

Territórios, Democratização e Práxis Teatral

Territories, Democratization and Theatrical Práxis

Maria Amélia Gimmler Netto

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Pelotas/RS, Brasil

E-mail: mamelianetto@gmail.com

Débora Landim

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/ BA, Brasil

E-mail: deboracplandim@gmail.com

Gilmário de Souza

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/ BA, Brasil

E-mail: gilmario.dsouza@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta duas ações artísticas: o projeto *Teatro de Cabo a Rabo* e o projeto *Teatro como instrumento de discussão social* desenvolvidas em diferentes territórios do Brasil: Salvador/BA e região metropolitana, Porto Alegre/RS e região metropolitana, bem como nas cidades baianas de Alagoinhas e Vitória da Conquista. Estas duas ações favorecem a manutenção de identidades a partir de vínculos socio comunitários. O relato apresentado sobre elas aborda um mecanismo operacional que foge a lógica dos centros hegemônicos brasileiros de produção cultural. Busca-se aqui pensar sobre democratização da cultura, o conceito de território, e o fazer e apreciação teatrais como estratégias de formação estética, artística e cidadã.

Abstract

This article presents two artistic actions: the project *Teatro de Cabo a Rabo*, the project *Teatro como instrumento de discussão social*, developed in different territories of Brazil: Salvador/BA and Metropolitan region, Porto Alegre/RS and Metropolitan region, as well as Alagoinhas, Vitoria da Conquista, cities in Bahia. These three actions stimulate the maintenance of identities originating from the socio-community bonds. The report presented here addresses an operational mechanism that escapes the logic of the Brazilian hegemonic centers of cultural production. It seeks to reflect about the democratization of culture, the concept of territory and theatrical practice and appreciation as strategies of aesthetic, artistic and citizen formation.

Palavras-chave

Formação Estética. Território. Democratização Cultural. Criação Teatral.

Keywords

Aesthetic Formation. Territory. Democratization of the Culture. Theatrical Creation.

As reflexões propostas neste artigo partem do pressuposto de que grupos teatrais, que atuam a favor de uma cultura teatral acessível à população, ou pontualmente, aqueles que rediscutem a democratização da cultura em múltiplos territórios através desse fazer teatral, ratificam processos próprios. Uma vez que, não podendo usufruir das prerrogativas de mobilidade espacial – investimento financeiro de setores privados ou públicos por meio da aprovação em editais, entre outros – alguns grupos teatrais constituem naturalmente outra dinâmica, outra lógica, que é assentada no território em que tais grupos estão inseridos, ou possuem algum tipo de relação com a história daquele indivíduo nativo. Isso poderia ser compreendido como um mecanismo operacional que foge a lógica hegemônica dos ditos centros culturais e favorece a manutenção de identidade a partir de vínculos sociocomunitários.

São muitos os grupos cênicos que têm saído dos espaços dos edifícios teatrais (ou salas de grandes centros culturais urbanos) – em alguns casos pela ausência de recursos financeiros – para realizar seus trabalhos e têm buscado assim o lugar de origem popular do teatro, democratizando o acesso às pessoas, percorrendo territórios distantes das capitais e assegurando a formação estética desses possíveis espectadores ou atores que vivem nas periferias, nos interiores, nos arredores dos grandes centros urbanos.

Relatamos a seguir duas ações distintas coordenadas, cada uma, por artistas e/ou grupos de Teatro em territórios distintos do Brasil: Porto Alegre/RS e região metropolitana, Alagoinhas, Vitória da Conquista, Salvador/BA e região metropolitana. Neste texto, optamos por apresentar as narrativas das ações artísticas como territórios, no seguinte fluxo: o Território 1 relaciona-se ao projeto *Teatro de Cabo a Rabo* e o Território 2 refere-se aos fazeres da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, mais especificamente com as ações que envolvem o projeto *Teatro como instrumento de discussão social*. E a partir das narrativas, buscamos, mediados pelas ações artísticas propostas em cada território, pensar sobre a ideia

de democratização da cultura, a noção de território, e o fazer e apreciação teatral como estratégia de formação estética e poética. A abordagem em relação à formação corresponde aos princípios dos estudos relacionados ao campo da experiência.

