, a maior e mais populosa do Brasil e a ideia de urbanidade, em seu potencial de diversidade e copresença. A cultura é uma dimensão ativa e constitutiva da própria cidade e a ação cultural, em diferentes modalidades de projetos públicos e intervenções de coletivos artísticos e culturais, tem contribuído para a formação de agentes capazes de participar da vida pública, além de impulsionar o enfrentamento dos desafios da vida pessoal e coletiva, estimulando a formação de ambientes comunitários favoráveis à inserção cultural e à expressão artística.

Em uma metrópole como São Paulo, os desafios se multiplicam, tendo em vista os seus contrastes sociais e a grande circulação de práticas, agentes e produtores culturais, que demandam necessidades diversas. A história das políticas culturais na cidade sofreu a influência dos ideários e das tendências contemporâneas, atuando na vanguarda das políticas nacionais. Sua dimensão a colocou em um cenário internacional tanto em termos de metas como de um mercado de arte, turismo e entretenimento. Tal projeção, no entanto, não a isentou do enfrentamento constante das demandas populares, o que gerou movimentos, por vezes, de alianças entre diferentes atores sociais e, por vezes, de conflito.

A cidade de São Paulo apresenta uma diversidade socioespacial, como diz Milton Santos (2008), manifesta em formas de trabalho, vida e lugares contrastantes. Como metrópole, ela sofreu e ainda sofre um processo de urbanização que altera constantemente sua infraestrutura, configuração arquitetônica e urbanística e estilos de vida, promovendo deslocamentos populacionais a partir da especulação imobiliária. Os investimentos em instituições culturais, ambientais e educacionais, assim como a escolha de sua localização, fazem parte dessa lógica. Operam com a valorização de certos lugares em detrimento de outros, a fim de atrair o capital circulante para determinadas regiões. Esses investimentos têm em vista, inclusive, o critério de tornar a cidade internacionalmente atrativa, e não necessariamente confortável ou estruturada para todas as camadas populacionais que nela habitam.

Grande parte das instituições que atraindo e fomenta atividades artísticas, nacionais e internacionais está em situação de acessibilidade restrita. O embelezamento e a provisão de serviços culturais são elementos que diferenciam as regiões umas das outras, criando discrepâncias quanto à ocupação e à fruição da cidade pelos seus próprios habitantes. Além disso, existem diferenças profundas com relação às moradias, aos serviços de infraestrutura básica, ao comércio e à proximidade do trabalho. Isso cria a distância socioeconômica e conflitos sociais. Como diz o geógrafo David Harvey (2013), a expropriação do

espaço, do sentimento de pertencimento, da cultura, da solidariedade social e da criatividade são perdas não reparáveis com pagamento em dinheiro. A ação cultural atua diretamente nesses fluxos de posse e desposse na cidade de São Paulo, confrontando as suas demandas, gerando reflexão sobre esses fatos, ou interferindo no espaço e em seus trânsitos.

Ao pensar a cidade e seus diferentes territórios, consideramos a constituição desses lugares e as possibilidades de ativação e significação que as práticas artísticas e culturais podem lhes atribuir, dinamizando mobilidades e potencializando relações e modos de vida. Ainda segundo Santos (2014), as cidades trazem em sua fundação o potencial da liberdade, da diversidade, do intercâmbio de saberes e criações, sendo que cada cidade se constitui como singularidade a partir do seu desenvolvimento histórico e sociológico. Investigar a potência da ação cultural a partir de um diálogo qualificado com o conhecimento da cidade em sua estruturação, potencial de urbanidade, espacialidades e problemáticas contemporâneas possibilita a ampliação deste conceito, no entendimento tanto dos significados que podem se atribuir à ação cultural, quanto à investigação de práticas que possam ativar os espaços urbanos e com eles dialogar.

