



Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo¹
Verônica Veloso¹

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços – Propõe-se uma retomada da noção de *ação cultural* à luz dos deslocamentos e mutações pelos quais ela tem passado desde seu surgimento na França no século passado, lançando pistas para o exame dessas concepções no Brasil de hoje. Nessa ótica, será analisada a emergência da noção de *ação artística*, tendo em vista uma caracterização – necessariamente preliminar – desse campo. Serão abordadas as distinções entre as duas perspectivas, assim como as relações entre elas. Em comum, ambas envolvem uma construção simbólica e a instauração de espaços de encontro, desenvolvimento da autonomia e reflexão.

Palavras-chave: **Ação Cultural. Ação Artística. Política Pública. Performance Relacional. Participação Social.**

ABSTRACT – Cultural Action and Artistic Action: shifting territories – The article proposes a resumption of the notion of *cultural action* in the light of shifting and changes that it has been going through since its emergence in France in the last century, providing clues for the examination of these conceptions in Brazil today. From this perspective, the emergence of the notion of *artistic action* will be analysed, with a view to characterizing – only in a preliminary way – this field. The distinctions between the two perspectives will be addressed, as well as the relationships between them. Both have in common symbolic construction and the establishment of spaces for encounter, development of autonomy and reflection.

Keywords: **Cultural Action. Artistic Action. Public Policy. Relational Performance. Social Participation.**

RÉSUMÉ – Action Culturelle et Action Artistique: des territoires mouvants – Nous nous proposons de reprendre la notion d'action culturelle à la lumière des déplacements et des mutations qui la traversent depuis son avènement en France au siècle dernier. En le faisant nous jetons des pistes vers l'examen de ces conceptions au Brésil d'aujourd'hui. En prenant cette optique nous analyserons aussi l'émergence de la notion d'action artistique en vue de la cerner de façon préliminaire. Nous approcherons les distinctions entre les deux perspectives, ainsi que les relations entre elles. Toutes les deux visent une construction symbolique et l'instauration d'espaces de rencontre et de réflexion, ainsi que le développement de l'autonomie.

Mots-clés: **Action Culturelle. Action Artistique. Politique Publique. Performance Relationnelle. Participation Sociale.**

Introdução

Nosso propósito aqui é o de contribuir para uma retomada da noção de *ação cultural* na perspectiva dos deslocamentos e mutações pelos quais ela vem passando na atualidade, lançando pistas para o exame dessas concepções no Brasil de hoje. A emergência do termo *ação artística*, por outro lado, será igualmente objeto de análise, de modo a lançar uma caracterização – necessariamente preliminar – do campo. Ao fazê-lo, pretendemos propor elementos de elucidação acerca de questões como: *a Ação Artística é conceito filiado ao de Ação Cultural?* ou *como essas duas óticas se distinguem uma da outra?*

A Trajetória de um Termo

Uma das primeiras ocorrências do termo ação cultural na bibliografia produzida no Brasil aparece no livro de Paulo Freire, *Ação Cultural para a liberdade e outros escritos*, coletânea de artigos publicados entre 1968 e 1974. O conhecido ideário do autor é aqui detalhado por meio de sua atuação com camponeses na Região Nordeste do Brasil, tendo em vista transformações sociais realizadas *com* eles e não *para* eles. A partir da participação voluntária dos interessados em centros de cultura, Freire propõe processos ativos e partilhados de construção do saber, tendo como referência a dissolução de padrões hierárquicos e a possibilidade de uma ação transformadora sobre o mundo.

Mais tarde, Teixeira Coelho traz à tona o tema da ação cultural em diversas publicações, dentre as quais se destaca o *Dicionário Crítico de Política Cultural* (2012). Referência obrigatória em língua portuguesa para aqueles que se dedicam ao assunto, Teixeira Coelho sistematiza os desdobramentos do termo assim como noções correlatas, fornecendo um valioso mapa para que os estudiosos se situem em um emaranhado de conceitos vizinhos, tais como animação, mediação, direitos culturais.

A ação cultural constitui o eixo da política pública instaurada na França por André Malraux, Ministro dos Assuntos Culturais ao longo dos anos 1960, visando “[...] tornar acessíveis as obras capitais da humanidade, e inicialmente da França, ao maior número possível de franceses: garantir o mais amplo público para o nosso patrimônio cultural e favorecer a criação das

obras de arte e do espírito que o enriquecem” (Krebs; Robotel, 2008, p. 25).

Naquele momento, a acepção de cultura envolvida na missão ministerial, como se pode deduzir, se restringe ao trato com as ditas Belas Artes e, mais do que isso, traz em seu bojo um aspecto logo diagnosticado como problemático: na visão de Malraux aquele objetivo deveria ser conquistado mediante o impacto que o contato com a obra artística pode ocasionar, estando eliminadas da política então implantada iniciativas na esfera da mediação ou da pedagogia. Mais tarde, a rejeição de Malraux a qualquer meio que permeasse o contato com as manifestações artísticas, de modo a ir além da *revelação* que esse contato estaria apto a suscitar, foi devidamente revista, dando origem a outras vertentes de política cultural.

Estamos ainda na França, agora em maio de 1968, em meio à ebulição que marcou aquele período de contestação, que tanto repercutiu para além das fronteiras francesas. Responsáveis pelas casas de cultura [*maisons de la culture*] – importantes instrumentos da política de descentralização cultural em vigor – se reúnem com diretores teatrais e outros profissionais do campo artístico para avaliar as ações lideradas por Malraux e debater, no âmago do ideário do momento, diretrizes que operem com uma concepção de *cultura em ato*, diretamente vinculada à participação efetiva do cidadão nas questões da vida pública.