Assim, faz-se necessário traçar inicialmente diálogos sobre a palavra experiência. Pois nesta abordagem abre-se um espaço para o pensamento proposto por Larrosa (2017), que olha para a sensibilidade, para a ação e, sobretudo, para a paixão, os inícios, as propostas, as possibilidades do que se sabe e não se sabe, para a ação de um ser inventivo que prossegue em constantes movimentos. Essa experiência do sensível, que se organiza em cada indivíduo, gera conhecimento singular que incentiva possibilidades de formas, trocas, conexões e fazeres múltiplos, estímulos para o pensamento criador. Para percepção da vida como ação estética, conhecimento poético, afetivo e sensível.

A noção de experiência é aqui encarada como uma característica forte do conceito de formação. Pois uma experiência só é formativa na medida em que opera transformações na constituição daquele que a vive. Uma ação formativa é fundamentalmente uma experiência perceptiva, na qual os sujeitos partícipes aguçam seus afetos, o imaginário, a sensibilidade, a capacidade criativa e sobretudo o seu corpo. É como se o conceito de formação singrasse o conceito de experiência. E a partir desse atravessamento entre formação e experiência nos surge que a qualidade estética não é exterior nem diversa do prático, que tudo tem a ver com o artístico e o estético. Na experiência estética, segundo John Dewey (2010), há um crescendo, um ritmo com um desfecho, que resume uma etapa e leva a outra. Para Dewey o “artístico” refere-se ao ato de produção/fazer, e o “estético” a experiência como apreciação, percepção e deleite/prazer. Mas a distinção entre o artístico e o estético não pode tornar-se uma separação.

Sendo assim compreendemos que as proposições artísticas apresentadas nesta escrita fortalecem o fazer artístico e apreciação teatrais como estratégia de formação. Pois elas propiciam criar-

-absorver-partilhar conhecimentos e fazeres teatrais nas diferentes experiências estéticas e poéticas vivenciadas em cada território-ação.

Território 1 – O Teatro de Cabo a Rabo em Salvador e interior da Bahia

O desejo de mobilidade, a vontade de viajar, de ir aonde o povo está, de circular pela cidade de Salvador e por outras cidades do interior, promovendo troca de informações, valorização da cultura local, de aproximar-se da cultura popular, do homem do interior, da cultura brasileira em sua raiz, sempre foi um desejo expressado pelos artistas do Teatro Vila Velha, desde a gestão do primeiro diretor deste espaço cultural, o encenador João Augusto.

A partir dessa perspectiva entendemos que não foi à toa que um grupo de alunos liderado pelo professor João Augusto, ao romper com a instituição acadêmica, a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em 1959, assumiu o nome de Companhia Teatro dos Novos por divergir ideológica e esteticamente da condução do seu diretor, que na época era Martim Gonçalves. E alguns anos depois, com o golpe de 1964 foi imposto o regime militar que – por coincidência ou ironia – implantou-se apenas alguns meses antes da inauguração do Teatro Vila Velha, espaço artístico, político e cultural que buscava primar pela liberdade de expressão e criação. Nesse contexto o grupo dos Novos inaugura o seu teatro, construído para e com o apoio da cidade, o Teatro Vila Velha. As proposições artísticas desse fazer cênico pareciam buscar enfoques para além do teatro europeu ou americano: “Os jovens artistas da primeira companhia profissional da Bahia queriam, como a melhor vanguarda brasileira da época, aproximar-se da cultura popular, do homem do interior, da cultura brasileira em sua raiz” (MEIRELLES, 2004, p. 22).