Ao refletirmos sobre a relação entre cultura, cidade e vida pública, trazemos a ideia de um processo permanente, que leve em consideração não apenas os espaços das cidades e suas populações, mas as dinâmicas que os regem e criam seus usos, simbolizações e também segregações e desigualdades. Assim como as cidades, a ação cultural carrega em si a possibilidade de abraçar diferentes práticas e visões de mundo, inscrevendo-se diretamente na vida pública, tanto a partir de políticas que privilegiem uma noção universalizante ou pluralista da cultura. Desse modo, ela é potencial transformadora dos próprios agentes culturais, dos espaços, das concepções sobre a prática artística e sua inscrição no campo da cultura. Ao mesmo tempo que ela afeta os contornos das cidades e da vida pública, seus agentes são afetados pelos encontros que ali se produzem, criando transversalidades e correspondências.

Dessa maneira, torna-se essencial a pesquisa e a ação consistente sobre campos que possibilitem a revitalização da vida pública e dos espaços da cidade, prevendo a participação dos cidadãos no debate, a fim de reinventar os laços que constituem o tecido social democrático. A partir dos desgastes que temos sofrido como sociedade, buscamos a constituição de práticas que tragam em si a proposta de compreensão do humano pela diversidade cultural, sem criar, no entanto, nichos excludentes de participação na vida pública. Procura-se assim fortalecer o pacto democrático, instaurando o debate comum sobre as porções de partilha na sociedade. A ação cultural, como braço das

políticas públicas de cultura, pode proporcionar a formação de agentes que contribuam para esse processo, capazes de estabelecer fóruns de diálogo e participação cidadã por meio da experiência artística e do fortalecimento das práticas culturais, ativando, dinamizando e trazendo novos significados para os diferentes espaços da cidade.

## V. TEATRO E AÇÃO ARTÍSTICA NA CONFIGURAÇÃO DE NOVOS TERRITÓRIOS CULTURAIS

Criada como motor da cidade, a região periférica da cidade de São Paulo foi se constituindo ao receber trabalhadores de outros estados, majoritariamente do nordeste e de lugares mais pobres do sudeste. Esses trabalhadores, ao mesmo tempo em que alimentaram e impulsionaram a cidade em suas obras e serviços, foram alijados do seu usufruto. A própria cidade que construíram acabou designada a quem, pela soberania do capital, outorgou-se a propriedade das regiões mais passíveis de moradia confortável e fruição de serviços. As distâncias entre os vários centros e periferias da cidade foram configurando-se a partir das arquiteturas culturais e de classe que constituíram as suas espacialidades.

Segundo Harvey (2011): as forças do mercado e as mudanças dos valores de propriedade desempenham um papel fundamental nos desenvolvimentos das grandes cidades, o que acarreta em lutas políticas sobre a ocupação dos espaços mais ou menos privilegiados nos conglomerados urbanos. Entre os fatores considerados nesses conflitos estão as questões de segurança, preferências culturais e preconceitos, desenvolvendo um sentido de distinção e propriedade dos grupos sociais em relação aos espaços em particular. Isso gera, segundo o geógrafo, o medo generalizado da despossessão. Cabe aos trabalhadores migrantes e seus descendentes, os quais ocupam as muitas periferias de São Paulo, a mobilidade constante em seus papéis sociais, nos ofícios que exercem, nas materialidades que criam, nos bens culturais que inventam, nas lutas sustentadas por uma grande capacidade de adaptação. O sentido da migração completa-se nessa circulação criadora, em um movimento de desterritorialização permanente.

Para Santos (2008), vir para a cidade grande é deixar uma cultura herdada para se encontrar com outra. A experiência da migração é um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta por ser, ao mesmo tempo, "concluído e inconcluso". É nesse sentido que o percurso artístico do coletivo *Estopô Balaio* interferiu em seu território de atuação, impulsionando esse encontro e os sentidos que se criaram a partir dele. Isso se deu nas vidas das pessoas que tomaram contato com o seu trabalho: artistas diretamente ligados às suas obras,

moradores envolvidos em suas encenações, ou espectadores que estranharam esse novo corpo instalado em sua vizinhança.

A trajetória do grupo inicia-se em 2010, a partir do encontro entre artistas do Rio Grande do Norte, recém-chegados em São Paulo em busca de uma mudança de vida, e do bairro do Jardim Romano. A necessidade de sobrevivência na nova cidade gera o acaso detonador do encontro com outros migrantes, que há 20 ou 30 anos também se mudaram para São Paulo, mas em condições mais duras. O confronto entre arte e realidade estabelece a relação entre esses artistas, a nova cidade na qual se instalam, os sofrimentos de uma parte da sua população e os desejos dos jovens que se aproximam do seu trabalho. Eles ressignificam suas histórias por meio de processos artísticos e interculturais; descobrem o bairro e experimentam interferências no campo da ação cultural a partir de uma situação liminar que exigiu o reconhecimento de pressupostos, concepções e aspirações.