É assim que naquele contexto emerge de longas e acirradas discussões um importante documento, a *Declaração de Villeurbanne*, no qual se explicita a empreitada de politização que anima a ação cultural almejada pelo grupo naquele momento: inventar ocasiões em que as pessoas possam se politizar, se escolher livremente, “[...] para além do sentimento de impotência e de absurdo que não cessa de suscitar [nelas] um sistema social no qual os homens não estão praticamente nunca em condições de inventar *juntos* sua própria humanidade” (Abirached, 2005, p. 195). O que se pretende é sobretudo lutar contra a inércia e a passividade que reforçam a formação de indivíduos voltados apenas para o consumo de bens, característico do capitalismo. Essa noção chegou até nós e deu origem a uma grande variedade de práticas formuladas em terras brasileiras.

A partir da Declaração de Villeurbanne é retomada então a ideia de ação cultural, cuja práxis se propõe a incidir sobre as relações entre os ho-

mens. A concepção tradicional de cultura como conteúdo pré-existente a ser transmitido é contestada; trata-se agora de pensar o ser humano como criador de cultura e não apenas como beneficiário que frui ou não a cultura produzida por outro. Cultivar-se a si mesmo, em relação com o outro, segundo suas próprias necessidades e suas verdadeiras exigências passa a ser o escopo dessas ações.

Está aberto o caminho para outra acepção de cultura, mais próxima da antropologia, segundo a qual o termo cobre, para muito além das letras e artes, modos de vida, valores, crenças, tradições de dado grupo social. Nessa ótica, portanto, não há ser humano desprovido de cultura e ações no campo cultural podem assumir aspectos bem mais diversificados do que aqueles vislumbrados até então.

Um dos signatários da referida declaração é Francis Jeanson, filósofo e ativista da luta anticolonialista na Argélia, então encarregado da criação das casas de cultura. Intelectual engajado, Jeanson se define a si mesmo como alguém voltado para o sempre delicado equilíbrio entre a ação e a busca de sentido¹ em sua atuação na sociedade. É ele o autor de *L'action culturelle dans la cité* (1973), obra de referência para o estudo do nosso tema, a partir da qual tentaremos avançar no trato das questões delineadas acima.

“Se a ação cultural me interessa, é na medida em que ela tenta propor aos diferentes membros de uma população concreta a dupla imagem de nossas alienações presentes e de nossos eventuais poderes” (Jeanson, 1973, p. 40). Ao longo do livro, Jeanson reitera o quanto a superação gradativa da alienação está correlacionada ao exercício da relação dialética constitutiva do homem, qual seja, o fato de ele ser ao mesmo tempo portador de uma singularidade e pertencer à coletividade humana. “Em verdade, os homens não sabem de tudo o que são capazes [...] Entre muitos deles as capacidades latentes só emergem quando eles podem partilhá-las” (Jeanson, 1973, p. 193). O coletivo é sempre maior do que a soma das capacidades de cada um, conforme afirma Jeanson, segundo o qual o responsável pela ação cultural tem como atribuição “facilitar entre os homens a partilha do conhecimento, da invenção, do silêncio, do maravilhamento” (Jeanson, 1973, p. 193).

Reconhecem-se nessas passagens princípios marcantes da educação não formal, da chamada educação popular e de determinadas correntes pedagó-

gicas recentes, assim como o modo operatório de grupos e coletivos artísticos calcados na quebra de hierarquias e no compartilhamento de responsabilidades no cerne do processo criativo. No que tange especialmente ao Brasil, identificam-se também nessas passagens vetores que podem ser considerados germes de saraus e festas comunitárias nos quais a poesia e a música engendram laços de solidariedade, abrindo portas para a invenção de objetivos comuns e transformações das relações no cotidiano das metrópoles.

Uma Política Pública Fértil

Modalidades de ação cultural se disseminam na cidade de São Paulo e se expandem pelo Brasil a partir da necessidade de oferecimento de contrapartidas sociais por artistas e grupos teatrais de diferentes origens e afinidades estéticas que se beneficiam de subvenções do poder público. Estamos falando de iniciativas de aproximação com todo e qualquer habitante da cidade, decorrentes de políticas públicas destinadas ao desenvolvimento do teatro e ao maior e melhor acesso da população ao mesmo. As subvenções a que nos referimos implicam um exercício nítido de compartilhamento de meios e modos de produção mediante a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado, pautado em planos de ação que não se restringem a um evento ou obra.

O melhor exemplo de uma política pública nesses moldes foi a Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, fruto da luta de classes, que vigorou de modo mais próximo às suas bases originais entre os anos 2000 e 2018, momento no qual o cumprimento da lei passou a ser colocado à prova. O projeto inicial previa o investimento em uma pesquisa continuada e enraizada na cidade por meio do financiamento temporário de grupos de teatro comprometidos com a criação de vínculos com a população da cidade, ou seja, com a formação de público.

Dessa maneira, as contrapartidas sociais se configuram como um conjunto de ações desenvolvidas como complemento da produção teatral no âmbito dos projetos fomentados. São ações que não apenas aproximam as esferas da arte e da educação, mas permitem uma mútua interferência entre processos artísticos e pedagógicos. Em alguns casos, a contrapartida social proposta pelos grupos assume formato de oficinas artísticas nas quais observamos uma interação significativa com a criação artística em desenvolvi-

mento. Nessas situações observa-se um trânsito ou uma circulação de ideias e poéticas entre o que se experimenta na oficina oferecida e o que se observa no processo de criação articulado paralelamente pelos artistas. Mesmo que o foco de tais oficinas se volte para a transmissão de um saber, exemplos contundentes revelam que elas se revestem também de outro teor, mais próximo da troca, do compartilhamento de inquietações e riscos, que mobilizam todos os envolvidos. Nas bases apresentadas pela Lei, pode-se dizer que o foco se desloca da encenação propriamente dita em direção a modalidades mais inventivas e múltiplas de encontro com a cidade e seus habitantes.