Num percurso espiralar de trinta anos, em 1994 sob a direção do encenador Marcio Meirelles e um grupo de artistas da cena local baiana e nacional, o Teatro Vila Velha passava por uma reforma e revitalização tendo como estandarte o desejo de mo-

bilidade e um projeto político-cultural que buscava a valorização da estética local. Conforme afirmou o referido diretor: “esta preocupação é o que mais nos aproxima de João e é a razão mesma da arquitetura do espírito do Vila” (MEIRELLES, 2004, p.32) Desta forma, ações artísticas para aproximar o subúrbio do centro permearam os fazeres dos artistas do novo Vila Velha em comunidades soteropolitanas, mas o interior continuava um lugar distante e carente de fomentos para cultura, pois “as cidades do interior ainda não estavam na moda entre as gerências de marketing das empresas” (Ibidem, p.34).

O desejo pulsante de ir ao encontro do interior fez surgir em 2002 o projeto *Teatro de Cabo a Rabo*. Um projeto itinerante, uma ação artística e de formação do Teatro Vila Velha coordenado pelas artistas educadoras Marísia Motta e Débora Landim, sob a direção geral de Marcio Meirelles (patrocínio da empresa Coelba e Governo do Estado da Bahia, através da Lei de Incentivo Fiscal, Fazcultura). A partir dessa estrutura um complexo de artistas partiu da capital/Salvador com o intuito de investigar a própria identidade cultural, partilhar fazeres e saberes com outros artistas atuantes nas cidades que iriam visitar.

Como o nome indica, o projeto trata de todas as ações que convergem para a realização do teatro – diversas linguagens, discussões éticas e políticas, além das outras necessidades que um grupo tem para que essa linguagem expresse, represente sua comunidade e seja por ela reconhecido como útil – e busca atingir com isso todo o estado, de cabo a rabo, como o seu nome, também indica. (MEIRELLES, 2004, p. 34).

Nas suas três edições de 2002, 2003 e 2004, o fio condutor do projeto manteve-se centrado na busca de incentivar a formação estética e a produção de poéticas cênicas no interior do estado da Bahia. Procurando, assim, fomentar o reconhecimento e a valorização das manifestações culturais da região em que as ações estão inseridas. No projeto *Teatro de Cabo a Rabo*, pretendeu-se que a experiência estética fosse vivenciada através da apreciação de espetáculos e realização de oficinas

artísticas e também na busca pelo pulsar da criatividade e estímulo de práticas que privilegiassem o pensamento criador. Dessa maneira, as atividades do projeto foram desenvolvidas em três momentos independentes e complementares.

Em um primeiro momento ocorriam, nas cidades visitadas, as apresentações de espetáculos produzidos no Teatro Vila Velha que tinham a cultura popular como norte criativo. No ano de 2002 foram realizadas apresentações do infantojuvenil *Paparutas* e entre os anos de 2003 e 2004 foram realizadas apresentações de *Oxente, Cordel de novo?*. Já em um segundo momento foram realizadas oficinas em diferentes linguagens artísticas como teatro para crianças e adultos, dança, música, iluminação, bem como uma oficina de conhecimentos sobre as leis de incentivo à cultura. Em contrapartida, foi levado para o palco principal do Teatro Vila Velha o trabalho/montagem e oficinas de grupos e de artistas das cidades do interior visitadas. Esta ação caracterizou o terceiro momento do projeto.

Também no ano de 2003 o projeto *Teatro Cabo a Rabo* em parceria com a Faculdade de Comunicação da UFBA e o Centro de Estudos Avançados da Cultura – CULT, realizou o seminário *Apropriações da cultura popular* a fim de discutir a relação entre a produção cultural do centro e da periferia, entre núcleo central de poder e as margens. Em debate, termos como cultura “erudita”, “oficial”, “popular”, “dos pobres” e “comunitária”, assim como as políticas para “proteger” o “povo” e “preservar sua autoestima” foram debatidos. O educador e filósofo Monclar Valverde (2017), proferiu nesta ocasião uma palestra denominada *Cultura popular e inovação estética*. Para Valverde “o que está, então, por trás da ideia de uma “cultura popular”, parece-nos que é a ideia da expressão de uma comunidade e poderíamos substituir, neste contexto, “cultura popular” por “cultura comunitária”. Reforçando que cultura popular não é uma coisa só.” (VALVERDE, 2017, p. 102). Nesta perspectiva, o movimento de valorização da cultura comunitária pode ir na contramão das ações mercadológicas, midiáticas, turísticas e folclóricas:

Quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um país secam... Procurar com atenção as bases culturais de um país, sejam quais forem – pobres, míseras, populares – quando reais, não significa conservar as formas e os materiais. Significa avaliar as possibilidades criativas originais (...) conservando não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades (MEIRELLES, 2004, p. 177).