O Jardim Romano é um bairro do extremo leste da cidade de São Paulo, na região do Itaim Paulista, formado pela ocupação de áreas de várzea do rio Tietê. O bairro sofreu vários alagamentos, sendo o maior deles o de 2009, quando permaneceu literalmente embaixo d'água por três meses. As águas que invadiram o Jardim Romano tomaram as ruas e as casas de assalto, numa grande onda caudalosa de um rio que desaguou sem pedir licença. A força da tragédia obrigou seus moradores a reconstruírem suas vidas, material e simbolicamente. Este território é o lugar das redescobertas desses indivíduos migrantes e palco real de uma tragédia social que delimita o campo de construção simbólica, de negociações intersubjetivas e de reinvenção existencial, artística e cultural dos artistas envolvidos no coletivo *Estopô Balaio*. Entrar em relação com o bairro e conhecê-lo, confrontá-lo como migrante, como estrangeiro, tornando-se presente nele, foram etapas fundamentais para as traduções interculturais e artísticas necessárias para o estabelecimento do trabalho do grupo.

A identificação com o bairro, determinada pela condição de migrantes nordestinos, não isentou os artistas, porém, da sua condição de estrangeiros: chegaram a uma nova cidade e a um novo lugar exercendo um ofício incomum. As inquietações que surgiram a partir dessa condição inicial levaram à construção de estratégias de sobrevivência e aguçaram a curiosidade sobre as histórias das enchentes que ali ocorreram (e que ainda se faziam presentes como marcas físicas e simbólicas no território do bairro), movimentando os gestos de aproximação. Esses gestos se deram, inicialmente, em processos artístico-pedagógicos no Programa de Iniciação Artística (PIÁ) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Foi como artista-educador desse programa que o fundador

do grupo, João Júnior, chegou ao bairro; e foi por meio das práticas estabelecidas nos encontros com as crianças que o olhar teatral passou a focalizar seus procedimentos sobre o real pungente no bairro.

Eu fui o primeiro viajante a chegar. Houve um encantamento inicial, porque todos os jogos e práticas lúdicas que a gente fazia no PIÁ desembocavam em experiências com a enchente: fábulas criadas a partir desse imaginário que as águas traziam para aquelas crianças, além das histórias que eles relatavam com o seu olhar: os peixes que eles pescavam, a lua que se refletia na rua, já que agora ela era rio, os peixes que elas criavam em casa. Todos meus procedimentos de aula passaram a ser em torno disso: eu os entrevistava, eles me entrevistavam, criávamos falas a partir das histórias (informação verbal, João Júnior em palestra ministrada no Centro de Formação e Pesquisa do Sesc-SP, em dezembro de 2014, em parceria com Carolina Machado e a autora.)

Jovens moradores participantes do Programa Vocacional, outro programa de formação artística da Secretaria Municipal de Cultura, tiveram a sua atenção despertada para o trabalho dos arte-educadores do PIÁ, e uma rede de colaboração passou a operar entre os Programas ali existentes, a biblioteca, os pais de aprendizes e os moradores próximos. Keli Andrade, participante do Vocacional, procurava um espaço para ensaios com o seu grupo de teatro. Em um encontro com João Júnior no bar de dona Lica, nasceu o núcleo inicial do *Estopô Balaio*, agregando definitivamente “artistas moradores” e “artistas estrangeiros”. Com a constituição do grupo, o seu primeiro projeto artístico se configurou e se tornou possível por meio de subsídio público.

*Daqui a pouco o peixe pula*, enfocou em seu processo artístico a poetização das narrativas coletadas sobre as enchentes, transformando-as tanto em plasticidade – com os grafites do artista Ignoto – como em materialidade cênica. As histórias dos moradores estavam em primeiro plano: as maneiras como cada um superou a tragédia, como foram formadas as redes de solidariedade, como casas e vidas foram reconstruídas, quais os sentidos e os aprendizados que foram gerados com essa experiência. A encenação mesclava elementos do teatro popular nordestino e elementos documentários e performativos do teatro contemporâneo.