Nesse sentido, quando em São Paulo o Coletivo *Dolores Boca Aberta* propõe a realização de uma oficina de iniciação ao Teatro Mutirão, se ensina grupos de teatro emergentes a se autogerir e a construir arenas arbóreas para serem usadas como espaços cênicos, esse coletivo propõe uma ação cultural. Os participantes que tiveram acesso a esse saber tornaram-se aptos, em alguma medida, a criarem os próprios espaços e a mobilizarem a própria comunidade em torno do fazer teatral. Ao apresentar à Secretaria Municipal de Cultura seu projeto, *A morte na vida da grande cidade*, a Companhia Teatro Documentário vai mais longe: propõe uma contrapartida social integrada à construção da cena em processo. O tema das sucessivas restrições instauradas no espaço público é tratado junto à população do bairro no qual o grupo está instalado a partir de relatos de quatro comerciantes lá estabelecidos há longo período. Rodas de conversa com os moradores interessados, palestras, recuperação da memória através de imagens e narrativas, experimentações alimentam a criação cênica do grupo, mas paralelamente cumprem uma função primordial, identificada com os princípios da ação cultural. Ao se defrontar com a evidência da destruição da memória arquitetônica do bairro, a população local se mobiliza e debate o assunto, refletindo sobre modos de se posicionar em relação e ele.

Veremos mais adiante que modalidades de ação de caráter mais diretamente artístico também são propostas na qualidade de contrapartida social em projetos agraciados com subvenções públicas.

Tivemos, portanto, em São Paulo nas primeiras décadas deste século a experiência de uma política pública mediante a qual ações propostas por diferentes grupos de teatro se voltam aos cidadãos comuns, considerados não apenas espectadores em potencial, mas parceiros, interlocutores, debatido-

res de questões colocadas em pauta por artistas imersos em processos de criação os mais diversos.

Retomando as bases da ação cultural, determinados princípios podem ser destacados: o endereçamento a uma população concreta, geograficamente circunscrita, com diversidade de condições sociais, no seio da qual se buscará multiplicar os contatos; o ato de incitá-la a tomar consciência de si mesma; atenção mantida à diversidade da população em vista e dos modos de intervenção previstos. Em relação a esses últimos, Jeanson aponta como possibilidades modos de expressão diversos tais como a “[...] linguagem (falada ou escrita), música, arte dramática, pintura, escultura, arquitetura e urbanismo, cinema, rádio, televisão, pesquisa científica, reflexão filosófica, etc.” (Jeanson, 1973, p. 51). Contribuir para que o ser humano amplie suas modalidades de existência, sem, no entanto, estabelecer a direção a ser seguida é uma das diretrizes-chave; não são estabelecidas a priori as finalidades a serem buscadas, cabendo ao grupo inventar seus próprios fins. Reconhece-se aqui um nítido posicionamento político dentro do qual a conquista da autonomia pelo cidadão ocupa lugar de proa.

Seja como for, no primeiro plano o que se enfatiza é o encontro, o diálogo, a confrontação e a troca de sentidos entre os participantes; a produção simbólica do grupo é ao mesmo tempo a fonte e o recurso básico da ação cultural e das ações mais diretamente artísticas que dela derivam. Esse é o caso de iniciativas conduzidas hoje pela sociedade civil brasileira, que tem no ativismo de caráter identitário de grupos LGBTQIA e de militantes da causa negra, por exemplo, uma produção artística cada vez mais reconhecida. Ação cultural e artística aqui se fundem de modo indissociável.

Voltando às reuniões que levaram à redação da Declaração de Villeurbanne, observa-se que as manifestações de caráter teatral são abordadas de modo privilegiado em relação às outras artes, dada a presença maciça de diretores e responsáveis de casas de cultura cujo foco quase sempre esteve na cena. Em determinada passagem do texto, arte e cultura são tratadas como esferas distintas e complementares:

Nós nos engajamos portanto a assumir em todas as circunstâncias esse vínculo dialético entre a ação teatral (ou mais amplamente artística) e a ação cultural, de modo a que suas exigências respectivas não deixem de se enriquecer mutuamente, até nas próprias contradições que não deixarão de surgir entre elas (Jeanson, 1973, p. 196).

A questão anunciada na abertura deste artigo encontra nesta última passagem a indicação de uma possível primeira resposta: a associação, mesmo laboriosa entre as dimensões artística e cultural, faz parte do ideário preconizado pelos signatários do manifesto. Já em outras passagens do livro a experiência teatral é valorizada como caminho levando à criação. Ou seja, a força da imaginação emergente em ações culturais acarretaria uma necessidade proporcional de comunicação a ser efetivada via teatro, o que permitiria “dar consistência à liberdade de expressão” (Jeanson, 1973, p. 222).

Nossas interrogações sobre o interesse em distinguir as noções que nos ocupam – ação cultural e ação artística – avançam quando no *Dicionário Crítico de Política Cultural*, recém mencionado, encontramos à página 173, “É entendimento comum que a ação cultural ocupa-se primordialmente de criar as condições para o surgimento da disposição estética”, sendo que esta é caracterizada como “a evidenciação de uma disponibilidade ou abertura para a experimentação de uma determinada prática artística”. Vista sob essa ótica, a peculiaridade de a ação cultural envolver a chamada disposição estética eliminaria a necessidade de adoção de outro conceito, o de ação propriamente artística, pois esta última estaria contida na primeira.