No período de três anos consecutivos o *Teatro de Cabo a Rabo* percorreu 12 territórios/cidades agregando do sertão ao sul da Bahia, através das suas diversidades artísticas, na busca por diferentes territorialidades culturais.

Território 2 – O Teatro como instrumento de Discussão Social em Porto Alegre e região metropolitana

A *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* é um grupo teatral de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, que teve início no ano de 1978. O grupo surgiu no contexto da ditadura militar no Brasil e, assim como outros grupos nacionais, tinha o intuito de fazer um teatro de cunho político.

Borrar as fronteiras entre palco e plateia, atingir emotiva e sensorialmente os espectadores, criar uma atuação que valorizasse o gesto e reduzisse o valor absoluto do texto dramático foram buscas do grupo desde seu início. Para tanto, a valorização dos processos criativos por meio de improvisação de cenas e da criação coletiva foi, e ainda é, uma marca do modo de trabalho do grupo. Este, ao passo que assume a influência dos trabalhos artísticos de Antonin Artaud, Julian Beck e Judith Malina, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, também influencia cenicamente, há 40 anos, o trabalho de diversos grupos teatrais no Brasil e fora dele.

Em paralelo à sua produção artística o “Ói Nóis” mantém, desde o início, a característica do ativismo político, pois “o grupo sempre participou ativamente de manifestações políticas como o movimento pela anistia, contra o aumento das passagens, a fa-

vor das greves de bancários e operários da construção civil” (HAAS, 2017, p. 38), por exemplo.

O grupo dedica-se à criação de espetáculos teatrais para sala fechada, com seu eixo de trabalho denominado **Teatro de Vivência**, bem como cria peças para rua, em seu eixo de trabalho denominado **Caminho Para Um Teatro Popular**. Este eixo teve início em 1988 e:

Trata-se de um circuito regular de apresentações de teatro de rua com o objetivo de democratizar o espaço da arte, com espetáculos que façam um questionamento crítico da realidade. Também em 1988 nasce a ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social, que realiza oficinas teatrais com jovens e adultos de bairros populares da região metropolitana (HAAS, 2017, p. 40).

Além de dedicar-se à criação de espetáculos teatrais de sala e de rua e ao ativismo político, o grupo dedica-se a ações de pesquisa em artes cênicas – com a realização de seminários, festivais de teatro popular e publicações de livros e revistas – e a ações pedagógicas. No projeto artístico-pedagógico do grupo estão presentes, principalmente, dois eixos de ação, sendo eles uma escola de formação de atores e as oficinas populares de teatro que, ministradas sempre por artistas integrantes do grupo, tiveram seu início ainda na década de oitenta.

Antes ainda da criação do projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, aconteceu a Oficina Popular de Teatro na Vila Maria da Conceição. Pouco tempo depois teve início outra oficina, desta vez na Vila Santa Rosa. Logo após, surgiu a oficina da Restinga Nova. As duas primeiras foram ministradas, inicialmente, por Paulo Flores e a terceira começou a ser ministrada por Clélio Cardoso. Este comenta que tal oficina inicia a partir de um diálogo estabelecido com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre (NETTO, 2013, p. 54).

Sendo assim, o projeto *Teatro como instrumento de Discussão Social* surgiu da vontade de expandir a prática das oficinas populares de teatro, que já aconteciam na **Terreira da Tribo** – como é

chamada a sede do grupo – aliada à proximidade que o grupo mantinha com as comunidades de Porto Alegre a partir de apresentações de espetáculos de rua. Sendo assim, o histórico da realização das oficinas populares de teatro em Porto Alegre se mistura com a história da **Tribo de Atuadores**.