O espaço público do Jardim Romano foi, dessa maneira, invadido por novos peixes: os artistas do *Estopô Balaio*. Eles percorreram, com esse primeiro espetáculo, as vias, as escolas e as instituições do Jardim Romano e de cidades do alto Tietê. A experiência vivenciada pelo bairro e traduzida em expressão artística procurava dar conta do reconhecimento dos lugares sociais dos quais eram expressas as falas dos moradores ou dos estrangeiros. Além disso, marcava a distância entre essas presenças singulares que, no entanto, partilhavam uma transformação pessoal e, como diz Rancière (2005), da

tentativa de conversão dessa experiência em riqueza comum, em igualdade poética compartilhável.

Nas periferias de São Paulo, as ruas ainda são lugares de convívio. É alta a circulação de pessoas que não são simplesmente transeuntes: as crianças brincam, jogam bola, donas de casa conversam e se ajudam, adolescentes trocam ideias. Das ruas, podem-se ouvir as pregações das igrejas com suas portas abertas, pode-se ver o interior dos salões de beleza, dos bares e restaurantes. A apropriação da rua pelo *Estopô Balaio* como espaço de interferência artística aproximou-o de um público receoso de adentrar as grandes instituições e os espaços, públicos ou particulares, reservados para a atividade cultural e artística, por falta de hábito, pelo estranhamento em relação aos produtos artísticos oferecidos ou pela desconfiança em relação aos equipamentos públicos. A aproximação com o espaço compartilhado do bairro foi estratégia fundamental no estabelecimento do vínculo entre o teatro e a vida do Jardim Romano. Criaram-se pontes que possibilitaram o processo de identificação com a obra que, por sua vez, estava diretamente ligada aos dramas sociais e pessoais vivenciados pelos moradores durante as enchentes.

O estranhamento em relação às práticas e aos procedimentos artísticos pelo público em geral é comumente observado em muitas propostas de formação, inclusive naquelas oferecidas por instituições públicas. Essa distância evidencia as diferentes necessidades e as práticas culturais que não se reconhecem e não dialogam de antemão. A aproximação entre esses mundos passa por outra via de entendimento a qual exige a construção de um espaço de troca artística e intercultural, em que se pode aprender o que nunca foi ensinado e ensinar o que nunca foi aprendido. Nesse sentido, as estratégias desenvolvidas pelo *Estopô Balaio* para que o bairro encontrasse o teatro constituíram o cerne dos atos disparadores da proximidade, do se deixar afetar, da visibilidade e da possibilidade de reinvenção no trânsito da vida local.

As ruas continuaram a ser ocupadas, com *performances* e intervenções artísticas em linguagens diversas. Cartas pessoais foram escritas e distribuídas para os moradores, os muros e as calçadas foram grafitados com novos temas sobre o sentido das águas, os ensaios abertos continuaram, assim como as passagens de som, e novas ações como o *Sarau do peixe*, as *Quintas de cinema* e o *Cabaret d'água*. Aos poucos, as portas foram se abrindo e o desejo era de que o bairro adotasse a sede do grupo como centro cultural, e outros artistas e moradores se agregassem ao projeto como colaboradores e propositores de ações.

O conflito e o estranhamento por parte de muitos moradores, no entanto, estiveram sempre

presentes, o que exigia do teatro a sua reinvenção, o seu próprio abandono, na direção de se construir uma linguagem que cruzasse a fronteira transcultural; e essa transposição dava-se pelos renovados jogos que se estabeleciam entre o teatro e o território. A relação constante do fazer artístico com o testemunho do espectador intensificou o encontro entre os dois. Abriu-se espaço para um reconhecimento que se manifestou como uma nova territorialidade e uma nova percepção sobre a arte, interferindo reciprocamente nos artistas e nos espectadores, nos propositores de processos e em seus vivenciadores. Os moradores do Jardim Romano passaram então a conviver cotidianamente com procedimentos artísticos antes inusitados. O estranhamento inicial foi dando lugar, ao longo dos anos de residência do grupo na região, à formação de uma identidade que se reconhecia em suas obras e a uma ludicidade que se permitia vivenciar durante as interferências do grupo nas ruas do bairro.