A essa altura podemos nos interrogar sobre a pertinência do uso de dois termos para distinguir dimensões vistas como complementares ou como contidas uma na outra. Ao cotejarmos manifestações atuais de ação cultural e artística, não só no Brasil como fora dele, observaremos que um elemento comum as caracteriza. Ambas trabalham, como aponta Jeanson, “em favor de uma transformação da não-democracia, ou da democracia formal, em uma democracia cada vez mais real” (Jeanson, 1973, p. 139). A perspectiva de que os indivíduos se tornem cidadãos, o que equivale a assumir formas democráticas de participação na sociedade, é comum à ação cultural e à ação especificamente artística.

Em Torno da Participação

Participação é hoje noção-chave que vem gerando as mais diversas iniciativas no campo não formal, tendo em vista a formação do cidadão. Além do mais, desde o século XX ela vem se configurando como vetor central de diferentes modalidades artísticas. A noção mesma de democracia participativa pode constituir um norte para aqueles que atuam na esfera da ação cul-

tural e/ou artística: “[...] cada um é apto a adquirir as competências necessárias para julgar corretamente uma questão de interesse público a partir do momento em que lhe são oferecidos meios para adquiri-las” (Zask, 2011, p. 205).

Uma valiosa contribuição para o aprofundamento dessa noção nos é proporcionada pela leitura da obra de Joëlle Zask, docente na Université de Provence, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Os contornos de seu livro ganham nitidez quando, logo às primeiras páginas, ela faz uma afirmação que suscita um exame crítico do uso barateado do termo: “[...] uma participação limitada ao engajamento dos participantes em uma empreitada cuja forma e natureza não tiverem sido previamente definidas por eles mesmos só pode ser uma forma ilusória de participação” (Zask, 2011, p. 9). Fazendo emergir uma surpreendente interseção entre filosofia, antropologia, ciência política e estética, a autora analisa três experiências presentes em situações de participação dos indivíduos na elaboração das finalidades de um grupo, cuja sutil articulação e equilíbrio evidenciam a complexidade do fenômeno. Trata-se de *tomar parte, contribuir e beneficiar*.

A primeira, tomar parte, envolve o prazer de fazer algo junto, de encetar uma ação comum, de combinar seus fins e esforços com os dos outros. Ela “[...] implica indivíduos permeáveis à qualidade inovadora das experiências, e atividades aprofundadas ou enriquecidas pela diversidade dos pontos de vista, das práticas e dos compromissos que as fazem surgir” (Zask, 2011, p. 48). A associação é reiterada de modo recorrente por Zask como propiciadora de um mútuo enriquecimento entre o individual e o social. O ato de contribuir, a segunda dessas experiências, é analisado pela autora como um investimento pessoal ao longo do qual o participante assume compromisso em relação a esse ponto comum que é a razão de ser do grupo e modifica, em algum grau, a perspectiva desse mesmo grupo.

Ao contribuir, se vai do comum aos aportes pessoais dos indivíduos graças aos quais o ponto comum pode evoluir em função das expectativas e das iniciativas daqueles que dele tomam parte e, em virtude desse processo permanente de adaptação e retificação, permanecer comum (Zask, 2011, p. 152).

Um benefício, no sentido amplo, é algo que proporciona uma vantagem ou uma satisfação. Na visão da autora, ele é caracterizado como “a parte que os indivíduos recebem de seu meio e que é indispensável à sua participação em termos de tomar parte e de contribuir” (Zask, 2011, p. 224). A

análise de Zask se revela extremamente valiosa quando se mergulha nos meandros de uma ação cultural ou artística e nas inevitáveis situações de tensão que elas podem vir a gerar dentro do grupo.

Arte e Ação Artística: flutuações conceituais

Com o intuito de delinear a noção de ação artística, parece necessário mantê-la constantemente em fricção com a noção de ação cultural, pois em alguma medida uma decorre da outra. A segunda – ação artística – deriva da expansão do campo da primeira. Em outras palavras, quando a ação verificada não se estende ao ponto de configurar-se como um processo, ocorrendo de forma mais pontual; quando uma ação se destina a toda e qualquer pessoa e não para uma comunidade definida, circunscrita dentro de um território mais ou menos preciso; quando a ação se restringe ao encontro com um dispositivo organizado por um ou mais artistas como forma de experimentar brevemente determinada situação, estamos diante de uma ação artística.

Reconhecer tal ação como derivada da ação cultural significa que ela se apoia nos mesmos princípios que a primeira, voltados para a construção simbólica, a conquista da autonomia por parte dos cidadãos, a invenção de espaços de encontro, de debate e de reflexão sobre o mundo. Acontece que nem sempre tais situações se articulam em condições adequadas para que a ação cultural se estabeleça plenamente, com a devida construção de vínculos e o tempo de permanência necessários para que os envolvidos se tornem autônomos na definição dos meios e fins; a ação artística ocorre em condições mais precárias e insuficientes do que aquelas necessárias para que a ação cultural ocorra.