Clélio Cardoso, ator da tribo, constatou que a prática das oficinas populares surgiu de uma parceria do grupo com a gestão municipal, em que o grupo “entrou com a ideia, com o projeto todo para a Prefeitura, na época em que o PT (*Partido dos Trabalhadores*) tinha a sua primeira gestão. Assim ficou este formato de *Oficina Popular de Teatro*” (CARDOSO 2009 *apud* NETTO, 2013, p. 54, grifo da autora). A respeito da implantação das oficinas Clóvis Massa afirmou que:

O Projeto de Teatro Como Instrumento de Discussão Social da Terreira da Tribo surgiu em 1988, com o objetivo de fomentar grupos de teatro na periferia. Tendo o apoio do CODEC, órgão que mais tarde originou a Secretaria de Estado da Cultura, os integrantes da Terreira da Tribo responsabilizaram-se em ministrar oficinas de teatro para a comunidade da Vila Maria da Conceição. Naquele momento, a Terreira também desenvolvia o circuito de apresentações de espetáculos de rua pelos bairros de Porto Alegre, denominado Caminho para um Teatro Popular (MASSA, 2004, p. 17).

Ainda segundo Clélio Cardoso, no final da década de oitenta os membros de um grupo cultural da Vila Santa Rosa assistiram a um espetáculo do *Ói Nós* e “encaminharam um ofício à Secretaria Municipal da Cultura. A solicitação de apoio à oficina foi aceita e o grupo do Juventude Operária Católica recebeu a coordenação de um dos fundadores da Tribo de Atuadores” (CARDOSO, 2009 *apud* NETTO, 2013) A partir daí o ator Paulo Flores começou a coordenar uma oficina de teatro no bairro. Esta oficina na Vila Santa Rosa pode ser considerada a primeira oficina popular de teatro ministrada pelo *Ói Nós*. Já no início da década de noventa teve início a oficina de teatro no bairro Restinga Nova e no bairro Humaitá a oficina teve início em 2003.

Paulo Flores, artista fundador da Tribo, foi coordenador da oficina do bairro Humaitá por muitos anos. Ele defende a ideia de que se formem grupos culturais autônomos nas comunidades, a partir do trabalho iniciado com as oficinas populares de teatro. Talvez nem seja o teatro a linguagem que permaneça sendo praticada pelo grupo, que opte por desenvolver outras vertentes culturais ou artísticas. A oficina teria, então, o papel de fomentar a atividade cultural no bairro.

Tânia Farias, artista do grupo que foi oficina na Vila Pinto destacou que

discutir sobre a vida da pessoa e os conflitos que ela está tendo em casa, num papo informal, tomando um café, é oficina. Tudo faz parte, não tem coisa que não interesse. Nada é perda de tempo, porque de repente naquele papo informal ali, é alguma coisa que tu estás discutindo (FARIAS, 2009 *apud* NETTO, 2013, p.65).

Assim sendo, discussões acerca da realidade vivida pelos participantes, do dia-a-dia do bairro, da cidade e do contexto sociocultural em que vivem é finalidade das oficinas populares de teatro propostas pelo *Ói Nós*. Este entendimento de que o convívio grupal faz parte do trabalho, tanto artístico como pedagógico, é uma forte marca do grupo enquanto propoente de ações culturais em comunidades.

Eu tento levar pra lá o que eu aprendi e o que eu aprendo todo dia no *Ói Nós*. Essa ideologia mais libertária, esta ideia de construção coletiva. Tem muita improvisação, tem muita construção de cena, todo mundo dá ideia, todo mundo dá palpite, todo mundo briga, e eu brigo junto. Talvez essa seja uma singularidade” constatou a atriz e oficina (FARIAS, 2009 *apud* NETTO, 2013, p.68).

Outra marca das oficinas populares de teatro oferecidas pelos artistas do *Ói Nós* nos bairros de Porto Alegre e região metropolitana é a de que não há apenas um método específico pré-estabelecido dentro do grupo para a coordenação da oficina. Cada oficina desenvolve seu

método de trabalho no bairro, de acordo com a sua experiência artístico-educativa e com as demandas do local e dos participantes.