Como na experiência da migração, na qual o lugar de chegada e suas dinâmicas afetam a vida dos indivíduos migrantes, também o lugar da ação artística afeta as operações da consciência de quem a vê e de quem a pratica. O estranhamento e a surpresa propiciam a curiosidade que leva à descoberta. No caso do Jardim Romano, a interferência do *Estopô Balaio* em sua dinâmica espacial, alterando o cotidiano de ruas, casas e estabelecimentos comerciais, abriu as portas de seus moradores e praticantes para um elemento até então desconhecido na produção da sua história. Para alguns, em particular, foi fundamental para refazer os sentidos de suas migrações, identidades e escolhas, trazendo uma nova dimensão para o espaço do Jardim Romano, para o espaço íntimo de muitos de seus moradores e para a sua relação com a cidade.

Encontrar-se com a cidade de São Paulo é viver o assombro da sua imensidão, da sua velocidade, suas mudanças constantes, sua violência, suas formas múltiplas e variadas, suas injustiças evidentes, sua aparente desumanidade. Conhecer-la e decidir agir sobre ela e para ela implica deslocamentos internos, que reconfiguram olhares e atitudes diante da vida. Habitar a cidade é estranhar, desterritorializar. É, ao mesmo tempo, lutar para construí-la, repensá-la e refazê-la coletivamente. A trajetória do *Estopô Balaio* operou diretamente a partir desses fluxos de possessão e despossessão, pelo confronto da condição de migrante, das diferenças culturais e de classe entre seus artistas, do encontro com o drama social do bairro e do empreendimento da ação cultural como proposta de interferência sobre as realidades íntimas, as relações sociais, a produção e fruição dos bens culturais e as paisagens urbanas.

Muito se fala e se pratica sobre o teatro na periferia. Muitos coletivos instalam-se ali com um ideário e um discurso específicos, pautados nas lutas

de classes, nas relações de trabalho, no teatro como conscientizador das opressões. Esses coletivos têm grande mérito em suas empreitadas e lutas, mas, em muitos momentos, a ideologia toma a frente do processo artístico, sendo espelhada em peças, procedimentos pedagógicos e publicações, como se ela chegasse antes do teatro e servisse como bloco uniforme de explicações e proposições. Interessa-nos, ao contrário, observar como os procedimentos artísticos vão abrindo espaço na imaginação e no cotidiano do espectador e dos artistas que ali se formam, aprofundando a capacidade de fabular, a necessidade de abrir espaço para o outro, para o diferenciado, para as possibilidades de se sonhar outra cidade.

Perguntamos então: É a experiência estética ou a ideologia o que move o espectador? Ao chegar à periferia de São Paulo, os nordestinos do *Estopô Balaio* não se propuseram a fazer “teatro de periferia”, mas a estabelecer uma relação ética e estética com algo que impulsiona a vida. O teatro, quando experimentado no âmbito da ação cultural, surge como lugar de investigação segura para deslocamentos internos e de modos de vida, porque se constitui num corpo poético. Exige, ao mesmo tempo, uma dimensão estética ao se realizar enquanto experiência e matéria discursiva e uma dimensão ético-política, ao penetrar transversalmente nas relações humanas.

O gesto artístico dá-se nessa dimensão das imagens que nos atravessam e despertam em nós perguntas germinantes, percepções sutis, ainda sem formulação e resposta. É como quando se olha para o céu e se descobre a Via Láctea e, de súbito, em meio ao silêncio, percebe-se que um movimento está em curso em nossas vidas. É como todos os insights que se tem ao presenciar a natureza, ao caminhar peregrinando, ao sermos tocados pela delicadeza de um filme, ao ver nossos filhos crescer. São as experiências que nos fazem avançar na vida, entrar em contato com essas forças inexplicáveis que constituem o que está em movimento no universo. É a percepção sutil da relação entre essas coisas; são os sentimentos que nos assombam e que não conseguimos sequer nomear. Ou, por outro lado, a experiência violenta da tragédia, da morte, das perdas que nos desnudam de tudo e nos deixam desprovidos de verdades e, assim, reconstituem-nos.