Ela acontece a partir de certa suspensão das funções originalmente atribuídas a quem faz arte e a quem atua na área da educação, pois possibilita que indivíduos sem requisitos ou saberes prévios participem juntos de uma manifestação artística comum, independentemente de onde ela ocorra. Nesse sentido, é possível reconhecer ações artísticas na rua, assim como em outros espaços públicos, em centros diversos voltados à educação não formal, em casas de cultura e até mesmo na escola. Considerando o fato de que a ação cultural está associada à educação não formal, por extensão a ação artística também estaria vinculada exclusivamente a esse contexto. No entan-

to, contrariando essa evidência, podemos identificar traços da ação artística também na escola, ao menos em duas circunstâncias. A primeira delas, em situações de jogos e improvisos em sala de aula, nos quais a arte se faz presente, ou seja, a experiência artística não pode ser considerada menor do que aquelas desenvolvidas em esferas oficialmente destinadas à arte. Prova disso é a recorrência com a qual, na qualidade de professoras, experimentamos situações de grande prazer estético diante de improvisações exploradas por alunos em sala de aula. Poderíamos então deixar de reconhecer que tais situações efêmeras e dificilmente repetidas se configuram como ação artística?

Outra situação que nos ocorre se refere a momentos em que professores de arte promovem a reperformance de alguma ação em sala de aula, convocando os alunos a participarem da ação apresentada, como por exemplo nas aulas performáticas exploradas por Denise Rachel no âmbito do CIEJA Ermelino Matarazzo, na Zona Leste de São Paulo. Nesse contexto, a professora e performer já experimentou programas de performance, como, por exemplo, *A artista está presente*, de Marina Abramovic, em que permanecia sentada numa cadeira, em silêncio, diante de outra cadeira, na qual os estudantes eram convidados a se sentar por alguns minutos, olhando em seus olhos. Desse modo, a partir desses exemplos, afirmamos que a escola pode também ser considerada um terreno possível para a emergência de ações artísticas.

Apresentaremos a seguir algumas performances e intervenções urbanas que assumem a função de ação artística, sem, no entanto, deixar de ser performance ou intervenção urbana. Desse modo, o intuito de delimitar essa noção não está na reivindicação do reconhecimento de que certas performances seriam outra coisa que não performance, mas sim em reiterar que ações dessa natureza, geralmente relacionais, que propõem situações de convívio e participação em variados contextos políticos e sociais, assumem a função de ação artística.

Qual o interesse então em afirmar que essas ou aquelas ações podem ser consideradas artísticas, uma vez que elas já se definem a partir de outras concepções? Afirmá-las como tal amplia o valor que lhes é atribuído, alertando artistas, professores e espectadores sobre o quanto uma ação pode ser política e sensível, estética e acessível. Ações artísticas se configuram como processos suficientemente estruturados a ponto de colaborar na formação dos sujeitos, levando-os a articular, com autonomia e propriedade, novos

processos e partilhas de conhecimento, inventando seus próprios meios e fins. Por outro lado, nada nos impede de reconhecer que se tratam igualmente de experiências motivadoras o suficiente para colaborar com os processos pessoais de subjetivação, colocar o corpo de adultos em estado de jogo, propor outras formas de debate e reflexão coletiva na cidade. Passemos aos exemplos.

Inicialmente, gostaríamos de evocar uma obra amplamente conhecida e discutida, criada no final da década de 1960, por um dos primeiros artistas performáticos brasileiros: *Hélio Oiticica*. Oriundo das artes plásticas, Oiticica abandona as formas bidimensionais e busca criar ambientes para a fruição do espectador, convidando-os a envolverem seus corpos no encontro com a obra, não somente manipulando-as, mas ativando-as fisicamente naquilo que seria sua função mais nobre. Extremamente inovador e inquieto, o artista introduz em território nacional – ao lado de artistas como Lygia Clark e Lygia Pape – uma leva de criações fundadas na ideia de participação. Tomando a acepção de Zask como referência, o dispositivo criado por Oiticica possibilita um modo de participação prazerosa, coletiva e capaz de alterar os rumos previstos inicialmente pelo artista. Ao colaborar com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Oiticica cria os *Parangolés*, considerados por ele *totalidade-obra* ou *antiarte por excelência*, pois o uso dessas capas coloridas pelo público transforma a criação, tornando cada participante cocriador da obra. Cada pessoa que veste um parangolé compõe com ele uma dança particular, criada pela combinação entre a cadência que produz ao caminhar e seus movimentos mais significativos. Cada corpo articula uma expressividade única e retira da experiência benefícios específicos. Em escala mais ampla, se rememorarmos o acontecido na abertura da mostra Opinião 65 no MAM do Rio de Janeiro, na qual os moradores do Morro da Mangueira são impedidos de entrar, o uso dos parangolés ganha outra dimensão, incorporando uma manifestação coletiva em frente ao museu. A participação, nesse sentido, promove um benefício muito maior, associado à quebra de barreiras sociais e étnicas, além de se configurar como um deslocamento da arte do âmbito intelectual para a esfera da ação e do ativismo.

Outro exemplo possível no qual se reconhece a função artística implícita numa intervenção urbana é *Turkish Jokes*, criação do dinamarquês *Jens Haaning*, originalmente realizada em 1994 em uma praça da cidade de Os-

lo. Dessa vez, é menos a participação que está em jogo, do que a ideia de convívio. Trata-se de uma peça sonora composta por histórias engraçadas em turco, transmitidas por alto-falantes, concentrando na praça norueguesa uma pequena comunidade de estrangeiros que sai de sua situação de exílio por alguns instantes. Os dispositivos organizados por Haaning tocam direta e sensivelmente na complexidade cultural do contexto de sua realização, apontando para a presença de imigrantes que nunca são incluídos nos tabloides locais, pelo simples fato de não falarem a mesma língua. Por meio dessa intervenção, é dada a essa microcomunidade desterritorializada a oportunidade de rir e desfrutar de histórias que somente ela entende, evidenciando a sua presença naquele país. É por meio da emissão dessa peça sonora que tal encontro ocorre, de modo que a ação decorre do agrupamento de pessoas em torno da instalação e não do áudio propriamente dito. As histórias isoladas, nesse caso, não configuram uma situação; ela só acontece porque essa microcomunidade é colocada em destaque e é observada por outros cidadãos.