[...] o princípio educativo do projeto não é a transmissão de técnicas teatrais, de estilos de encenação ou a montagem de texto dramático. Claro que há domínios e técnicas que circulam entre artistas mais experientes e principiantes, há leitura e estudo de textos dramáticos, técnicas de improvisação teatral, de preparação de ator através de exercícios de expressão corporal e vocal, mas esta não é a finalidade, como afirmam os oficinairos entrevistados (NETTO, 2013, p. 65).

A finalidade última do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* seria então o exercício do teatro e o convívio criativo entre artistas e participantes das oficinas, ações e relações que ampliam a experiência poética, estética e ética dos sujeitos envolvidos, oficinairos e oficinairos. Desta maneira, entendemos que é o próprio convívio criativo entre artistas do grupo e membros das comunidades a fonte mais rica de fomento às ações culturais. E nesta perspectiva reforçamos a importância das ações que buscam democratizar a cultura em seus diversos territórios. Porém, como se pode garantir a viabilidade deste convívio? Se entendemos que todos os cidadãos podem ser compreendidos como produtores de cultura, como autores e sujeitos agentes de suas memórias, torna-se necessário oferecer condições para que se possa registrar, preservar memórias e se criar sobre e a partir delas. Trata-se de oferecer condições técnicas e também teóricas que venham a dar suporte para essas memórias autorais e registros culturais, como textos, fotos, filmes, músicas, oficinas teatrais e encenações.

A filósofa Marilena Chauí, usa o exemplo da pintura como arte e como bem cultural para questionar se “Não caberia ao Estado garantir o direito dos cidadãos de ter acesso a pintura – aos pintores garantir o direito de criá-la; aos não-pintores, o direito de fruí-la?” (CHAUÍ, 2008, p. 65). Pois, conforme Chauí, trata-se de ampliar o conceito de cultura para além do campo restrito das artes, não excluir pesso-

as da produção cultural e garantir que todos e todas sejam “sujeitos da sua obra” e tenham o direito de produzir da melhor maneira possível.

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento, aos padrões do mercado, a oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito a cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (CHAUÍ, 2008, p. 66, grifo da autora).

A autora, ao defender a ideia de democratização da cultura aponta também a importância da participação dos cidadãos nas decisões de política cultural. Ela defende o direito que os sujeitos têm de participar das discussões orçamentárias e das escolhas de diretrizes culturais para que seja garantido o acesso e a produção de cultura pelos cidadãos.

Logo, no contexto da capital gaúcha, não foi em vão que o projeto acima citado, com sua origem no circuito *Caminho para um Teatro Popular* (1988) tenha sido a ação propulsora para a criação do que veio a ser posteriormente o projeto/coordenação de Descentralização da Cultura da administração municipal da cidade – daquela progressista Porto Alegre dos anos 90 onde foi inaugurada a prática do Orçamento Participativo (1989) que serviu e serve ainda de modelo para gestões municipais de diversas cidades, inclusive no âmbito internacional. A referida coordenação foi muito ativa na capital gaúcha na década de noventa e início dos anos dois mil, mas infelizmente foi perdendo sua força de ação devido à falta de fomento e da fragilidade de visão sobre a democratização da cultura de sucessivas gestões municipais.

Ocupação do território e democratização da cultura como práxis teatral

A noção de território é bastante ampla e por isso ainda é pauta de muitas discussões, especialmente pela sua rivalidade com outra importante noção que é a de espaço. Tem sido frequentemente objeto de estudo de algumas pesquisas que revelam um tanto de preocupação na compreensão do nosso atual estado de contemporaneidade e versam sobre a complexidade que há no conviver na diversidade e na busca pelo rompimento de certas fronteiras. De um modo geral a concepção de território está diretamente associada ao entendimento de que este é produto social constituído historicamente, economicamente, politicamente e culturalmente pelo ser humano nas suas variáveis relações.