A força da arte reside justamente nesses núcleos não discursivos, no que fica para além dos conceitos, no que vai sendo semeado e passa a despertar olhares, curiosidades e interesses que ainda pouco se compreendem, arrebatamentos que vão se aprofundando. Grande parte dos moradores do Jardim Romano ainda tem desconhecimento ou uma aproximação tímida do que é o teatro. Todavia, por onde ele passa, instaura curiosidade e uma brecha de que ali se vê algo diferente. O *Estopô Balaio*, em seu

ciclo das águas, encontrou fecundidade na lama; e com a poeira que se espalha a partir do que é pequeno, fez o seu germinar.

## VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM DEFESA DA SOCIEDADE

A sobrevivência do mundo hoje e, principalmente, do homem no mundo hoje, depende da criação de alternativas para a ocupação do espaço, para a captação e utilização dos recursos naturais, para um novo entendimento sobre as relações humanas e para o senso de comunidade. E, para isso, observamos a necessidade do fortalecimento do conhecimento de si e do outro, para que juntos possamos enfrentar os desafios da barbárie contemporânea.

A perda da conexão com a própria história provoca o esquecimento de que as relações humanas são necessárias e interdependentes. Vivemos todos dentro da lógica de um mesmo sistema, mas vivemos em partes fragmentadas, o que nos dá a ilusão de sermos distintos e de estarmos em universos distintos. E o primeiro passo para o equilíbrio entre a liberdade e a igualdade é a coragem da coexistência na diversidade. Dessa maneira poderemos, ao invés de nos alienarmos em falsas necessidades de produção e consumo, buscar o enfrentamento e a possibilidade da construção de um mundo onde não imperem as desigualdades, a injustiça social ou a destruição desenfreada dos nossos recursos e da nossa história.

No ambiente de uma cidade, por exemplo, constitui-se em alguma medida uma dimensão pública formada por laços impessoais, que orienta coletiva e racionalmente as ações e as relações. Isso quer dizer que o indivíduo não está isento de responsabilidades sociais e públicas, que exigem algum nível de envolvimento, algum nível de relativização de sua liberdade. Porém, não há como negar que nas sociedades modernas os horizontes da liberdade individual se mostram contraditórios à construção e ao enriquecimento da esfera pública, da sociedade, portanto. (...) Se o horizonte for uma situação de “elos sociais frouxos”, a vida social será mais barata para o indivíduo. Colando-se na balança a sociedade/igualdade e o indivíduo/liberdade, para que lado ela está pendendo? (Oliva, 2021, p.53)

No Brasil, a experiência democrática efetiva-se com dificuldade. Enquanto cidadãos, somos em muito pouca medida educados na prática do diálogo, na orientação das necessidades coletivas e no comportamento participante. Nascidos da dependência em relação à metrópole, em relação ao latifundiário, em relação ao empregador, nós ainda seguimos largamente uma mentalidade paternalista e colonial, ainda distantes da plenitude de nossos direitos civis, sociais e culturais. A falta de diálogo e a hegemonia do poder das elites conservadoras, racistas e patriarcais como característica presente em nossa formação histórica e social nos lega ainda uma tendência a

práticas de submissão e de formação de mentalidades rigidamente autoritárias e acrílicas.

A ação cultural, aliada à ação artística pode contribuir no alargamento de uma experiência social e humana que questione os padrões vigentes, ao fazer com que os indivíduos se envolvam em ações não mediadas pelo valor de troca e de uso, nem pela lógica da eficácia, mas pelo prazer das descobertas e pelo risco das revelações. As vivências culturais e a experiência artística podem nos conectar com espaços internos adormecidos e de nos despertar para a beleza e o cuidado com o universo que nos rodeia. E, mais do que tudo, possibilita a dinamização do espaço público para que, junto com a coletividade, possamos redescobrir nossos caminhos no universo da cultura e enriquecer nossa vida em sociedade.