Desse modo, *Turkish Jokes* consegue um feito histórico: inverter a condição de exilados dos imigrantes turcos, desenhando uma “utopia da proximidade” (Bourriaud, 1998). O que a ação promove é o investimento na subjetividade de uma população, por meio da reconstrução simbólica de um território comum. Concentrar numa praça pessoas de uma mesma origem é uma aposta no efeito dessa presença, gerando uma percepção estética e ética capaz de mobilizar consciências. Por mais que a comunidade aglomerada não tenha tomado parte diretamente na organização da peça sonora, por exemplo, escolhendo ou contando eles próprios as histórias emitidas pelos alto falantes, o artista não controla o que poderá ocorrer a partir do momento em que tais pessoas se juntam. Ou seja, há um benefício coletivo nessa reunião de indivíduos risonhos, de modo que os participantes dessa ação podem contribuir para desenvolvê-la a partir do dispositivo proposto por Haaning. O simples fato de a obra reunir um conjunto de falantes da língua turca já se configura como um gesto de dissidência, uma alteração da paisagem urbana, capaz de modificar, ainda que temporariamente, o modo de usar a cidade.

Nicolas Bourriaud refere-se a ações como *Turkish Jokes* como poéticas intersticiais potentes o suficiente para validarem a arte como *um estado de encontro*, sublinhando a dimensão convivial e socializante não necessaria-

mente no nível de coletividades massivas, mas também de microcomunidades e microencontros que testemunham as efêmeras relações com o outro. A ideia de convívio também merece ser destacada ao se observar os exemplos escolhidos para refletirmos sobre a noção de ação artística. Jorge Dubatti, pesquisador argentino, recorre aos estudos de Florence Dupont sobre as práticas orais na cultura greco-latina, particularmente o *symposion* e o banquete, para discorrer sobre a ideia de convívio na esfera teatral. A oralidade é um fenômeno imerso nessas situações, pois a transmissão ao vivo e *in situ* dos textos implica, no mínimo, a presença de outros ou de um grupo de ouvintes, estimulando vínculos sociais. Para o pesquisador, a teatralidade pode ser definida a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais, embora ele não se concentre estritamente num estudo da linguagem (Dubatti, 2012).

Outro exemplo que faz convergir as ideias de participação e convívio, promovendo uma ação artística possível de ser reperformada em outros contextos, se refere à tentativa de realização da performance *O sussurro de Tatlin #6*, proposta por *Tania Bruguera* para acontecer na Praça da Revolução, em Havana, em novembro de 2015. A ação consiste em um palanque, com um microfone aberto para quem quiser se expressar publicamente por 1 minuto, ladeado por dois guardas. Em 2009, a ação chega a ser realizada na décima Bienal da capital cubana, mas dentro de uma sala, sendo que cada participante carrega uma pomba branca sobre o ombro, enquanto realiza seu pronunciamento (uma referência à pomba que pousou no ombro de Fidel, no discurso inaugural da Revolução de 1959). Na ocasião da performance, marcada para acontecer na Praça da Revolução, a ação foi proibida pelo governo e a artista foi presa, juntamente com uma comitiva de artistas e ativistas, tendo seu passaporte e seu computador confiscados. Independente do desenrolar dos fatos, a proposta de Bruguera oferece protagonismo a anônimos e, mais do que isso, autoriza sua fala e legitima o debate, algo rigorosamente proibido no país. A artista evidencia os limites impostos pela ditadura cubana, o cerceamento das liberdades e o direito ao livre pensamento. Quando a ação se efetivou no âmbito da Bienal, o que houve foi um embate de ideias, um exercício de escuta sobre pontos de vista distintos, explicitados nesse palanque simbólico.

Vemos nesse exemplo um caso de participação no qual cidadãos tomam parte da ação, contribuem para o seu desenrolar e constroem juntos

um benefício comum, pelo exercício de convívio e sobretudo de escuta, assim como uma reflexão sobre as condições políticas do país, tensionando o direito de emitir suas opiniões e de ter liberdade de expressão. A artista reclama, com essa ação na qual seu corpo não se faz visível, “o direito de sermos políticos e não apenas entes da economia ou de troca simbólica para se fazer história” (citando o trecho da carta que enviou para o General Raul Castro).

Nessa mesma linha de raciocínio, mais um exemplo pode ser elucidativo na tentativa de delimitar o terreno movediço associado à noção de ação artística. A ação ativista *Lava la Bandera*, convocada pelo *Colectivo Sociedad Civil*, inicialmente realizada na Plaza Mayor de Lima, em maio de 2000, e depois repetida todas as sextas-feiras em locais distintos da cidade – além de ter sido apropriada por cidadãos de outros países em situações semelhantes de descontentamento com seus governantes – consiste em lavar a bandeira nacional em praça pública. Um gesto simbólico realizado por uma parcela significativa da população com a intenção de limpar o campo político, revelar o descrédito e denunciar a corrupção deflagrada ao longo do governo de Fujimori no Peru. Nesse caso, o coletivo que convocou a ação nem mesmo reivindica sua autoria, nem considera tal ação artística, mas política. Entretanto, arriscamos aqui afirmar que os cidadãos que se dispõem a lavar a bandeira do próprio país publicamente valem-se de um jogo simbólico coletivo, expressando-se cada um ao seu modo e experimentando sim uma ação artística, capaz de formalizar uma ideia e expressar seu sentimento de insatisfação.