Diante da complexidade do entendimento do que é território e em face das ações desenvolvidas pelos projetos formativos teatrais acima citados, ficam algumas reflexões: O que é periferia? O que é centro? Como nos relacionamos com tudo isso, como artistas e comoicineiros ou professores ao atuarmos em dadas comunidades, ou cidades? O que faz haver uma tendência, no meio artístico, a valorizarmos mais o que está no “centro” em detrimento do que está “nas periferias”? Entendemos que, em arte, o local considerado convencionalmente como centro de excelência não é um polo aglutinador. Pois há muita produção artística sendo realizada fora dos tidos “eixos centralizadores da produção”, como em pequenas cidades do interior, em bairros afastados dos centros das capitais e em cidades de médio porte. Constatamos então a natureza descentralizada da atividade artística e o fato de que as “ilhas de excelência” não passam de ilusões sociais.

Apesar de distintos, os dois projetos acima citados guardam em si algumas características que convergem para uma mesma questão, que é a natureza descentralizada da atividade artística. Eles representam meios e modos distintos de fazer teatral, realizados em diferentes regiões do Brasil – um na região sul e um na região nordeste – mas ambos tratando de ações artísticas desenvolvidas em âmbitos regionais e locais, abrangendo capitais estaduais

com seus bairros centrais e periféricos, regiões metropolitanas ou cidades interioranas de médio e pequeno porte. Ambos os projetos ilustram movimentos artísticos teatrais que borram fronteiras culturais e que permitem, assim, a ampliação de saberes, fazeres e registros na área das artes da cena.

Inicialmente percebemos o caráter descentralizador dessas práticas, no sentido de fomentar formas de criação teatral, de ensino e aprendizagem e de fruição do teatro em localidades distanciadas dos polos culturais de suas regiões. Porém, ao entender que a cultura é algo que já está presente em todos os lugares constatamos que o que gostaríamos de ressaltar aqui é o caráter descentralizador de meios e recursos de fomento à cultura nas regiões abrangidas pelos projetos.

Concluimos, então, que o termo Descentralização da Cultura não é o mais adequado para esta discussão, pois nenhum projeto citado levou cultura a lugar algum, ela já estava lá. O que houve foi o trânsito de saberes, de meios, modos, recursos técnicos e teóricos que fomentaram fazeres – culturais e artísticos – nas localidades já citadas. Portanto, entendemos que pensar tais práticas a partir do termo Democratização da Cultura torna-se mais adequado. Pois este termo implica tratarmos a cultura do ponto de vista da democracia e, com isso, assumir os problemas das relações entre cultura e Estado, entre cultura e mercado e por fim, entre cultura e seus criadores, conforme defendeu Marilena Chauí em seu *Cultura e Democracia*.

Entendemos que o caminho para a democratização da cultura pode ser uma via de mão dupla. Em uma mão ressaltamos a importância de existirem políticas públicas que fomentem os processos culturais, como apresentamos aqui o caso do projeto *Teatro de Cabo a Rabo*. Na outra mão, referendamos a importância de haver ações oriundas da sociedade civil que, por sua força de impacto em ações de democratização da cultura, possam ser modelares ou estimuladoras de criação de políticas públicas, como no caso do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

Referências

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. En: Crítica y Emancipación: Revista de Ciencias Sociales. Año 1, nº 1 (jun. 2008) Buenos Aires: CLACSO, 2008.

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAAS, Marta. Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil). Dissertação de Mestrado. PPGEDU/UFRGS, Porto Alegre: 2017.

LARROSA, Jorge. Tremores: Escritos sobre experiência, tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2017.

MASSA, Clóvis. Histórias Incompletas: As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização da Cultura. Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre: 2004.

MEIRELES, Marcio. Teatro de Cabo a Rabo: Do Vila para o interior e vice-versa. MEIRELES, Marcio (Org.). Editora P555: Salvador, 2004.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. Ética, boniteza e convívio teatral. Editora da UFPel: Pelotas, 2013.

VALVERDE, Monclar. Breve fenomenologia da expressão. Editora Arcadia: Salvador, 2017.

Recebido: 13/12/2021

Aceito: 04/01/2022

Aprovado para publicação: 22/02/2022

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>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.