A experiência do coletivo *Estopô Balaio* nos mostra que a ação artística aliada à ação cultural não visa à construção de um horizonte pré-determinado, nem uma prática voltada para o consumo e para o espetáculo, mas a uma atitude que rompa as barreiras e amplie a consciência de quem o experimenta, desfazendo estereótipos e preconceitos, articulando desejos e modos de vida por meio do discurso artístico. Dessa maneira, a ação artística passa a se constituir em um encontro: de seres humanos consigo mesmos, de seres humanos com outros seres humanos. de homens e mulheres que vivenciam suas experiências para depois narrá-las. E ao narrá-las, estabelecem o elo entre o passado e o futuro e, ao compartilhá-las e confrontá-las com as de outros, constroem a história.

Como observa Bauman (2012), nem a inclusão ou a exclusão, nem a disposição de ouvir ou o impulso de mandar, nem a postura solidária ou a negligência hostil constituem-se em maior ou menor probabilidade de se realizar, ao menos em potência. Sua passagem ao real deve ser mediada pela sociedade política.

A sociedade moderna é uma comunidade política de larga escala, e a substância do vínculo social e político é o reconhecimento recíproco, que é um ato jurídico. No reconhecimento há um elemento de igualdade que se define sem condições (mesma raça/etnia, mesma cultura, mesma história, mesma nacionalidade, mesma classe etc.), sem prestações (de obrigações, de trocas, etc.), mas com disposições. A disposição de reconhecer. (Oliva, 2021, p. 63).

Para que se possa então equilibrar liberdade e igualdade em nosso pacto social, é preciso evitar julgamentos e debater idéias, desencadear ações e propostas para a construção, manutenção ou transformação do mundo. Mas para isso deve-se, primordialmente, aprofundar a qualidade das experiências humanas nas relações que se estabelecem entre os homens, com a sociedade e com o meio que os acolhe, sustenta e garante a sua sobrevivência.

A história, em contraposição com a natureza, é repleta de eventos; aqui o milagre do acidente e da infinita improbabilidade ocorre com tanta frequência que parece estranho até mesmo falar de milagres. Mas o motivo dessa frequência está simplesmente no fato de que os processos históricos são criados e constantemente interrompidos pela iniciativa humana, pelo *initium* que é o homem enquanto ser que age. Não é pois, nenhum pouco supersticioso, e até mesmo um aviso de realismo, procurar pelo imprevisível e pelo imprezível, estar preparado para quando vierem e esperar “milagres” na dimensão da política. (Arendt, 2003, p. 219).

E ao desempenharmos os nossos papéis, ao fazermos as nossas escolhas pela descoberta de novos sentidos para as palavras, de novas cores para os sentimentos, de uma confiança que cresce com o reconhecimento e o acordo coletivo, exercemos também o nosso dom de realizar milagres. E é nas lacunas abertas pelo sistema e nos vazios que se colocam entre o fim de uma crise e a possibilidade de um novo começo, que devemos nos alimentar com novas forças, sonhos e esperanças, para que se possam renovar as possibilidades de ser, para que se possa reinventar a realidade, para que se possa reconstruir o mundo.

#### REFERENCES RÉFÉRENCES REFERENCIAS

1. ABIRACHED, Robert (dir.). *La Déscentralisation Théâtrale 3: 1968, le tournant*. Paris: Actes Sud et Anrat, 2005.
2. ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
3. ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
4. BAUMAN, Zigmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
5. COELHO, José Teixeira. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
6. DUPAS, Gilberto. *Economia global e exclusão social*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
7. FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2013.
8. HARVEY, David. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011.
9. HARVEY, David. *O direito à cidade*. São Paulo: Boitempo, 2013. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 15 ago. 2015. Publicado originalmente na *New Left Review* 53, set./out., 2008.
10. JEANSON, François. *L'action culturelle dans la cité*. Paris: Seul, 1973
11. OLIVA, Jaime Tadeu. “É possível o objeto Brasil?”. In TONI, Flávia; PAIXÃO, Fernando (orgs.). *Estudos Brasileiros em 3 tempos: 1822-1922-2022*. Ebook. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.
12. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp: 2008.
13. SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Edusp, 2014.
14. RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Lisboa: Editora 34, 2005.
15. VIGANÓ, Suzana Schmidt. *Poemas de Água: teatro, ação cultural e formação artística*. Curitiba: Editora Appris, 2019.