Ainda no contexto urbano, porém convocando passantes para compor sua obra, a mexicana *Mónica Mayer* estendeu um varal na rua, convidando mulheres a completarem a seguinte frase: “Como mulher, a coisa que mais detesto na cidade é...”. O ano é 1978 e a ação intitula-se *El tendadero*, varal em espanhol. Como não podia deixar de ser, a artista repetiu essa intervenção em diferentes países ao longo dos anos, constatando o quanto sua execução seria atual ainda hoje. A contribuição de cada mulher que interrompe o curso do seu dia para escrever sobre seus incômodos, expressando-se a seu modo sem a interferência da artista, configura-se como um modo de participação afinado com os princípios de uma democracia participativa, tal qual defende Joëlle Zask.

Em uma esfera mais íntima, Beatriz Cruz também convoca mulheres a integrarem sua ação, não apenas participando, mas experimentando um dispositivo comum e expressando-se do modo que melhor lhe convier. Trata-se da [provoc]ação *Desfrutar-se*, na qual convida mulheres a masturbarem-se usando uma fruta de sua predileção e, em seguida, a escreverem sobre a experiência. A artista, por sua vez, encarrega-se de espalhar os relatos escandalosos, para usar adjetivo empregado pela própria performer em seu programa de ação, pelos muros e postes da cidade. Seguindo a mesma linhagem feminista da performer mexicana, Beatriz Cruz compartilha a ideia de uma prática masturbatória, altamente radical, convidando outras mulheres a viver sua própria experiência. Não se trata de uma situação de convívio direto, pois as participantes desfrutam de seus corpos em seus ambientes pessoais; o que circula e em certa medida convive são as narrativas decorrentes dessa experimentação. Esta ou qualquer outra prática sexual dificilmente seria considerada uma ação artística, a não ser pelo fato de que, nesse caso, há uma produção textual cuja forma e natureza fica completamente a cargo da autora de cada relato, protegida pelo anonimato, cuja veracidade dificilmente poderá ser verificada. Não que esse seja um dado significativo para nossa análise, porém chama a atenção o fato de que o assunto ainda hoje é tido como um tabu, sendo raramente discutido por mulheres publicamente. Voltando aos princípios organizados por Zask para se pensar sobre a participação, o presente exemplo parece consolidar um benefício amplo, tanto para o conjunto de mulheres que tomarem parte da ação, quanto para a população desconhecida (e imprecisa em termos de quantidade) que tiver a sorte de encontrar um desses relatos no seu caminho.

Para concluir o rol de exemplos trazidos na difícil tarefa de delimitar a noção de ação artística, voltaremos à proposta de contrapartida social mencionada na primeira parte do texto, requisito dos projetos beneficiados pela Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo. Em 2012, o *Coletivo Teatro Dodecafônico*, um dos grupos beneficiados pela 19ª edição do referido edital, organiza uma proposta que consiste em realizar cinco intervenções urbanas em cinco pontos distintos de cidade. Cada uma dessas intervenções era precedida por uma oficina na qual procedimentos de criação da peça *O QUE ALI SE VIU*, já levada a público, eram compartilhados, bem como questões emergentes das discussões suscitadas pelo texto, criado em reação aos dois livros de Lewis Carroll nos quais Alice é a personagem central. A

ação intitula-se *São Paulo através do Espelho* e prevê incorporar todos os participantes da oficina na intervenção correspondente, de modo a não apenas compartilhar saberes articulados na pesquisa do Coletivo, mas também trocar, receber, influenciar-se e sofrer interferências de corpos estrangeiros à criação original da peça. Parece relevante, neste último exemplo, destacar um fato que não estava previsto quando o Coletivo redigiu sua proposta. Depois de realizar essa série de intervenções, a peça, originalmente criada para o SESI Vila Leopoldina, cumpriria uma temporada no Parque Trianon, localizado na Avenida Paulista. A experiência de compartilhamento e criação vivida nas intervenções ganhou uma tal dimensão que a nova encenação passou por alterações significativas, integrando na sua estrutura ações performáticas desenvolvidas nas oficinas, além de incorporar alguns atores que participaram das intervenções e não estavam originalmente no elenco da peça.

São Paulo através do Espelho configura-se como um exemplo no qual a contrapartida social resultou em ação artística e não em ação cultural, como nos exemplos mencionados anteriormente. A participação não se restringiu a fazer algo, mas consistiu numa contribuição efetiva, alterando o dispositivo proposto pelo Coletivo. Mesmo que a forma final da encenação, em sua versão Trianon, tenha sido burilada pelos artistas do Coletivo, é inegável que a contribuição dos artistas agregados alterou o processo de criação em curso.

Depois de nos debruçarmos sobre essa sequência de ações elencadas como exemplares do que buscamos definir como ação artística, alguns princípios comuns podem ser destacados. Trata-se de ações interdisciplinares que irrompem no território urbano sem serem aguardadas, convocando passantes a interagirem ou mesmo a ativarem a obra. São ações relacionais, conviviais e abertas à participação; podem ser desenvolvidas em diferentes contextos, usando inclusive a internet como meio de trocar informações. Tais ações não apenas dependem do encontro com o espectador para acontecer, mas podem prescindir da presença do artista, cuja função se desloca do ato de performar para a organização de dispositivos inter-relacionais. Nesse sentido, além de colocar a experiência dos passantes em primeiro plano, convocando também seus corpos de maneira expressiva, podem resultar em narrativas, desenhos, fotografias e vídeos. Os espectadores assumem, desse modo, um lugar de coautoria na criação e não somente de fruição da

obra. Assim, tais ações variam entre proposições corriqueiras ou politicamente engajadas que visam contestar o poder público, com maior ou menor grau de desobediência civil. Passam necessariamente por uma prática, pelo confronto com as restrições inerentes à formalização de uma ideia, uma emoção, um sentido simbólico a serem compartilhados.

Tal ação é geralmente pontual e reforça-se na qualidade da experiência, como tempo diferente do fluxo do cotidiano; é uma ruptura, uma irrupção, um desvio em relação a ele. Trata-se de uma experiência artística que não se confunde com a experiência de se colocar como espectador de algo. Estamos nos referindo ao momento em que o espectador é convocado a assumir a função de jogador e à mudança que ocorre a partir de sua aceitação dessa responsabilidade criativa. A partir do momento em que ele diz sim para o desenvolvimento dos fatos imprecisos e desconhecidos que estão por vir, a ação artística passa a ser instaurada.

A dificuldade de percorrer esse terreno movediço vem do fato de ele se constituir sobre uma base em constante expansão e redefinição, sobretudo nos tempos atuais: a definição do que hoje consideramos Arte. Na medida em que conseguimos alargar a abrangência desse campo, novas possibilidades se abrem para entendermos o que a ação artística pode ser nessa fricção contínua com a noção de ação cultural. Joëlle Zask afirma que, seja como produtores, seja como observadores da arte, só podemos reivindicar que certo objeto (e nós acrescentamos aqui a dimensão da ação) seja considerado como artístico quando constatamos que a experiência decorrente dele é potente o suficiente para engendrar a multiplicação ou a pluralização das experiências. “Somente um objeto suscetível de dar lugar a um *continuum* de experiências diversas e pessoais pode ser qualificado como artístico” (Zask, 2011, p. 149).

Dessa forma, podemos considerar que a ação artística decorre de uma proposição organizada por algum artista ou grupo de artistas, sem que tais figuras sejam colocadas em evidência. Ao contrário, os dispositivos de jogo passam a ser acionados por outros indivíduos, inicialmente não engajados na ação. Não são ações para serem assistidas, mas vividas, como formas catalisadoras de assuntos emergentes. Eleonora Fabião afirma que os performers, que rompem com sua posição hierárquica dentro da criação, tornam-se *provocadores culturais*, definição oportuna para os terrenos sobrepostos das ações culturais e artísticas.

Pode-se dizer que atrás de cada uma dessas iniciativas desvela-se uma intenção de transformação social, de conscientização de uma população e de impressão de marcas no posicionamento político e do comportamento de quem vive tais experiências. A ação, desse modo, torna-se um fenômeno público e coletivo, um ato ético, um ritual simbólico (nas palavras de Ileana D. Caballero), mais próximo de uma situação do que de uma obra.

Modalidades de ação cultural necessitam de processos continuados para se efetivarem; uma certa extensão temporal constitui seu componente incontornável. Ações artísticas no campo da cena, por sua vez, implicam a realização de gestos que dão forma a um modo de estar no mundo. Em ambos os casos o que está em pauta é a perspectiva da contínua construção do ser humano mediante a multiplicação de suas relações com os semelhantes e a consciência de sua potência de atuação sobre esse mesmo mundo, mesmo que em escala reduzida.

Nota

¹ Ver o documentário *Francis Jeanson: itinéraire d'un intellectuel engagé*, de Catherine de Grissac e Bernard Vrignon (2011). Ver também em *La chinoise* de Godard uma cena em que Jeanson interpreta ele mesmo discorrendo sobre ação cultural.

Referências

ABIRACHED, Robert. **La Décentralisation Théâtrale**. v. 3. 1968, le tournant. Arles: ANRAT et Actes Sud, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique Relationnelle**. Monts: Les presses du réel, 1998.

CAON, Paulina; VELOSO, Verônica. São Paulo Através do Espelho – refletindo sobre ação cultural, processos criativos e processos pedagógicos. In: ALEIXO, Fernando; LEAL, Mara Lucia (Org.). **Teatro, Ensino, Teoria e Prática: processos de criação: experiências contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2016. P. 141-158.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 22-30, 2012.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JEANSON, Francis. **L'Action Culturelle dans la Cité**. Paris: Seuil, 1973.

KREBS, Anne; ROBOTEL, Nathalie. Démocratisation culturelle: l'intervention publique em débat. **La Documentation Française**, Paris, n. 947, avril 2008.

PUPO, Maria Lúcia. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e Vida Pública – O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo**. São Paulo: Ed. Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. P. 152-173.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

ZASK, Joëlle. **Participer**. Essai sur les formes démocratiques de la participation. Paris: Éditions Le bord de l'eau, 2011.

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo é docente titular no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde atua especialmente na Licenciatura em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Pedagogia do Teatro (GEPPETE) e bolsista de Produtividade CNPq categoria 1C, possui experiência de pesquisa e formação de docentes em vários países, destacando-se França, Marrocos e Bélgica.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8402-0660>

E-mail: malupu2013@gmail.com

Verônica Veloso é professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora e Mestre em Pedagogia do Teatro pela ECA/USP, tendo realizado Doutorado sanduíche na Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa CAPES). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Pedagogia do Teatro (GEPPETE), vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Integra o Coletivo Teatro Dodecafônico desde 2008.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0156-8872>

E-mail: veronicagveloso@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.



Recebido em 09 de setembro de 2019

Aceito em 29 de novembro de 2019

Editor-responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.